

SLOVENSKO NARODNO



GLEDALIŠČE V LJUBLJANI

**GLEDALIŠKI LIST**

**OPERA**

**1950-1951**

**7**

**FRAN LHOTKA:**

**SREDNJEVEŠKA LJUBEZEN**

PREMIERA DNE 17. marca 1951

FRAN LHOTKA:

## SREDNJEVEŠKA LJUBEZEN

Balet v sedmih slikah. Napisala Pia in Pino Mlakar. Glasbo komponiral Fran Lhotka. — Koreografa in režiserja: Pia in Pino Mlakar.

Dirigent: Bogo Leskovic. Scenograf: Inž. arh. Ernest Franz

Knez .....	Stane Polik
Kneginja .....	Tatjana Remškarjeva
Njena vest .....	Nataša Golieva, Veronika Mlakarjeva
Paž .....	Henrik Neubauer
Poglavar napadalcev .....	Metod Jeras, Vlado Laznik
Mlada ugrabljenka .....	Nataša Golieva, Veronika Mlakarjeva
Burkež in zvesti služabnik ..	Slavko Eržen
Njegov tovariš, vojščak .....	Jaka Hafner
Paži .....	Mercedes Godinova, Lidija Lipovževa, Ljudmila Mavričeva, Manja Sevnikova, Štefanija Sitarjeva, Breda Šmidova

Osebe iz freske: dva angela smrti .....	Marjana Petanova, Majolika Šukljetova
Dva angela življenja .....	Mercedes Godinova, Lidija Lipovževa
Prvi par .....	Vlado Laznik, Breda Šmidova
Drugi par .....	Janez Miklič, Manja Sevnikova
Deklice z amforo .....	Nataša Golieva, Breda Pretnarjeva, Štefanija Sitarjeva

Napadalci, zaslužnjeni narod, knezovi vojščaki, žene v cerkvi, zbori angelov. (Pleše baletni zbor)

Odmor po drugi in četrti sliki

Kostume po osnutkih Mije Jarčeve so izdelale gledališke delavnice pod vodstvom Cvete Galetove in Jožeta Novaka

Razsvetljava: Silvo Šinkovec, odrski mojster: Jože Kastelic, inspicient:

Zoran Pianeckí, frizerja in lasuljarja: Roza Kodrova in Janez Mirtič

Cena 15 dinarjev

---

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

# GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

1950-51

OPERA

Štev. 7

## FRAN LHOTKA O PRIPRAVAH ZA KRSTNO PREDSTAVO »SREDNJEVEŠKE LJUBEZNI«

Krstna predstava omenjenega baleta je bila 6. februarja 1937 v Zürichu, to je dve leti po uprizoritvi »Vraga na vasi«. Ob tej priliki je komponist obeh del, Fran Lhotka, napisal tole:

Naj vam napišem kaj o svoji glasbi? Mislim, da glasba ne potrebuje dolgih komponistovih komentarjev. Če je moja glasba v »Srednjeveški ljubezni« dobra, bo že sama dovolj govorila zame.

Morda bo bolj zanimivo, če vam povem, kako je novo baletno delo nastalo. Nedvomno je, da je prav uspeh »Vraga na vasi« pred dvema letoma v meni utrdil vero v celovečerne balette. (Nekdo je ob »Vragu« napisal: »to je plesna opera,« kar se mi zdi zelo primerno).

Na celovečerni balet »Srednjeveška ljubezen« sta Mlakarja mislila že dolgo poprej. Prišel je čas, da sta zamisel uresničila. Tako sem v jeseni 1935 pričel glasbo skicirati. V glavnem pa je bila glasba komponirana v Zürichu v juniju in juliju 1936, ko sem bil pri Mlakarjevih in z njima delal. Pisal sem vsak dan od sedmih zjutraj do osmih zvečer. In bilo je ko pri »Vragu na vasi«: samo, če smo delu pritrčili vsi trije, potem je bilo dobro.

Čeprav bo premiera »Srednjeveške ljubezni« 6. februarja, je delo že doživelo svojo improvizirano premiero, in sicer takole: Ko je bila napisana glasba k vsem sedmim slikam, smo napravili v baletni dvorani premiero. Začetek natančno ob 20. uri. Orkester in dirigent v eni osebi: jaz. Režiser in speaker: Pia Mlakar. Inspicijent z uro v roki — kot nogometni sodnik: Pino Mlakar. Publika: Piina mati. Natančno smo si zapomnili čas in vtis posameznih slik. Dva odmora po deset minut (hitro sem moral pokaditi cigareto), in končali smo ob 22.30. Uspeh pri »publiki« je bil ogromen. Kasneje sem smel piti češnjevca, ki mi ga je »publika« podarila.

Naslednjega dne sem se vrnil v Zagreb, kjer sem nekaj časa ves vročičen po deset ur dnevno delal na instrumentaciji in klavirskem izvlečku, da bi bila premiera mogoča v napovedanem času.

## SREDNJEVEŠKA LJUBEZEN

### VSEBINA:

*Prva slika.* Vpad sovražnikov. — Napadalci v napadeni deželi uničujejo in rušijo vse pred seboj. Njihov poglavar je posebej divja moč. Na njegov ukaz mu pripeljejo zaslužni narod. Izbere si mlado deklico, ki pa jo po surovi igri pahne od sebe. Enemu od ujetih mladcev ukaže, da mu poljubi nogo. Toda mladenič se temu kljub pretnjam s sabljami upre in zbeži.

*Druga slika.* V trdnjavi — ločitev. — V mirnem trdnjavnem dvorišču se paži zabavajo in igrajo. Tedaj priteče, izmučen od dolge poti, ubegli mladenič in pove strašno novico, da se približuje sovražnik. Knez zbere vojsko. Kneginja se od njega ne more ločiti, toda bobni ga spomnijo na dolžnost. Paži mu prineso bojno opremo. Knez in kneginja zaplešeta ples ločitve in ponosne, kljubovalne radosti. Potem knez odločno odide na bojišče. Z odhajajočo vojsko gre tudi burkež, knezov zvesti služabnik. Z obzidja pošiljajo žene vojski zadnje pozdrave. Paž, ki je ostal v varstvo kneginje doma, poljubi rob njenega plašča.

*Tretja slika.* Knezovi šotori. — Vojaki se pred šotori zabavajo z raznimi vojnimi igrami. Razigrani zapirajo drug drugega v sod. V igri jih vodi knezov burkež. On in oni v sodu »viteško« smešijo zaljubljenca; igra, ki so se je naučili od tujih križarjev. Dobro razpoloženje vojakov narašča. Pred odločilno bitko piše knez svoji ženi ljubezensko pismo in ga izroči zvestemu služabniku, da bi ga odnesel v grad. Služabnik odide, knez pa razvršča vojake v bojne vrste.

*Četrta slika.* V sobi kneginje. — Že dolgo sedi kneginja na oknu svoje sobe v stolpu, da bi ugledala možev povratek. Večer je. Paž prižge sveče. Le stežka se loči od svoje lepe gospodarice. Njegov ples je poln prvega mladeniškega ljubezenskega ognja. Gospodarica mu vrže žogo, da bi ji v igri čas hitreje prešel. Toda igra z žogo se polagoma spreminja v ljubezensko igro. Njun zanos pretрга zvok burkeževih kragulčkov. Prišel je s knezovim pismom. Toda zvesti služabnik pri vratih obstane, ker mu nihče ni prišel nasproti. Kaj to pomeni? Ko zasliši korake, se skrrije. Paž razburjeno odide. V ženi pa, ki je ostala sama, se vzbudi vest. V njeni čisti naravi se oglasi ljubezzen do moža. V težki borbi s svojo dvojno naravo se onesvesti. Paž se vrne, da bi se gospodarici zaradi predrzne igre opravičil. Preplašen jo dvigne v naročje. Vprav tedaj pride v sobo knezov služabnik in v jezi prebode pažu srce.

*Peta slika.* Cerkev. — Žene in otroci molijo za mir in srečen povratek očetov in sinov. Mladi kneginji pa vest ne da miru. Zato gre v cerkev v upanju, da bo tam našla uteho. Knezov burkež ji šele zdaj izroči knezovo pismo. Tople besede moževe ljubezni jo pomirijo. Zda ve, da je samo njegova in za vselej njegova. Misli se ji stapljajo z molitvijo ljudstva.

*Šesta slika.* Bojišče — smrt. — Knezovi vojski v boju s sovražniki ne uspe, da bi si priborila odločilno zmago. V borbi s sovražnim po-



*PIA in PINO MLAKAR, koreografa in režiserja »Srednjeveške ljubezni«*

glavarjem je knez smrtno ranjen. Vojski se borita. Tudi osamljeni knez se še bije z množico neprijateljev. Ko se zruši na zemljo, se mu v misli povrača lik njegove mlade žene. Ona v dalji to čuti in sprejme zadnji možev pozdrav. Sluti, da jo kliče v smrtnem boju. Hiti k njemu, toda najde ga mrtvega. Poleg njega pade tudi ona — mrtva.

*Sedma slika. Freska.* — Trupli prekrijeta angela smrti, angela življenja pa ju prestavita v svet večne ljubezni. Zvestoba je krona ljubezni. Freska oživi in pleše himno zvestobi.

Na programskem listu ob krstni predstavi »Srednjeveške ljubezni« beremo med drugim:

Kakor »Vrag na vasi«, je tudi to celovečerno baletno delo. Skoz tri dejanja sledimo dvema človekoma in pred nami vstaja svet, ki veje iz podob toskanske šole in zveni iz verzov trubadurjev. A kljub temu nam ta svet ni prav nič odmaknjen. Ti ljudje občutijo, se vesele, obupujejo in se borijo prav tako kot mi dandanes. To je igra najbolj človeških duševnih gibanj.

## »DESETI BRAT« V SLOVENSKEM SLOVSTVU

Ko je po prvi svetovni vojni dr. Ivan Prijatelj začel z urejevanjem že dolgo prej zasnovane, nove, popolne izdaje Jurčičevih zbranih spisov — na svojo veliko žalost in škodo slovenske kulture nikoli končane izdaje te serije zbranih spisov slovenskih pisateljev — je začel svoj uvod v prvi zvezek Jurčiča z zgodovinskim stavkom: »Levstik je rodil Jurčiča...« V svojem obširnem razboru slovenskega slovstvenega razvoja ob Jurčičevem nastopu je dr. Prijatelj nato obrazložil vpliv Levstika na mladega Jurčiča, ki si je v mladostnem vzdušju nove slovenske do-raščajoče slovstvene generacije predvsem zapisal v srce Levstikove »Napake slovenskega pisanja«, s katerimi je Levstik po Prijatelju položil temelj in smer slovenskemu literarnemu jeziku, nato pa njegovo »Potovanje od Litije do Čateža« z obrazloženim osnovnim programom mlado-slovenskega leposlovja.

Pronicljivo je Levstik v tem spisu razgrnil potrebe slovenskega slovstva, razpravljajoč o snovi in obliki pripovedništva pa tudi dramati-ke: »Skoraj da ravno tako malo snovi imamo za roman, ali djal bi. da tukaj nam stojé odprte vsaj dve poti. Prva je pobožnonarodna, po kateri je pisan Svetin; druga bi morda bila nekoliko zasuknjena po iz-gledu župnika Wakefieldskega... Saj vémo vsi, da šaljivi Ribničán obide križem svét; da imajo Gorenci dovolj pravlic od vojaških begu-nov, ki so se potikali po hribih in šumah, vsa naša dežél pripoveduje še dan' danes, kako so nekaj lovili mlade moške in dajali jih po sili na vojsko. Celó rokovnjači in deséti bratje so narodna lastnina, ako-ravno, vzlasti prvih, nihče ni vesel...«

Že prva Jurčičeva pripovedna dela kažejo, kako zvesto je učeneč nameraval uresničiti učiteljev program. Dokaj kmalu se je v njem mo-rala tudi roditi misel na roman o »Desetem bratu«, posebno ko je Lev-stik leta 1863 v listu »Naprej« priobčeval svoj odlomek o »Desetem bra-tu«. Tako si je Jurčič že v osmi šoli izdelal prvi načrt za svoj bodoči roman, ki ga pa je nato predelaval, dokler ni izšel v prvem natisu v Janežičevi slovstveni zbirki »Cvetje iz domačih in tujih logov«, Celovec 1866.

Ko je roman izšel, je vzbudil pri rodoljubnih Slovencih, ki so komaj dočakali prvi slovenski roman, veliko pozornost in navdušenje. Levsti-kova stroga, dasi prijateljska kritika, ki jo je napisal v zasebnem pismu Jučiču 7., oziroma 27. februarja 1868, je dolgo časa ostala neznana, dok-ler je ni priobčil Oton Zupančič v »Ljubljanskem Zvonu« šele leta 1917. Zato je ostala brez vpliva na razvoj slovenskega pripovedništva, dasi si je Jurčič v svojih nadaljnjih slovstvenih delih živo prizadeval, da bi se ravnal po navodilih in opombah izkušenega slovstvenega kritika, kakor je bil Levstik.

Levstik je v glavnem grajal pomanjkljivosti Jurčičevega romana v tem, da so mu bili značaji opisovanih oseb premalo globoki, kar je deloma pri ženskih osebah, n. pr. pri Manici, izviralo iz Jurčičevega slabega poznavanja žensk. Levstikova graja se je nanašala tudi na ob-širne Jurčičeve opise kmečkih originalov, ki — dasi so dobro orisani — kvarijo celotno zgradbo romana, poleg tega, da Jurčič v glavnem opisuje le kmečki proletariat, namesto da bi opisal tudi slovenskega kmeta kot takega. Ne glede na to pa je Levstik zapisal, da je »Deseti brat«, »do-zdaj prvo ter največje slovensko delo te vrste«, delo »ženialnega očeta«.



GRAŠČAK BENJAMIN (Julij Betetto) in MARTINEK SPAK  
(Vekoslav Janko) v Poličevem »Desetem bratu«

Toda prav kmečki originali, ki jih slika Jurčič v domačnostnem okolju romana, so se najbólj priljubili pri slovenskem občinstvu. Zato je bil njegov roman že kmalu po izidu med najbolj branimi slovenskimi knjigami in si je ohranil svoj sloves še pozneje. Že v Levčevi izdaji Jurčičevih zbranih spisov je izšel v treh natisih, Mohorjeva družba ga je izdala v dveh izdajah z ilustracijami Ivana Vavpotiča — še danes ena najlepših slovenskih ilustriranih knjig —, med obema vojnama je izšel roman vnovič v Grafenauerjevi in Prijateljjevi izdaji Jurčičevih zbranih spisov, torej v dveh izdajah, nakar ga je Mohorjeva družba izdala ponovno v svoji zbirki »Cvetje iz domačih in tujih logov« z izčrpnim Koblarjevim uvodom in opombami za šolske namene, nato pa je po drugi svetovni vojni izšel v novi izdaji z Gasparijevimi ilustracijami, ki je bila namah razprodana in pripravlja Slovenski knjižni zavod zato novo izdajo, ter končno v novi izdaji Jurčičevih zbranih spisov, ki jih ureja dr. Mirko Rupel.

Hkrati z vzpodbujevalnim programom za slovensko pripovedništvo se je Levstik v svojem »Popotovanju od Litije do Čateža« dotaknil tudi problema slovenske dramatike: »Za igre nam ne manjka nič, kakor zgodovinske podlage, igrališča in jezika. Sam širokopléči kmet brez težave pripoveduje svoje proste misli v prosti besédi, in slovenski dramatik bi le same kmečke značaje lahko obrazil po življenji in po naravi. Kaj ti bo gospóda, ki je vsa poptujčena? ...«

Toda razvoj slovenske dramatike je šel ob Levstikovem in Jurčičevem času po mnogi težavnejši poti kakor slovensko pripovedništvo. Dasi sta se i Levstik i Jurčič lotila dramskih poizkusov s prvimi dramami iz slovenske zgodovine in dasi so bili ob Levstikovem sodelovanju postavljeni osnovni temelji za razvoj slovenskega gledališča z ustanovitvijo »Dramatičnega društva«, se kljub tedanji že več kot polstoletni

tradíciji Linhartovih slovenskih dramatizacij slovenska dramatika po Levstikovih navodilih še ni mogla razviti. Ni bilo slovenskega drama-  
tika, ki bi si osvojil Levstikov program, kakor si ga je Jurčič za pripo-  
vedništvo.

Nedvomno je to bila ena glavnih ovir, da se slovenska dramatika  
že tedaj ni mogla razviti po Levstikovem programu. Ko so se že po Lev-  
stikovi in Jurčičevi smrti začeli ponovno pojavljati izvirni slovenski  
dramatski poizkusi, so šli po svojem izviru in miselni podlagi stran od  
Levstikove zamisli in so ob splošnem narodnem razvoju že upoštevali  
početno okolje razvijajočega se slovenskega meščanstva, zato pa avtorji  
niso mislili na »kmečke značaje«.

Repertoar slovenskega gledališča se je udajal zahtevam meščanstva  
in prinašal povečini prevode tujih del, le v manjši meri iz kmečkega  
življenja. Toda zagata, v katero je zašlo slovensko gledališče v denar-  
nem pogledu, in v drugi vrsti tudi pomanjkanje izvernih domačih del,  
sta ob koncu prejšnjega stoletja prinesla svojevrstno rešitev vprašanja  
glede repertoarnih točk, ki bi bile primernejše doseženi splošni ravni  
obiskovalcev slovenskega gledališča v Ljubljani. Zamisel dramatizacije  
mного branih Jurčičevih romanov se je rodila bolj iz zunanjih okoli-  
ščin položaja slovenskega gledališča, kakor pa iz naravnega razvoja  
slovenske dramatike, kot si ga je bil začrtal Levstik. Zato v bistvu nima  
nobene zveze z Levstikovim programom, dasi je hotela predstaviti slo-  
venskega kmeta v okviru Jurčičevih konceptov trideset let pred svo-  
jimi prvimi dramatizatorskimi poizkusi njegovih romanov.

Fran Govekar se je ob koncu prejšnjega stoletja lotil dramatizacije  
Jurčičevih romanov, pri čemer mu je kumovalo vodstvo slovenskega gle-  
dališča in gledališko občinstvo malomeščanske Ljubljane, noseč v sebi  
literarne vzore prvih Jurčičevih romantičnih tekstov.

Uprizoritev in uspeh prve dramatizacije po romanu Jurčiča in  
Kersnika »Rokovnjači«, ki je bila v Slovenskem deželnem gledališču v  
Ljubljani 7. februarja 1899, sta sprožila val nadaljnjih dramatizacij, ki  
so bile tako rekoč same sebi namen, medtem ko je bil namen prvih druga-  
gačen in je izviral iz danega zagatnega položaja slovenskega gledališča.  
Govekar je 25 let pozneje, ko je — kakor je sam izjavil — že dokaj  
revidiral svoje »estetsko stališče«, zapisal, »da svojih dramatizacij nikoli  
nisem smatral za umetniške, nego za zgolj efektne, ljudstvo zabavajoče  
in v gledališče pritegujoče ter zato gledališko blagajno napolnjujoče  
tvorbe.«

Dasi je tako tvorec in začetnik »ljudskih dramatizacij« in »narod-  
nih iger s petjem« odrekel svojim »tvorbam« tako rekoč celo kakršnekoli  
prosvetne vrednote, so ob času njih nastanka te dramatizacije vzbudile  
obilo razpravljanja o problemu dramatizacij sploh in začetne poizkuse  
njih dramaturških vrednotenj.

Takratni gledališki kritik »Ljubljanskega Zvona« dr. Fran Zbašnik  
je pripovedoval, da je »misel o dramatiški osnovi ‚Rokovnjačev‘ menda  
tako stara kakor roman sam.« Roman je mislil dramatizirati še Kersnik,  
nadaljevalec Jurčičevega osnutka romana, takisto se je s podobno mi-  
slijo ukvarjal dr. Fr. Zbašnik, »toda slavo, da je ‚Rokovnjačev‘ spravl-  
na oder, si je osvojil Govekar.« Zato je Zbašnik iz lastne izkušnje ugo-  
tavljal, da »dramatizovanje romana ni kar si bodi; ni vse eno, kaj se iz  
romana porabi za dramo, in kako se posamezni prizori razvrste. Na eni  
strani treba paziti, da se nič takega ne izpusti, kar je za dramatiški raz-



LADKO KOROŠEC

poje v »Desetem bratu« Krjavlja



vitek dejanja važno; na drugi strani pa je spet nevarnost velika, da dramtizovavec ne zaide pri izčrpanju romana predaleč ter zabrede v **epiško razblinjenost.**« Govekar »... se je pri tem držal kolikor možno tesno romana, in da je le tam kaj iz svojega dodal, kjer je bilo neizogibno potrebno, moramo pohvaliti. Gospod Govekar je vedel, da bodo hoteli ljudje pred vsem videti Jurčičeve-Kersnikove junake, zato ni rinil samega sebe v ospredje, in ni napravil samosvojega, samostojnega dela iz snovi, ki je, dasi sama na sebi zanimiva, za dramatiški proizvod vendarle precej nehvaležna — nego Govekar je ‚Rokovnjače‘ v pravem pomenu besede samo dramtizoval.«

Podobno se je v svoji oceni dramtiziranih »Rokovnjačev« na široko razpisal v »Slovenskem Narodu« Anton Aškerc, ki je dramtizacijo navdušeno pozdravljal in odklonil Schillerjevim »Razbojnikom« nadaljnjo možnost uprizarjanja na slovenskem odru, zakaj zdaj imamo »Rokovnjače«, ki so »čisto izvirni, so čisto naši!« Potem ko je poudaril pomen »Rokovnjačev« zlasti za »širje sloje«, je vzpodbujal dramtizatorja k nadaljnjim dramtizacijam in opozarjal pri tem na nekatere Tavčarjeve povesti, od katerih se je ene kmalu zatem tudi sam lotil.

Dasi sta ta dva kritika opozarjala tudi na nekatere napake dramtiziranih »Rokovnjačev« in se jima je v »Dom in svetu« pridružil z oceno osnovnih tehničnih hib dramtizacije romana še Šanda, je doživela dramtizacija že v sezoni 1898/99 za tedanje razmere v slovenskem gledališču in v Ljubljani glede uprizoritev v eni sezoni uspeh, kakor ga ni še nobeno dramsko delo v našem gledališču: igrali so jih do konca sezone štirikrat pri vedno razprodani hiši. Ta uspeh, ki je temeljil na snovi romana in našemu ljudstvu iz knjige zelo dobro znanih Jurčičevih oseb, je vzpodbujal k nadaljnjim podobnim poizkusom. Govekar si je za to izbral Jurčičevega »Desetega brata.«

Kaže pa, da pri tem ni bil osamljen. Fedor Gradišnik pripoveduje v celjskem »Gledališkem listu« 1946/47, da je videl v času, ko je študiral pred prvo svetovno vojno v Ljubljani, pri nekdanji članici Slovenskega deželnega gledališča v Ljubljani, Mariji Slavčevi, debel zvezek z napisom »Deseti brat, narodna igra, po Jurčičevem romanu dramatizirala M. Slavčeva.« Rekla mu je: »Vidite, jaz sem bila prva, ki sem prišla na idejo, dramatizirati ta Jurčičev roman in moja dramatižacija je bila osnova Govekarjevi. Dala sem mu svoj rokopis, da bi stvar kot tedanji intendant gledališča spravil na oder — toda tega nisem nikdar doživela — pač pa je prišlo nekega dne do uprizoritve njegove dramatižacije.«

Samo bežno omenjam ta spomin, s čimer se Slavčeva uvršča v vrsto dramatižatorjev Jurčičevega »Desetega brata«, kot svojevrsten konflikt, ki ga je doživel Govekar na začetku svoje poti kot dramatižator. Izpopolni pa naj sliko vrenja med slovenskimi poklicnimi igralci, ki so se po predhodnem Borštnikovem poizkusu dramatižacije Tavčarjeve novele »Otok in struga« zdaj vnovič začeli preizkušati v skoraj nepregledni vrsti slovenskih dramatižatorjev in jim do tega priljubljenega slovstvenega udejstvovanja niti malo ni vzela veselja poznejša ostra polemika med Cankarjem in Govekarjem, ki je ob svojem času dovolj jasno opredelila vrednost dramatižacij Govekarjeve vrste in njih problematični pomen za razvoj slovenskega gledališča.

Prava poplava nadaljnjih dramatižacij Jurčičevih povesti (»Domen«, »Tihotapec«, »Hči mestnega sodnika«) pa tudi povesti raznih drugih avtorjev s svojimi dramatižatorji Česnikom, Steržajem, Bajukom, Kleinmayerjem, Špicarjem itd., ki so se jim pridružili igralci, pa ni rešila problema prenosa epske umetnine v novo dramatično obliko. Poznejši poizkusi — tudi pri »Desetem bratu«, kakor bomo videli — so tehnično mnogo bolj sproščeno skušali priti vprašanju do jedra, četudi z zelo menjajočo se srečo in uspehom.

Bolj pa kakor problematično vprašanje nove zvrsti »narodnih iger s petjem«, ki je osvojila nekdanji repertoar slovenskega gledališča, nas na tem mestu zanima razvoj dramatižacij Jurčičevega »Desetega brata«, po svojih figurah in nekaterih grotesknih osebah, ki jih je ustvaril Jurčič iz življenja in ljudskega izročila, še mnogo bolj priljubljenega romana od »Rokovnjačev«. To je upoštevalo tudi vodstvo gledališča, ki je novo dramatižacijo napovedovalo takole: »Prvi slovenski roman, ki zavzema v našem slovstvu najčastnejše mesto, se pojavi na pozornici tudi kot drama, ki pa naj bi dosegla isti veliki uspeh kakor roman. Josip Jurčič je zajel snov za »Desetega brata« iz srede našega naroda ter nanizal v svojem klasičnem romanu cel venec originalnih, pristno slovenskih značajev. Troje spletk se razvozlja v romanu: razmerje Kvasa in Manice — razmerje Martina, Piškava in Marjana ter razmerje Krivčeve Franice in Dražarjevega Franceljna. V dramji se rešita prvi dve spletki, tretja je — spričo prebogate in prevelike snovi — označena le epizodistično in le kot ilustracija Martinovega plemenitega srca. V sredini drame stoji kmetiški — Hamlet Martin, skrivnostni vsevedež, nesrečni Ahasver, sin zblaznele Magdalene Strugove, katero hoče maščevati. Poleg originalnega *Krvavlja* in *Dolefa* je v dramji še cela niz krepkih, grčavih slovenskih tipov.«

Uspeh uprizoritve »Desetega brata« je bil še bolj senzacijski kakor oni pri »Rokovnjačih«. Premiera je bila 28. februarja 1901, toda kljub



VILMA BUKOVČEVA (Manica), SAMO SMERKOLJ (Marjan) in  
RUDOLF FRANCL (Lovro) v naši uprizoritvi »Desetega brata«

bližnjemu koncu sezone so ga v dvajsetih dneh morali igrati petkrat v razprodanih predstavah. Prva poročila so prikazala uspeh v »Slov. Narodu« takole: »Po celi Ljubljani, da, po vsem Kranjskem šel je glas o včerajšnji vprizoritvi Jurčičevega »Desetega brata«. Zanimanje je bilo velikansko, vse se je sililo v gledališče; s te strani je bila vprizoritev uprav kulturnega pomena.«

Ob vidnem zunanem uspehu dramatizacije so se že takoj oglasili svareči glasovi. Tako je na primer »Narodov« gledališki poročevalec že 4. marca 1901 sicer podčrtaval uspeh dramatizatorja, »da je in bo pridobil za gledališko občinstvo narod,« pa je hkrati že ugotavljal, »da je Jurčičev »Deseti brat« branje, ki ti razveseli srce in duha... Govekarjev »Deseti brat«, rekli bi, vedri samo duha, preveč je preračunjen na unanji učinek, da bi imel tudi pravo blagodejno lastnost pravega duševnega umotvora. Na to stran se treba Govekarju na vsak način poglobiti... Čezdalje bolj se kaže, da Govekar prihaja občinstvu nasproti... Toda nevzdržna resnica je, da sta si ljudski okus in dramatika dandanašnji dostikrat v laseh. Naloga pisatelja je pa, da tukaj posreduje, in da ta dva nasprotnika ne odtujaže...«

Temu nasproti je Aškerc v »Ljubljanskem Zvonu« hvalil spretnost dramatizatorja in ugotavljal, da so »Rokovnjači« sicer bolj dramatični na zunanje namreč, a »Deseti brat« da je »globočji in poetičnejši« v nekaterih partijah. Pri tem je opravičeval dramatizatorja glede »pre-naivno-robotnih« Krjavljevih »dovtipov«, ki pa gredo kajpak na Jurčičev račun in ne Govekarjev, »ki je hotel vse to spraviti na oder, kar stoji v romanu.«

Govekar je poskusil združiti zgodbo romana v petih dejanjih, z izpremembo v četrtem dejanju, kakor je delo izšlo v njegovi redakciji v drugi knjižni izdaji. Pri vsej dramatizaciji so v ospredju Jurčičeve

tipizirane osebe iz kmečkega proletariata, kar je Jurčiču že grajal Levstik. In prav te osebe, postavljene na oder, so vzbujale najširše zanimanje tedanjega gledališkega občinstva, za njim pa vseh gledalcev pri nadaljnjih uprizoritvah, ki so namah zavzele vse podeželske diletantske odre. Tako je bila dramatisacija docela premišljena na efekt. Igralsko je Govekarjeva dramatisacija za široko občinstvo uspevala le s Spakom, Dolefom in posebno Krjavljem, ki je ostal še dolgo najbolj priljubljeni gledališki lik pri Slovencih. V teh treh vlogah se je preizkušala vrsta najboljših slovenskih poklicnih igralcev od Danila kot Dolefa, Verovška kot Krjavlja, Skrbinška kot Martina Spaka, ki je prav v tej vlogi debital, pa do mlajše igralske generacije.

Ne glede na poznejše Govekarjevo »revidirano estetsko stališče« in ne glede na posebni pomen Govekarjevih dramatisacij, ki so ga le imele pri razvoju oblikovanja slovenskega gledališča in za razširitev navdušujočega diletantovanja naših gledaliških odrov na podeželju bolj v narodnostno prosvetnem kakor pa v umetniško poglobljajočem pogledu, je treba ugotoviti, da so v estetskem merilu pomenile Govekarjeve dramatisacije zbanaliziranje Jurčičevih originalov. Dokaj nesrečno je pokvaril značaje Jurčičevih oseb, prav nedramatično razblinil posamezne prizore in jim ponekod vzel vso avtorjevo resnost ter jih glumaško vtisnil v grobi »teater« v najslabšem smislu te besede. Predvsem se je to pokazalo pri dramatisaciji Levstikovega »Martina Krpana«, ki je že vzbudila odpor javnosti in sprožila jedko Cankarjevo satiro v nje-govi deseti knjigi »Krpanova kobila«.

Morda je bil dramatisirani »Deseti brat« najbolj igrana igra, ki se je vzdržala na podeželskih odrih še dolgo in zašla v sezoni 1918/19. v prvi sezoni prenovljenega Narodnega gledališča v Ljubljani, vnovič na njegov oder. Ko je Danilo v sezoni 1925/26 imel praznovati 50-letnico svojega igralskega udejstvovanja, si je zaželel vlogo Dolefa. Kakor pa se je tedaj temu že uprl del javnosti, ki je kritično spremljala slovensko gledališko dogajanje ob nedvomno zahtevnejši kulturni ravni sočasnega gledališkega občinstva (prim. zadevni Kosovelov članek v Vidmarjevi »Kritiki« 1925/26), je nakljub željam jublanta in gledališke uprave odklonil uprizoritev svoje dramatisacije tudi Fran Govekar s pismom, v katerem je ob svojem že omenjenem »revidiranem estetskem stališču« skušal obrazložiti zgodovinski pomen njegove dramatisacije in utemeljiti svojo željo, da se ponovno ne uprizori, »ker sproži le debato, ki mi ni ljuba in ker se s preosnovo drame ne utegnem baviti.«

Da ugodi vztrajni želji jublanta Danila, se je odločil Pavel Golia za novo dramatisacijo Jurčičevega romana, torej tretje po vrsti. Odrska prireditev Pavla Golie je bila označena s šestnajstimi slikami iz Jurčičevega romana z naslovi: V gozdu pred Slemenicami. — Prihod na Slemenice. — V Obrščakovih krčmi. — Oče in sin. — Pri Krivčevih. — Prva ljubezen. — Zaklad pod križem. — Svatba. — Sreča in nesreča v ljubezni. — Pobje med bratoma. — Deseti brat na smrtni postelji. — Po krivem obdolžen. — Očetova skrivnost. — Odpoved in sprava. — Po štirih letih. — Na grobu desetega brata. —

Že prej se je moral Govekar v svoji dramatisaciji boriti s tehničnimi problemi določitve posameznih prizorišč romana. Golia pa je v najtesnejši naslonitvi na zgodbo in besedilo romana priredil dramatisacijo po načinu ruskih dramatisatorjev, kakor je ob uprizoritvi ugotovil Koblar, in uporabil modernejšo tehniko za izpremembe posameznih pri-

VILMA BUKOVČEVA (Manica) in  
MARUŠA PATIKOVA (Balček)  
v Poličevem »Desetem bratu«



zorišč v skladu s tehničnim razvojem ljubljanskega gledališča. Deloma je pri tem že kumovala moderna filmska tehnika, ki ni ostala brez vpliva na mnogoteri dramska dela domačih in tujih dramatikov po prvi svetovni vojni in ne nazadnje na naša domača režiserska in inscenacijska prizadevanja.

Gledališki kritik »Narodnega dnevnika« Ivan Zorman je označil Golievo dramtizacijo takole: »Ti prizori so dosledno vezani na Jurčičev tekst pogovorov in so pokazali, da nimajo tako pomembne zveze med seboj, da bi Jurčičevo povest preobrazili v dramatično tvorbo, in tudi ne toliko ilustrativne dognanosti, da bi Jurčičevo delo ne utrpelo škode na svoji opredeljeni literarni vrednosti. V šestnajstih slikah je ostala slabotna fabula, ki je ponavljajoče in anekdotično povdarjala dobrosrčnost desetega brata.«

Morda najznačilnejšo označbo desetega brata je v svoji reminiscenci na Golievo prireditev (v kateri je igral desetega brata Levar, Krjavlja Cesar in Dolefa jubilan Danilo) napisal pisatelj in režiser Milan Pugelj. Ko je orisal lik dolenskega desetega brata, je ugotovil, da je »Jurčič dal svojemu Desetem bratu le polovico domače pristnosti. Druga polovica Jurčičevega Desetega brata pa je zvit junak, ki zna, če je treba, tudi z revolverjem v roki, izsiljevati od trdosrčnega Kavesa denar. To je tolovajska in nepristna polovica, ki tvori s prvo, s pristno, celoten tip Jurčičevega Desetega brata. Ta zmes ne daje in ne more dati, kar čuti narod o Desetem bratu. Kakšen kontrast med blago in pravljico podobno desetega brata in med kmetskim potepinom, ki nosi za srajco nabit revolver! No, Jurčič je zamislil svoj roman drugače in je zanj Desetega brata po potrebi prikrojil. — Vse uprizoritve tega Jurčičevega romana so nam kazale do zdaj ravno v podobi Desetega brata človeka, napol dobrotnika, napol moža z »mačkom« za srajco, kakor stoji nekje v tekstu. Včasih in celo pogostokrat je prevladoval mož z mačkom

in potisnil dobrotnika brez nadaljnjega pod mizo in pod klop. Na Danilovem jubileju pa je bilo to drugače. Dobrotnik je premagal nasilnika, človečanstvo žival, srce strast. Podoba tega Desetega brata je razlila krog sebe poezijo, ki jo je splelo v njem domišljije polno dolenjsko ljudstvo, ne da bi motila tek in razplet romana. — V tem sta zadela pravo režiser in interpret. Cela vprizoritvev je tako mnogo pridobila na svoji notranjosti.

Nedvomno pa je pomenila nova Golieva dramatizacija Jurčičevega »Desetega brata« korak kvišku na stopnjo urejenjeseга razmerja dramatičarja do Jurčičevega besedila in celotnega romana, na stopnjo višjega estetskega merila umetnika z izpopolnjenim praktičnim znanjem odrske in dramske tehnike. To je dokazovala celotna stavba nove dramatizacije s svojo umetniško verno naslonitvijo na original romana.

Zdelo se je že, da bo Golieva dramatizacija tista stopnja v razvoju dramatizacij »Desetega brata«, ki bo še naprej ostala kot najprimernejša izrazna oblika odrskih pojavov Jurčičevih junakov. Mlajši rod pa je menil, da jo more s svojim pojmovanjem moderne dramatizacije še preseči.

Cetrni v vrsti dramatičarjev »Desetega brata« je bil Ferdo Delak, ki je svojo odrsko prireditev romana imenoval »gledališki roman na besedilo Josipa Jurčiča«. Prireditev je izšla v knjigi 1934 in je snov razdelila na 13 prizorov po besedilu romana. Oblikovno je značilno za Delakovo prireditev, da hoče čim bolj olajšati tehnične možnosti uprizoritve tudi na najmanjših odrih. Za ozadje uporablja belo platno, ki ga med dejanjem z lučjo osvetluje z barvo, kakršna je oprema posameznih slik.

Hkrati uporablja belo platno za projekcijo diapozitiva, ki uvaja posamezne prizore z napisi, kakor so bili napisani v neman filmu. Prizori se vrste: Pripovedovalci imajo staro pravico, da svojo pot začno v krčmi. Sledimo jim! — Zamišljen je sedel Kvas na konju in ni pazil na pot, ko je sonce zašlo. — V sobi slemeniškega gradu je zbrana mala družba, s katero vas takoj seznanimo. — Predstavili bi vam radi nekaj možakov stare korenine, zato pogledjmo v kmečko vas v Obrhek. — Krjavelj bi vam gotovo še kateri izmislek povedal, pa teh boste čuli še dovolj. Stopimo rajše za Martinom. — Martinek in njegov zaklad za Dražarjevega Franceljna. — Z Martinovim zakladom je Dražarjev Francelj plačal Mihi izpod Gaja dolg, tudi oklican je bil že s Krivčevno hčerko in zdaj vas vabi na pirovanje. — Kvasov nenadni odhod in njegovo zadržanje do Marijana ima globlje vzroke, ki vam bodo takoj jasni. — Posledice spoznanja. — Martinova skrivnost. — Drugo jutro na Slemenicah... — Vse bolj se dejanje zapleta — — Stiri leta pozneje — —

V bistvu ne pomeni Delakova dramatizacija posebne dramatične prirojitve Jurčičevega romana in razpleta vso zgodbo po Jurčičevem pripovedovanju. Ostala je v okviru romana, četudi »gledališkega romana«, ki ne pomeni nove slovstvene zvrsti, temveč le novo oznako v smislu prirediteljeve interpretacije z nekakšno igralsko ponazoritvijo zgodbe.

Delakova dramatizacija je doživela svojo krstno predstavo konec leta 1933 v mariborskem Narodnem gledališču brez posebnega uspeha. Deloma je v njej dramatičar pokazal resnejši prikaz romanovih dogodkov, deloma pa se mu strnjnost dogodkov ni posebno posrečila. Docela odpoveduje v romanovi epični pripovedi o kriminalni zgodbi, ki je romanu osnova, in je ne zna razrešiti po zakonih dramske tehnike. s čimer bi moral prevreči vso vrsto prizorov in razločiti epske prvine



Prizor iz druge slike Poličeve opere »DESETI BRAT«

romana od iznajdljivo, četudi trdno dognanih dramatičnih prvin. Zato je tudi Delakova dramtizacija ostala na pol pota in ni pomenila napredka v celotnem razvoju dramtizacije tega za napore naših starejših in mlajših dramtizatorjev tako zelo značilnega Jurčičevega romana, ki je dolga leta kakor magnet vse privlačeval.

Vrsta dramtizatorjev, ki se jim je 1938 kot peti pridružil *Petančič*, hkrati pa ga je travestiral med vojno ustreljeni *Ivan Rob*, je hotela ohraniti romanovo okolje, čim več njegovih oseb in čim več besedila na osnovni zamisli, da vsak gledalec pozna roman, da ga je bral in da mu je treba podati le romanovo odrsko podobo. Nekateri so ga hoteli podati kakor podobe v filmu. Ta pa še čaka oblikovalca te hvaležne snovi za filmski scenarij.

Ko je tako Jurčičev roman prešel različne dramtizacije v različnih razvojnih dobah gledališča pri Slovencih, je doživel s Poličevo opero novo poživitev in obdelavo.

Skladatelj Polič nam je obširno pojasnil svojo miselno pot ob nastajanju libreta za svojo opero in težave, ki je nanje naletel ob oblikovanju libreta. Morda je bilo prav potrebno, da se je ob novi slovenski operi zastavilo s potrebno ostrino prav vprašanje opernega libreta, ki dozdaj še ni doseglo prijaznega zanimanja slovenskih pisateljev, da bi ta odrska zvrst doživela tudi pri nas svoj razvoj in napredek.

Zgodba Jurčičevega romana je doživela po Poličevi zamisli — v glavnem je libreto Poličeva zamisel in izvedba, neimenovana libretista sta sodelovala pri dramaturški obdelavi oziroma prireditvi in izdelavi besedila — bistvene izpremembe, ki so se jih vsi prejšnji dramtizatorji izognili, ker so hoteli ohraniti idilično domačnost romanu v času okoli leta 1820 in niso hoteli trgati epične pripovedovalne oblike gledalcem dobro znanega romana v smislu že zgoraj obravnavanih primerov dramtizacij.

Kakor pa imajo drame svoje posebne zakonitosti, jih ima tudi operni libreto. Dramatizacije za opero pač ni prikrojiti po lahkotnem pripovedovalnem načinu z razvrstitvijo posameznih podob brez dramatične ostrine. Zato je bilo treba za operni libreto neprimerno temeljiteje zgostiti dejanje, ki mora nositi v sebi dramatski konflikt. S tem se je morala razpletna zgradba romana seveda razkrojiti, da je ponudila primerne nove možnosti za oblikovanje konflikta. Libretisti opere »Desetega brata« so zato morali ustvarjati na novo in oblikovati značaje Jurčičevih oseb na novo.

Ob tem so ostale v glavnem vse Jurčičeve osebe iz romana in je ostala njegova kriminalna zgodba, dasi nekoliko preoblikovana. Zato pomeni libreto opere »Deseti brat« novo stopnjo v razvoju dramatizacij Jurčičevega romana po svojem prelomu s tradicionalnim odrskim oblikovanjem Jurčičevih figur. Hkrati pa nov, svež donos v razvoju slovenskih opernih libretov. jt.

Ciril Debevec:

## OPERNO USTVARJANJE

Naravnost čudno in skoro komaj verjetno je, s kako presenetljivo počasnim, nesamostojnim in okornim korakom si krči in utira najmlajša disciplina v sodobnem gledališkem prizadevanju, t. j. operna režija, svojo umetniško ali, če hočemo, svojo poklicno strokovno pot. Tega ne preveč vzpodbudnega stanja je kriva cela vrsta bolj ali manj očitivnih dejstev, od katerih naj navedemo samo tista, ki se nam zdijo v tej zvezi najmočnejša in ki so predvsem: 1. splošna še vedno široka in neodgovorno vladujoča nevednost v tej panogi in splošno omalovaževanje, ki ga je ta panoga v merodajnem umetniškem svetu še vedno deležna; 2. nejasnost glede zahtev, ki jih stavi ta operna delovna veja v pogledu posebne darovitosti in predmetnega, snovnega znanja; 3. kompliciranost sestava operno-režijskega dela, ki obsega uporablanje, obvladovanje in harmonično združevanje različnih, že samo po sebi dovolj težavnih elementov, kakor so: glasbeni, pevski, igralski in scenični; 4. odvisnost in posnemanje vzorcev s področja močnejše sestre, t. j. dramske režije, in končno 5., neka, sicer na splošno po vsem svetu znana, tipična operna neživost, neprožnost, lagodnost, okorelost, ki meji v izrazitih primerih že skoro na negibnost in omejenost.

V teh navedenih dejstvih, ki so na žalost dejansko mnogo vplivnejša, kakor bi si nepoučeno mnenje moglo misliti, je iskati prvenstveno tiste zapreke, ki ovirajo in otežujejo bistrejši, kakovostno dragocenejši in umetniško odgovornejši razvoj ter porast operno-režijskega udejstvovanja.

Operna režija, ki se ne zadovoljuje samo z golo, že tisočkrat uporabljeno in dobro ali slabo preizkušeno šablono, ki želi biti ne samo živa, sodobna in umetniško zanimiva, temveč, ki hoče biti predvsem kos svoji bistveni umetniški nalogi, mora neogibno znati zajemati svoje vire, zasnove, utemeljitve in oblike neposredno iz poverjene glasbenobesedne predloge, iz specifično operno-dramaturške razčlembе, iz danih stilnih značilnosti in iz dobro poznanih pevsko-igralskih pogojev in funkcij.





»Ohcet v drugi sliki »Desetega brata«

V primerih, kjer operna režija že pred začetkom samega dela ne obvlada teh najnujnejših predpogojev, strogo objektivnih, kljub vsem posameznim lepim in učinkovitim domislekom, ni mogoče pričakovati, da bi bil rezultat umetniško smiselno, ubrano in enovito operno režijsko dejanje.

Ne vem, če je še kje kakšno umetniško polje, kjer bi se sorodni vzorci, pojmi, izvedbe, navade, razvade, manire, nianse, itd. tako hitro, preprosto in skoro podzavestno zasajale, zakoreninjale, poganjale, razcvetale in gojile, kakor ravno v opernem svetu. Znano je, da je gledališko ozračje — in z njim vsi v njem živeči in delujoči pojavi — na moč nalezljivo. Gledališko življenje je že po vsem svojem bistvu in svoji naravi neprestano mehko, zrahljano, valujoče in trepetajoče in kot tako bolj kot katero koli podvrženo vplivom. Kadar so vplivi dobri, je seveda taka nalezljivost lahko samo koristna. Bolj kočljiva je ta hitra nalezljivost takrat, kadar gre za slabe, umetniško, smiselno ali estetsko neumestne, kvarne razvade in razvadice, katerih v opernem svetu nerazsodnosti in nečimrnosti dobesedno kar mrgoli. V tem bučnem, pestrem in ihtivem vrvežu lova za hipnim uspehom, je vsaka mrvica z mize »slovitega« vzornika-bogatina dobrodošla, vsak najmanjši »avtoritativni« migljaj je že zadostno povzročilo in poroštvo, da se vrže navdušena truma ubogih Lazarjev-epigonov v nakazano sled ter z ganljivo zaupljivostjo trdovratno vzdržuje in brani svoj dragi plen, razstavljajoč in razkazujoč ga z vsemi odtenki pri vsaki priložnosti v splošno strmenje, začudenje ali celo odobravanje običajno nič hudega slutečemu občinstvu.

Operni svet je v splošnem začuda tog, negibčen, neelašičen in skoro presunljivo konservativen. Kar je enkrat občutil — ne spoznal, ker to je razmeroma težje — za ugodno in učinkovito, (čeprav ne pri sebi, temveč pri bistveno drugačnem izvajalcu), to si skuša prisvojiti in od tega se zlepa ne loči, včasih prav za nobeno ceno. Gotovo ni malo

bolj razgledanega opernega obiskovalca, ki ne bi dodobra poznal takih najbolj znanih pojavov, kakor so n. pr. prepevanje arij pred rampo, taktiranje z rokami ali nogami, krčevito in zelo verno strmenje v dirigenta, popolno ali samo delno ignoriranje partnerja, nesmiselno krljenje ali grabljenje srca z rokami, napeto privijanje glasil in njih zvokov, notorično baletno smehljanje in kolikor je še teh bolj ali manj učinkovitih navad in navadic. Koliko let, na koliko odrih in pri koliko tenorjih smo poslušali in še poslušamo n. pr. znamenito Carusovo »solzo v glasu« (Bajazzo, arija Cavaradossija v tretjem aktu), koliko časa že nas zasleduje ravnanje z mečem Mephista-Baklanova, kolikokrat smo že videli padati in tvegati svoje kosti razne Borisé Godunove v smislu znamenitega zadnjega padca Godunova — Saljapina, koliko nadobudnih Tosk smo že videli po vzorcu dunajske Marije Jeritze zagrebati prste v preprogo itd., itd. Prav tako so za časa tako imenovane »Moissi-epidemije« nosili vsi igralci »Živega mrtveca« glavo nekoliko postrani in so vsi vprek govorili svojo prozo s pojočim glasom! O teh in takih podobah, podobicah ter bolj ali manj posrečenih posnemanjih in posnetkih, ki so strošno razširjeni in ki se lahko vlečejo tudi skozi desetletja, bi mogli napisati debele knjige, ki bi bile po snovi verodostojne in niti malo ne puste ter dolgočasne. Seveda je resnično, da se po isti poti v pozitivnem smislu ustvarja tudi prava in krepka tradicija, ki je zelo važen kamen v stavbi celotne gledališke omike. Ampak v dobri tradiciji je važno ravno to, da se sprejmejo, očuvajo in gojijo samo pozitivni elementi, vse negativne, vsebinsko ali oblikovno malovredne, nelepe pritoke pa je treba odločno s pravo pametjo in okusom odstranjevati kot nekoristne in kvarne.

Krivicu bi delal in napak bi sodil tisti, kdor bi mislil, da zapadajo tem vrstam vplivov in vplivčkom samo zastopniki in izvajalci mladega, naraščajškega opernega pokolenja. Nasprotno ima človek včasih vtis in izkušnje ga v tem potrjujejo; da je tudi med starejšimi izvajalci čedna vrsta primerov, ki s trdnim prepričanjem in včasih že kar svojeglavo vztrajajo na svojem stališču in ki uporno do zadnjega branijo svoje na ta način pridobljene prijeme ali odtenke, o katerih seveda niti na trenotek ne dvomijo, da ne bi bili vsevprek same umetniške vrline ali pa vsaj učinkovite, uspešne poteze.

Zato morajo biti ostra razsodnost, občutljivost okusa, pravi smisel in čut za pristnost izraza ter ustrezno lepoto oblike, združeni z resno in trdno voljo na tem bohotnem in pestrem polju najrazličnejših cvetk, neprestano na preži in budno na delu, da ločijo pravočasno žito od plevela, zdravo in kleno zrno od revnega, škodljivega smetja.

\*

Mnogo, zelo dolgo in, kolikor pač morem, tudi natanko, premišljujem in raziskujem zanimivo, a obenem zelo zamotano vprašanje: kaj je pravzaprav tisto, kar dela opernega pevca velikega, nenavadnega, vrednega, vplivnega, skratka umetniško dragocenega in pomembnega? Kaj je tisto, kar daje njegovim likom veličino, neopisljivo mikavnost, posebni čar, ki človeka zlahka zajame, ki se mu rad preda in kateremu se ne more niti se ne želi zoperstaviti? V čem je ta neprijemljiva skrivnost? Kako se imenuje lastnost, ki ima tako čudežno in čarobno moč? Vzroki operno-pevskih učinkov so mestoma silno preprosti, mestoma pa spet tako zloženi in mešani, da ni vedno popolnoma lahko točno in na



»Deseti brat«: SAMO SMERKOLJ v vlogi Marjana in VEKOSLAV JANKO v naslovni vlogi

kratko razbirati in opredeliti vse posamezne komponente, ki potem v rezultanti delujejo s tako nenavadnim dotikom ali zadetkom. Izven vsakega dvoma je, da učinkujejo odločujoče tako važna dejstva, kakor so lepota pojave, prikupnost ali dražljivost giba, ognjevitost krvi, probojnost, obsežnost ali barva glasu, tehnična spretnost in znanje itd., toda vse te lastnosti morejo biti po mojem mnenju (razen glasu seveda, ki ga je smatrati v tem poklicu za predpogoj) samo do neke mere bistveno pomembne in samo soodločujoče. Do kraja pomembni in bistveno merodajni pa se mi zdita za tvorbo umetniško polnovrednega operno-pevskega dejanja prvenstveno dve lastnosti in ti dve lastnosti sta: izredna muzikalnost in izredna igralska nadarjenost.

Pri tem opiram to svojo na videz morda nekoliko čudno trditev na celo vrsto tehničnih in marsikje tudi zelo znamenitih, objektivno komaj dvomljivih ali ovrgljivih podlag.

Predvsem je važen prispevek v tej smeri cela vrsta tako izraženih mnenj v gradivu operno-zgodovinskih del, razprav, poročil, potem zapiskov ali izrekov velikih mož, skladateljev, pesnikov, dirigentov, opernih pevcev in izvajalcev, igralcev in opernih ter tudi dramskih velikih kritikov. Taka so bila opazovanja v primerih, kot so bili v zadnjih treh desetletjih operno-pevske vrhunci sveta, kakor n. pr. Caruso, Baklanov, Šaljapin. In take so ugotovitve in izsledki pri vseh operno-pevskih izvajalcih ne glede na njihov kraj delovanja, njihovo narodno pripadnost, njihovo starost ali njihov spol. Izkušnje, učinki in dejstva so v vseh teh primerih vsepovsod skoro do pike enaka. Operni pevci, ki imajo izredno muzikalnost in zraven še izredno igralsko darovitost, zmagujejo tudi brez namena, prvobitno in neposredno, dočim bodo liki izvajalcev, ki teh dveh lastnosti nimajo v izredni meri, vedno v strogem umetniškem



**VILMA BUKOVČEVA**

*v vlogi Manice in*

**RUDOLF FRANCL**

*v vlogi Lovra Kvasa v*

*»Desetem bratu«*

smislu bistveno pomanjkljivi in zato umetniško nepopolni in manj pomembni.

Izredna muzikalnost je tista, v večjem delu prirojena, v manjšem delu pa tudi dobljena, visokovredna lastnost, ki jo v splošnem opernem svetu, še bolj pa seveda v operni praksi, še mnogo premalo upoštevajo in mnogo premalo cenijo. Laik bi mislil, da je izredna muzikalnost pri takem poklicu, kakršen je operno petje, pravzaprav nekaj samo po sebi umevnega. Pa ni tako. Resnica je namreč, da je ta lastnost, dana v izredni meri, pravzaprav nekaj redkega. Na videz čudno, pa vendar resnično je dejstvo, da je ta muzikalnost, o kateri govorimo, dejansko maloštevilen pojav. Izredna muzikalnost namreč ni samo sorazmerno točen posluš za intonacijo, ni samo razmeroma dober posluš za preproste časovne mere, ni samo približen občutek med močnim in šibkim poudarkom v dinamiki, to tudi ni samo povprečno dober spomin za zvočne zaznave — ne, temveč je izredna muzikalnost samo tista darovitost ali sposobnost, ki je zmožna hitro, bistro in zanesljivo dojemati, prevzemati, si zapomniti in reproducirati vse pojave iz preprostega, pa tudi zapletenega glasbenega področja, pa naj si bo to že na melodičnem, agogičnem ali pa dinamičnem polju, oziroma, da se izrazimo bolj natančno, na vseh teh poljih z enako silo in istočasno. Izredna muzikalnost pri opernem pevcu je izredno tenak sluh, izredna točnost v sprejemanju in zapopadljivosti vseh zvočnih zaznav, izredno močna sposobnost v njih shranjevanju ter izredna točnost in zanesljivost v sposobnosti oddaje natanko določenih zvočnih nalog, predlogov in zahtev. Vse, karkoli je torej v tej lastnosti drugačno, je lahko muzikalno, vendar je pa povprečno in ne more zaslužiti pridevka izredno.

Izredna igralska nadarjenost pa je tista čudovita in druga visokovredna lastnost, za katero moramo takoj spočetka » z žalostjo v srcu« priznati, da je v opernem svetu še vedno uboga pastorka, da jo najmanj

### SLAVKO ŠTRUKELJ

*kot Stric Dolef v Poličevem  
»Desetem bratu«*



cenijo, najmanj zahtevajo, najbolj zanemarjajo in nekateri celo prezirajo. Tolažilno je dejstvo, da jo prezirajo večinoma samo tisti, ki je sami nimajo ali pa, ki o njej nimajo kdo ve kakšnega jasnega pojma niti nasploh, kaj šele v zvezi s poklicem in delom opernega petja. To je tista zelo povprečna staroznana in slavna »vzvišenost« opernega pevcu nad dramskim igralcem, ki seveda v tej zvezi in taki primerjavi nima prav nobene resne podlage. Ta darovitost je tista lastnost in sposobnost, s katero operni pevec ne hodi samo v približnem območju režiserskih želja, bližnjem okolju dirigentove roke in v bližini mest preizkušene odzvočnosti in glasovne nosilnosti, to ni samo zavestno ali podzavestno kretanje po sledovih in vzorcih »častitljivih« šablon — ne, izredna igralska nardarjenost pri opernem pevcu je tista čudovita in najredkejša lastnost, s katero vdihne operni pevec svojemu liku šele pravi smisel, pravi značaj in pravo življenje. Šele ta čas, ko zadobi glasbena podoba na opernem odru svoj ustrezní scenični dih, svoj igralski izraz in obraz, ko začne peti določeni tip ali značaj, ki ima svojo misel, svoja čustva, svoj smisel, svoj razvoj, svoj pomen in odnos do vsega dejanja in vseh ostalih v operi nastopajočih oseb — šele tedaj, ko začne operni pevec ne samo v mimiki in kretnjah šablonsko »igrati«, temveč ko začne z vsem svojim tvornim bistvom značaj doživljati, ko začne v igri prepevati in v petju igrati — tedaj šele se užge in utrne tista skrivnostna moč, ki stori, da doživljamo in uživamo umetniško neoporečno, umetniško polnovredno operno pevsko storitev.

Svetovni vzorec takega operno-pevskega igralskega delovanja je bil veliki umetnik pevski igralec Fjodor Saljapin.

Vse, kar je v opernem oblikovanju v tej lastnosti drugačno, je lahko uporabno, je lahko znosno, dostojno, ne more pa biti izvirno, prvobitno in neposredno, ne more se imenovati izredno in zato tudi ne dragoceno.

Resnično razveseljivo in na moč hvalevredno bi bilo, če bi mogli na podlagi dejstev ugotoviti, da si tudi operni izvajalci resno prizadevajo seznaniti se z obsežnim in globokoumnim gledališkim delom velikega teoretika, učitelja in režiserja Constantina Stanislavskega. Pa ne samo seznaniti, temveč tudi poglobiti se in prisvojiti si njegove nazore, predvsem pa njegov način dela in vežbanja, ali če rabimo njegovo besedo, spoznati in prisvojiti si njegov »sistem«.

Imel sem srečo spoznati Stanislavskega s celotno njegovo umetniško družino in prisostvovati njegovim skušnjam in predstavam v vsem njihovem večmesečnem gostovalnem bivanju v Pragi leta 1922. Študiral sem njegova teoretična dela in jih skušal v vseh letih svojega poklicnega udejstvovanja praktično uporabljati, kolikor so mi to seveda dopuščale moje sposobnosti, dane okolnosti in pa naš predvojni gledališki ustroj. Dolgoletno delo in trde izkušnje so me naučile, da znam za silo razlikovati, kaj je na eni strani: hotenje, prizadevanje in stremljenje, na drugi strani pa, sposobnost, znanje in storitve. Ni dobro in niti koristno umišljati si, da je ta sistem morda kakorkoli preprost in lahko dostopen. Nasprotno pa je zelo dobro in koristno stalno zavedati se, da je za temeljito spoznavanje in ravnanje po tem sistemu treba zelo vestnega in podrobnega študija, dolgotrajnega napora in prav gotovo neprestanega, vedno natančno nadziranega dela. Zato se ob kakršni koli lahko-miselni zanositosti, površnosti ali gorečnosti stalno zamislim in v spomin mi pridejo tiste znamenite besede, ki jih je zapisal sam Stanislavski in ki jih lahko vsakdo, ki se za to zanima, prebere tudi v srbskem prevodu »Sistema« na strani 448.

Mladi gojenec njegove igralske šole pride po končanem tečaju ves prevzet k Stanislavskemu in mu v ognju navdušenja ves vzhičen svečano obljublja, kako se hoče v bodoče ravnati točno po naukih njegovega sistema.

Stari, modri in preudarni učitelj, ki je bil sicer ganjen nad tem navdušenjem, pa je prijel gojenca za roko, ga potegnil na stran in mu rekel takole:

»Kakor mi je prijetno, tako mi je obenem tesnobno slišati te vaše obljube.«

»Zakaj pa tesnobno?« — ga študent ni razumel.

»Ker je bilo že preveč razočaranja. V gledališču delam že dolgo, skozi moje roke je šlo že stotine dijakov, toda le malo jih je med njimi, ki jih lahko imenujem svoje naslednike in ki so razumeli bistvo tega, za kar sem delal vse življenje.«

»In zakaj jih je tako malo?«

»Zato, ker še zdaleka nimajo vsi niti volje in niti vztrajnosti, da pridejo do prave umetnosti. Sistem — samo poznati je premalo. Treba ga je razumeti in znati. Zato je neobhodno potrebno stalno vsakodnevno vežbanje, trening v toku vsega igralskega udejstvovanja. Pevci potrebujejo vokalizem, plesalci vaje, dramski umetniki pa trening po navodilih sistema. Imejte močno voljo, delajte tako v življenju, spoznavajte svojo naravo, obvladajte jo in, če imate talent, lahko postanete velik igralec.«

Tako je dejal Stanislavski.

Kakor znano, je opera delo, ki je sestavljeno iz glasbe in dejanja. Operno glasbo pa sestavljajo spet vokalni del (petje) in instrumentalni

del (orkester). Dejanje je določena zgodba v dramski obliki, je torej slovstvena podlaga, izvajalno besedilo, ki se imenuje libreto. To besedilo ali libreto vsebuje tipe ali značaje, ki so nosilci dejanja in ki jih je treba v operni uprizoritvi ne samo peti, temveč tudi igrati. In sicer igrati tako, da bi bilo vsaj enakovredno glasbenemu in pevskemu izvajanju. Težnje sodobne gledališke teorije, prakse in estetike gredo ravno prvenstveno za tem, da se ta močno zanemarjena in omalovaževana operna panoga čim bolj upošteva, razvije in dvigne do umetniško čim višje in zrele stopnje.

Operna uprizoritev je zelo komplicirano delo. Za njeno izvedbo je treba veliko število najraznovrstnejših umetniških in strokovnih sodrnikov, ki so vsi nepogrešljivo važni, ki pa imajo svoja dva vodstvena činitelja, in sicer: dirigenta in režiserja. Od sposobnosti teh dveh faktorjev je odvisna predstava kot umetniška celota. Ta dva sta v umetniškem pogledu na prvem mestu odgovorna. Kakor je važno, da sta oba ta dva enako specifično operno darovita in da sta oba dva enako operno strokovno izobražena, tako je obenem prav tako važno, da sta oba ta dva umetniška voditelja zmožna globokega in temeljitega sodelovanja v znamenju objektivnih odnosov in zahtev poverjene jima naloge. Kakor pa je v deljenem študiju glasbeno in pevsko oblikovanje predvsem naloga dirigenta, tako je naloga režiserja predvsem: oblikovanje scenične in igralske strani bodoče izvedbe. Naloga opernega režiserja je torej na kratko ta, da na določenem prostoru z najboljšimi sredstvi in izvajalci čim bolj približa predstavo glasbeno-besedni predlogi. Pri tem izdelovanju scenično-igralskega dela pa mu glasba ne sme biti ovira, temveč, nasprotno, biti mu mora pobuda, navdih in kažipot. Dobiti za rezultanto tako umetniško vredno in visoko pomembno, čisto posebno operno igr, ki je na žalost začasno povsod še v jako zaostalem stanju, dobiti smiselno jasno, stilno čisto in estetsko, harmonično ubrano celoto, to je v glavnem pomen in zadoščenje prave operne režije. Ze iz tega je razvidno, da je te naloge mogoče izpolniti edinole z dolgotrajnim načrtnim delom, ki pa, zahteva poleg darovitosti in velikega znanja še trdnejše stalnosti operne skupine, kar pa je v gibljivih težnjah opernega izvajalstva še vedno zelo kočljiva zadeva. Opera režija in ansambelska igra, vsaj taka, ki je v okviru glasbe in petja mogoča — to je gotovo najvišji cilj, ampak za zdaj gotovo tudi »godba bodočnosti« opernega režiserja.

O območju režiserja, odnosno o pomembnosti dirigenta in režiserja v razmerju do dela, moram izraziti svoje globoko prepričanje, da imam oba za neomajno enakovredna in važna. Če to naziranje danes nikakor še ni splošno, potem je vzroka za to iskati predvsem v napačnih, nejasnih pojmih nekaterih vodstvenih in kritičnih krogov, še bolj pa seveda v pomanjkanju zadostno nadarjenih in strokovno izobraženih opernih režiserjev. Sodobno prizadevanje, upajmo, bo v doglednem času odpomoglo tudi tem nedostatkom in z nastopom takih režiserjev bodo tudi operne predstave povsod dobivale lepšo in zanimivejšo obliko. Prepričan sem, da v začasno nasplošno nekako okorelo, ohlapno in šablonsko operno izvajanje ravno režijsko-igralski vplivi lahko prinesejo sveže, napeto in zanimivo, novo življenje. Mislim, da so tudi poskusi na našem opernem odru v tej smeri očitni in da se tudi naši naporji v tem smislu

niso slabo obnesli. Toda še enkrat moram poudariti, da je za to treba razumevanja, sposobnosti in dela, dela, dela! Stanislavski je dobro vedel, kakšnega ogromnega pomena so vaje in skušnje.

\*

Pomen in važnost inscenacije sta v zadnjih desetletjih nenavadno narasla, mestoma že tako samostojno in poudarjeno, da se je bati, da ne bi prerasla vsebine, dejanja in izvajanja ter tako neodgovorno presegla meje svojega okvira. Naloga inscenatorja je v bistvu samo ta, da po natančnem poznavanju dela (v operi soet glasbe in besedila), po vestnem študiju in predvsem v tesnem sodelovanju z režiserjem ustvari primerno prizorišče in prostor, v katerem se odigrava dejanje. Od katere strani — od inscenatorjeve ali režiserjeve — prihaja potem več pobude ali misli, je za objektivno, končno vrednost inscenacije popolnoma vseeno, poglavitno je, da služi svojemu namenu, to se pravi: da z upoštevanjem in premagovanjem tehničnega ustroja čim bolj podpira — ne zavira! — režijsko zasnovno, zgradbo, razporedbo, dinamiko, z drugo besedo, da čim bolj pomaga s svojimi sredstvi oživotvoriti režijsko odrsko pretvorbo dramatikove in skladateljeve predloge. Inscentorjev pomen v gledališkem in seveda tudi v opernem delu je ogromen, mislim pa, da bi bilo priporočljivo iskati reševanje sceničnih problemov bolj v zakladnici bogate in žive ustvarjalne fantazije, kakor pa v kompliciranju tehničnega aparata ter razkazovanja in kopičenja materiala. Obenem je treba stalno misliti na to, da je treba za operne potrebe inscenirati trdneje in trajneje, morda tudi umerjeneje, ker so pogoji opernega sporeda pač drugačni, kot pa n. pr. dramski.