

SLOVENSKO  **NARODNO**
GLEDALIŠČE **V LJUBLJANI**

GLEDALIŠKI LIST

OPERA

1951-1952

2

G. PUCCINI:
La Bohème

Premiera dne 9. decembra 1951

Giacomo Puccini:

La Bohème

Po H. Murgerovi povesti napisala besedilo za opero v štirih slikah
G. Giacosa in L. Illica, prevedel Niko Stritof

Dirigent: Bogo Leskovic

Režiser: Vlado Habunek k. g.

Rudolf, pesnik	R. Franci, J. Lipušček
Marcel, slikar	V. Janko, S. Smerkolj
Schaunard, glasbenik	S. Car, F. Langus
Collin, filozof	J. Betetto, L. Korošec, F. Lupša
Mimi	V. Bukovčeva, Z. Gjungjenac, N. Vidmarjeva
Musetta	M. Mlejnikova, M. Patikova, M. Polajnarjeva
Benoit, hišni gospodar	L. Korošec, D. Zupan
Alcindor	I. Anžlovar, S. Drakulič
Parpignol	A. Gašperšič

Dijaki, šivilje, meščani, prodajalci in krošnjari, vojaki, natakarji,
otroci itd.

Godi se v Parizu.

Inscenator: V. Popovič-Cico k. g.

Vodja zbor: J. Hanc

Osnutke za kostume je naredila Sonja Dekleva, izdelala pa jih je
gledališka krojačnica pod vodstvom Cvete Galetove, Angele Humarjeve
in Jožeta Novaka.

Inspicijent: H. Rebolj — Odrski mojster: J. Kastelic — Razsvetljava:
S. Šinkovec — Maske in lasulje: R. Kodrova in J. Mirtič

Cena Gledališkega lista 30 din

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

GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

1951-52

OPERA

Štev. 2

Prof. Vlado Habunek:

OB NOVI UPRIZORITVI »BOHEME«

Redek je primer, da bi dramsko delo ostalo na repertoarju po več let. Tudi klasiki, ki jih vedno igramo, kakor na primer Shakespeara ali Moliéra, se po določenem številu predstav izrabijo in jih je treba vzeti z repertoarja. Čez nekaj let se spet vračajo, toda v povsem novi opremi in z novimi protagonisti. Nekatero opere pa medtem ostajajo na repertoarju leta in leta, pravzaprav stalno. Sicer se tudi one kdaj pa kdaj malo odpočijejo, da bi se takoj spet vrnile brez kakih bistvenih sprememb.

Malokdo gleda moderno dramo več ko enkrat, a klasične ponovno šele potem, ko noya režijska koncepcija ali nova igralška osebnost osvetli katero od njihovih tisočero faset. V Opero prihajajo vsi po iste melodije in lepo petje, oziroma lepe glasove. Zadostuje v kateri od važnih partij novo in renomirano pevčevo ime, da zadobi popolnoma izigrana in oguljena opera ves potrební sijaj. Od drame pričakujejo ljudje tretiranje kakega novega problema ali novo psihološko interpretacijo univerzalno poznanih karakterjev, zato je vedno potreben na odru poseben ambient in vskladena igra ansambla. V Opero gredo ljudje kakor v klasični japonski drami, da vidijo pevca virtuozna v vseh naprej poznanih situacijah.

Kar pravi Aldous Huxley o tragediji, ko trdi, da so v tragediji stvari kemično čiste, prav isto bi bilo v še popolnejši meri mogoče priličiti operi, ako ne bi bila beseda čistost malce neobičajna v zvezi s tako heterogenim pojavom, kot je opera. Tudi tedaj, ko je v operi intriga povsem zapletena, je romantična, melodramatična os dela vedno katero od velikih človeških čustev, navadno ljubezen ali sovraštvo, ki dobi obraz neke vrste vsem jasnega simbola, a od simbola do konvencije ni dolga pot. Kakor hitro je drama očiščena vsakodnevnih detajlov, ki jo zadržujejo v obrisih realnosti, se več ne zadovoljuje s samo v



Iz naših prejšnjih uprizoritev
»Boheme«

Vilma Bukovčeva in Rudolf Franci

glavnem posnetimi gibi in dekoracijo, ki postane prav tako simbolična, oziroma konvencionalna. Ne smemo pozabiti, da že samo petje namesto prirodnega govora ne dopušča tako zvane realistične igre in nujno vsiljuje posebne konvencije.

Gledališko delo, ki tako dolgo ostaja v isti vodi, se nekako utrjuje, dobi z leti svoj stil, ki se z njimi poveže kakor patina s platni starih mojstrov. Snemanje te patine je v mnogih primerih problematično, mnogokrat zelo delikatno, in kdaj pa kdaj morda nemogoče, če že ne nezaželeno. Več generacij pevcev je dalo posameznim tipom neke vrste stalno obliko. Situacije in gibanje na odru so postale nekak ritual, ki ga vsi novi pevci samo ob sebi umevno sprejemajo, občinstvo pa povsod respektira in razume. »Madame Butterfly« očitno nima nobene zveze z Japonsko, a vendar jo danes povsod na svetu igrajo do take mere v enaki obliki, da se vprašam, ali je ne dajejo tudi Japonci v Tokiu prav tako, kot jo izvajajo Italijani na Scali. »Prodana nevesta« v Parizu ne le da se bistveno ne razlikuje od uprizoritve v Pragi, temveč se celo bistveno ne razlikuje od katere koli francoske opere z ljudskim sižejem, kot na primer »Mireille«. Standardno hrvaško opero »Nikola Šubic Zrinjski« bi bilo pod drugimi imeni mogoče uprizoriti kjer koli celo z istimi kostumi in z enakimi gibi kot italijansko ali katero koli drugo zgodovinsko opero. Še celo naše domače opere novejšega

**Iz naših prejšnjih uprizoritev
»Boheme«
Zlata Gjungenac kot Mimi**



datuma, kot n. pr. Gotovčevega »Era«, bi bilo mogoče brez velikega truda kjer koli uprizoriti. Samo ob minimalni dokumentaciji o naših folklornih plesih in narodnih kostumih bi mogla biti predstava povsod v bistvu podobna našim uprizoritvam. Gjula ne bi bila v Londonu nič bolj dražestno mlado, operno kmečko dekle, kakor je vsaka Gjula v Jugoslaviji ali vsaka Marinka na Češkem.

Dejstvo, da je Micaela v Jugoslaviji povsem indentična po tipu, igri in kostumu z Micaelo v Bordeauxu ali Toulousu, kjer je neke vrste narodna junakinja, in da so gorski klanci v Pirenejih enaki na vseh opernih odrih, priča o konvencijah, ki dajejo operi njeno univerzalnost in ustvarjajo iz nje umetnost, ki bolj kakor film in takoj izza glasbe ter plesa z lahkoto prehaja preko jezikovnih mej in povezuje najoddaljenejše in najrazličnejše narode. Vsekakor to ni majhna stvar.

Kajpada posamezni tipi znotraj teh konvencij tu in tam nad pričakovanjem pretresajo gledalce z globino in kompleksnim življenjem, in da jih posamezne situacije presenečajo s svojo resničnostjo, ki je neodvisna od glasbe. To se dogaja pri neobičajno močnih igralskih sposobnostih pevcev, ki se redko kdaj stikajo s prvorazrednim glasovnim materialom, ali pa — v novejšem času — zahvaljujoč srečni intervenciji režiserja.

Snemati patino z repertoarnih oper, pomeni spet poglobiti dominantna čustva in konflikte, na katerih je delo zgrajeno, v tisto, kar sem pravkar imenoval življenjski kompleks, rekel bi v realizem, če ne bi bila ta beseda danes že tako izmučena od vseh mogočih pozicij na Prokrustovi postelji, da jo je bolje nekaj časa pustiti pri miru. Življenjski kompleks, to so detajli, bolj ali manj pomembni, bolj ali manj plemeniti, bolj ali manj smešni, ki v življenju sestavljajo atmosfero, ki v nji živimo, sovražimo, ljubimo ter kdaj pa kdaj — redko kdaj! — doživljamo velike stvari. Iskati življenjski kompleks, pomeni prehajati od »čistega« čustva, »čistega« odnosa v subjektivno. Predvsem v subjektivno gledanje režiserja. To pomeni, iskati dramo v njeni psihološki atmosferi, ki je bolj ali manj neodvisna od njene glasbene atmosfere, in jo približevati momentu, psihi, razpoloženju publike, za katero se delo postavlja. To pomeni, odvzemati do neke mere operi njen kozmopolitski, esperantistični karakter. Razen tega še pomeni, otežkočati zamenjave, gostovanja; navajati administracijo te fantastično drage ustanove na velikanske izdatke tam, kjer tega nihče ne pričakuje itd., itd. Isto občinstvo, ki je pred dvema ali tremi meseci gledalo pri Jouvetu novo uprizoritev »Tartuffa« v strogi, neprikupni, do največje rafiniranosti goli, Bracquovi dekoraciji, je štel za povsem naravno, da gleda v Veliki operi popolnoma konvencionalnega in staromodnega »Tristana«.

Nemara obstajata resnično le dva važna razloga, da se stare opere modernizirajo. Prvi je bržčas ta, da so nekoč živele v prvi vrsti od prekrasnih, velikih glasov, ki so danes vse redkejši. Njihovo pomanjkanje terja kompenzacijo, ki jo za zdaj lahko nudi samo resnica v kateri koli obliki. Nekaj drugega je pojav moderne opere, kakor je Brittenova, ki zahteva a priori nov, elastičen in nekonvencionalen stil, po katerem se bo nujno — če bo nova opera resnično vitalna — vsaj deloma ravnala tudi stara.

»La Bohème«, ki že petdeset let do onemoglosti zvesto služi vsem opernim repertoarjem sveta, je na vseh odrih okostenela v mizeriji in sentimentalnosti. Mimi je postala sladka, solzava sirotica, eterična in angelska, primer ženske nemoči in podrejenosti, ki je tako ljuba moškemu egoizmu in nečimrnosti. Musetta je nasprotno prenapeta, glasna, drzna in počeni načičkana ženska, predvsem priložnost za pevke, da pokažejo svoj vražji temperament. Collin je zato, ker je bas, postal od študenta z brucovsko filozofijo resničen filozof, poln neizmerne globine.



Iz naših prejšnjih
uprizoritev »Boheme«
Valerija Heybalova in
Janez Lipušček

Alcindor je senilni Pantalone, ki je iz commedie dell'arte odšel v pokoj, da zdaj za honorar še nastopa v cirkusu. Itd. Nihče se v tej operi ne spomni na penečo se pariško atmosfero, na tenko erotiko, na eleganco in spretnost, ki je prirojena vsaki mali modistki. Vsakdo takoj vidi operno drevo, za katerim se »skriva« premočena Mimi v nevtralni biedermyerski oblekci z rožnato kapico in križcem na žametni vrviči okoli vratu.

Poskusil sem naše boheme desentimentalizirati in jih presaditi v pariško atmosfero, v kolikor so mi to dopustile materialne možnosti, italijanska glasba, operni zakoni in — seveda — moje sposobnosti.

SPREMEMBA V VODSTVU LJUBLJANSKE OPERE

Dne 1. decembra t. l. je bil po triletnem delovanju na tem mestu po lastni prošnji razrešen dolžnosti direktorja Opere, dirigent Samo Hubad, ki se s tem vrača kot stalni dirigent v Slovensko Filharmonijo. Za novega direktorja Opere je bil imenovan dr. Valens Vodušek, znani slovenski glasbeni kritik in publicist.

Skladatelj Puccini je videti prav nenavaden zaradi svojih harmonskih posebnosti in zaradi svoje posebne — zlasti v »Boheme« sveže in mladostne — melodike, uporabljajoč v svojih modulacijah le taka pota, ki mu jih narekuje njegov notranji nemir. To je videti čisto tudi v uporabljeni hromatiki in v harmonskih obratih, s katerimi po potrebi slika, oziroma celo zbuja primerno razpoloženje. Te njegove skladateljske prvine je opaziti že v njegovi operi »Manon Lescaut«, zlasti značilno pa stopajo na površino v »Boheme«, v delu, ki je samo ob sebi enotnejše in resničnejše od katere koli druge opere tega genialnega gledališkega skladatelja.

Manon in Mimi sta druga drugi ljubki sestri, ki sta neločljivo združeni ne le v načinu življenja, temveč tudi v smrti. Razlikujeta se edino v tem, da Manon, ki se zelo prepričljivo predstavlja v vsej svoji sebični koketnosti in preračunanosti, ni v svojem poznem kesanju dovolj dosledna. Mimi pa je že od vsega začetka trpeča ženska in zaznamovana s smrtjo. Res je sicer, da je tudi ona kdaj pa kdaj zahrepenela po užitku in razkošju. A to njeno hrepenenje vendar pripada preteklosti, medtem ko ji sedanost in prihodnost prinašata zgolj ljubezen, trpljenje in smrt. Zato ostaja Mimi gledališki lik, ki je ljub vsakemu opernemu obiskovalcu. Čeprav pa je Manon ne le Puccini, temveč tudi Massenet dvignil v priznani tip »velike« dame, ostaja vendar v ozadju za Mimi, ki se nam predstavlja kot izboljšana Manon.

Svet »Boheme« je torej zmagal nad svetom »Manon«.

Zgodbo opere »Boheme« sta Puccinijeva libretista, Giuseppe Giacosa in Luigi Illica, povzela po Murgerovem romanu »Vie de Boheme«, vendar sta morala svojo predlogo večkrat preurediti po skladateljevih navodilih, dokler ni dejanje dobilo oblike, kakor si jo je bil zamislil Puccini, ki je imel pri vseh svojih operah izredno mnogo smisla za dobro odrsko oblikovanje. Tako je nastalo besedilo, ki je čudovito lepo izpremešano z vedrimi, naravnost prešernimi prizori, ki so pogojeni v študentovsko bohemski mladostnosti nastopajočih oseb, in z na drugi strani čustvenimi prelivi ljubezenskih razpoloženj do temnih trenutkov bede in bolezn, življenjskih odpovedi in končno smrti.

»Boheme« je imela krstno predstavo v Turinu 1. februarja leta 1896. Prva uprizoritev sicer ni vzbudila najugodnejših



Iz naših prejšnjih
uprizoritev »Boheme«
Ksenija Vidalijeva
kot Mimi

kritik, zato pa je doživela pri občinstvu največji uspeh in se je takoj razširila po vseh evropskih opernih odrih. Že nekaj let nato, dne 3. novembra 1903, je bila tudi prvokrat uprizorjena v slovenskem jeziku v Ljubljani, in odtlej do danes je doživela na odru ljubljanske Opere že mnogo novih uprizoritev ter nič manj kot 175 predstav. Tako je torej »Boheme« v vrsti 180 oper, ki so bile od l. 1892 pri nas uprizorjene, poleg Smetanove »Prodane neveste« (305 predstav), Verdijeve »Traviate« (246 predstav) in Puccinijeve »Madame Butterfly« (205 predstav) na našem odru največkrat igrana opera.

»BOHEME«

(Vsebina opere)

Prvo dejanje: V podstrešni sobici nad Parizom sedita, prezeblja od mraza, pesnik Rudolf in slikar Marcel. Niti prisiljena veselost ju ne more ogreti. Rudolf je pesniško sanjav, Marcel pa se z jezo spominja nezveste Musette. Da ne bi pokurila poslednjega stola, žrtvuje

Rudolf ognju svojo petdejansko dramo: stara šklemfa-peč požira dejanje za dejanjem. »Filozof« Collin prirobanti nejevoljen, ker so na božični večer zaprte vse zastavljalnice. Odreši jih glasbenik Schounard, ki je navrtal petičnega Angleža in prinesel jedačo, vino in denar! Udinjal se je bil namreč lordu za pevskega učitelja njegovemu papagaju. Da bi skrajšal učno dobo, je Schounard tiču zavalda in odnesel učnino. Med njegovim pripovedovanjem obloži ostala trojica mizo z dobrotami, a Schounard jih zaustavi: nocoj bodo večerjali v Latinski četrti. Tedaj se oglasi pred vrati hišni gospodar Benoit, ki je prišel terjat najemnino. Studentje ga zmotijo, izzovejo spor in ga vržejo skozi vrata. Nato hrupno odidejo v kavarno Momus, le Rudolf ostane še doma, da bi dokončal podlistek. V tem potrka mala vezilja Mimi, proseč, da bi ji na videz znani sosed prižgal ugaslo svečo. Med prižiganjem ji pade na tla ključ od njene sobe. Ko se vrne ponj, ji sveča med vrati ponovno ugasne, nakar Rudolf brž utrne še svojo. V temi iščeta izgubljeni ključ, ki ga Rudolf skrivaj vtakne v žep, in se dotakne dekletove roke. V duetu si nato odkrijeta svoje življenje in si izpovesta ljubezen. Objeta odideta za Rudolfovimi tovariši v kavarno Momus.

Drugo dejanje: Pred kavarno Momus vrvi pisana množica prodajalcev in kupcev. Štirje bohemi zasedejo mizo in Rudolf predstavi prijateljem Mimi. V kavarno pride tudi Musetta s svojim novim spremeljvalcem. Marcel je zaradi nje, kot na trnju. Rudolf podari Mimi svilen čepico, Marcel in Musetta pa se čez mizo zbadata. Ko Musetta vidi, da je dovolj razdražila Marcela, odpošlje Alcindorja s »preozkim« čevljkom k čevljarju, da lahko nemoteno pohiti Marcelu v naročje. Bohemi odidejo z množico za vojaško parado in zapustijo Alcindorju neplačan račun.

Tretje dejanje: Zimska noč ob pariški mitnici. Bolehna Mimi priklie Marcela iz krčme, kjer bohemi že mesec dni živijo na up. Zaradi Rudolfove ljubosumnosti je zašla v njuno ljubezen kal razdora, in Marcel ji nasvetuje ločitev. Ko pride iz krčme še Rudolf, se Mimi skrrije. Marcel skuša od Rudolfa izvedeti za resnični vzrok njegovega nemira. Rudolf mu prizna, da ga grize misel na njeno bolezen in zavest, da ji ne more nuditi niti tople sobe. Edina rešitev zanjo bi bila ločitev. Tedaj se Mimi s kašljem izda. Rudolf pohiti k nji, da se, čeprav se ljubita, poslovita. Nemara se bosta spet sešla, ko pride pomlad?

Četrto dejanje: Štirje prijatelji so se povrnili v podstrežje. Marcela in Rudolfa sta dekleti zapustili, vendar pa bohema še vedno obujata nanju spomine. Delo jima nikakor ne gre od rok, zato sta kar vesela Schounardovega in Collinovega prihoda. Ob prinesenem kruhu in slaniku se razvije vesel, bohemski prizor. Sredi najhujšega hrupa vstopi Musetta z novico, da prihaja po stopnicah bolna Mimi. Bohemi jo položijo na posteljo in Rudolf sede k njenemu zglavju. Musetta pove, da je Mimi zapustila grofa, in kako jo je opotekajočo se našla na cesti. V Rudolfu se prebudi nepokopana ljubezen, ali revici so ure štete. Collin odnese plašč v zastavljalnico, da bi z izkupičkom nakupil zdravil. Mimi in Rudolf se vstapljata v spominih, dokler revica tiho ne izdihne. Šele iz molka prijatelj ugane Rudolf, da je Mimi izgubil za vselej.

SPOMINU MIRKA POLIČA

Nekaj dni pred začetkom letošnje sezone ljubljanske Opere, dne 2. oktobra t. l. je v Ljubljani umrl njen zaslužni dolgoletni direktor, dirigent in skladatelj Mirko Polič. Da bi počastili spomin zaslužnega gledališkega delavca in glasbenika, ki je vse svoje moči posvetil razvoju slovenske Opere, so bili naslednji dan njegovi posmrtni ostanki prenešeni v operno avlo, kjer se je ob častni straži gledaliških umetnikov od njega poslovilo številno občinstvo. Dne 5. oktobra ob 12. uri se je v imenu članstva od pokojnika poslovil dr. Danilo Svara, na balkonu Opere pa so člani opernega orkestra s fanfarami zaigrali Ravnikovo »Žalostinko«. Pri pogrebni svečanosti na Žalah, ki se jih je udeležila ogromna množica občinstva s številnimi predstavniki oblasti, so govorili: dr. Vladimir Ravnikar za pevski zbor Glasbene matice, skladatelj Matija Bravničar v imenu Društva slovenskih skladateljev, Zveze skladateljev Jugoslavje in Društva slovenskih glasbenih umetnikov, direktor zagrebske Opere Milan Sachs, pomočnik direktorja beogradske Opere Branko Dragutinović in za tržaške Slovence upravnik SNG v Trstu dr. Andrej Budal, medtem ko je ob odprtem grobu govoril upravnik SNG v Ljubljani Juš Kozak. Na Žalah in ob grobu sta zapela pevski zbor Glasbene Matice in operni zbor, prav tako so ponovno zaigrale fanfare.

Dne 3. oktobra je bila v opernem gledališču žalna komemoracija, ki so se je udeležili stanovski tovariši z upravnikom tov. Jušem Kozakom in nekateri glasbeniki. Na tej komemoraciji je govoril direktor Opere Samo Hubad, čigar govor v naslednjem objavljamo:

GOVOR TOV. SAMA HUBADA

Tovariši in tovarišice solisti, tovariši in tovarišice iz opernega zbora, baleta, orkestra in tehničnega osebja!

Zbrali smo se pri žalni, komemorativni svečanosti, da počastimo spomin najbolj zaslužnega našega člana, čigar neumorno srce je zastalo včeraj, v torek dne 2. oktobra. Dolgoletnega direktorja naše Opere, dirigenta in vidnega slovenskega skladatelja Mirka Poliča ni več med nami. Komaj dobro leto je od tega, ko se je še navidez čil in zdrav in poln naravnost mladeniškega poleta v naši sredi udeležil prve povojne turneje naše Opere v tujini, kjer je v Grazu in zlasti še v Celovcu koroškim Slovincem dirigiral predstavo Gotovčevega »Era z onega svetac«. Ob tisti priliki smo mu še, srečnemu nad velikim umetniškim uspehom, ki ga je bil z njim vred deležen ves naš ansambel, na slavnostnem banketu v Porečah za njegov 60. rojstni dan vsi skupaj enodušno pozeleli še mnogo let zdravia in uspeha. Nato smo v začetku pretekle sezone spet vsi skupaj vložili obilo vsestranskega truda za uprizoritev njegove nove slovenske opere: »Desetega brata«. Toda njegove telesne moči, ki jih je v desetletjih svojega požrtvovalnega dela za dvig in napredek te hiše, njemu nad vse ljube slovenske Opere, neumorno trošil, so bile v tem času že precej razrahljane. Svoje poslednje veliko skladateljsko delo je še dovršil, toda ob krstni predstavi »Desetega brata« dne 25. februarja t. l. ga, žal, nismo več mogli pozdraviti za dirigentskim pultom, temveč smo ga počastili le kot skladatelja na tem našem odru, ki je bil v razdobju

nad 25 let neštetokrat priča njegovih vsestranskih naporov in sadov. Dirigentsko palico je na pultu naše Opere poslednjič odložil pri predstavi »Era z onega sveta« dne 3. oktobra 1950, torej točno nocjo pred enim letom. Odtlej se je z boleznijo boril, jo premagoval in — če je le mogel — prihajal spet v Opero, če drugega ne, vsaj zato, da bi s kratko korekturo, ki se mu je pri predstavi na odru zazdela nujna, pripomogel svojemu poslednjemu ljubljencu, »Desetemu bratu« do boljše, dokončne oblike. Ko smo v sedanji sezoni pred nekaj tedni začeli z rednim internim delom, se je že zdelo, da mu je poletno sonce znova vllilo moči, toda to je bil le varljiv zunanji videz. Bolezen ga je znova priklenila na posteljo in poslednje dni ni bilo nobenega upanja več, da bi jo še premagal. Včeraj, malo pred 5. uro popoldne, je njegov vedno nemirni in neugnani duh ugasnil za vselej.

Čeprav mi, mlajši sodelavci tega zavoda, nismo mogli biti neposredne priče vsega ogromnega dela pokojnega direktorja Mirka Poliča, si vendar na tem mestu štejem v častno dolžnost, da vsaj v glavnih obrisih skušam očrtati njegov umetniški lik in zasluge, ki jih je imel v prvi vrsti za naš zavod, v širšem smislu pa prav tako za vse slovensko glasbeno življenje zadnjih desetletij.

Mirko Polič se je rodil v Trstu leta 1890., kjer je (po glasbenih študijah v Pragi, Trstu in kasneje tudi na Dunaju) pred dobrimi 40. leti, tudi začel svojo umetniško, skladateljsko in dirigentsko pot. Na dirigentski pult je prvič stopil v Trstu kot 20-leten mladenič leta 1910., ko je dirigiral nekaj operet, toda umetniška ambicija ga je že tisti čas gnala naprej, do opere, in smemo šteti prav Poliču v zaslugo, da se je slovensko gledališče v Trstu že naslednje leto povzpelo do prvih slovenskih opernih predstav. In tako je Polič že l. 1912. z velikim uspehom uprizoril v Trstu Zajčovo opero »Nikola Šubić-Zrinjski« in takoj nato v l. 1913. še Smetanovo »Prodano nevesto«. V istem času se je tudi prvič uveljavil kot skladatelj, ko je v l. 1911. napisal odrsko glasbo za uprizoritev Vojnovičeve drame »Smrt majke Jugovičev«. Iz tega njegovega skladateljskega prvenca se je 30 let nato rodila Poličeva opera »Mati Jugovičev«, ki smo jo uprizorili l. 1947.

Že prvi umetniški začetki v Trstu so torej v dobri luči nakazali vso Poličevo prihodnjo bogato umetniško pot. Izkazal se je predvsem kot mnogo obetajoč dirigent, pa tudi kot neumoren gledališki organizator. Žal so njegovo delo in načrte v Trstu za razvoj tamkajšnje slovenske Opere kmalu zavrli šovinistični izpadi italijanskih iredentistov, ki so v sezoni 1913/14 dosegli prepoved uprizoritve Puccinijeve »Madame Butterfly«, češ da ni mogoče dopustiti, da bi na italijanskem ozemlju peli italijansko opero v slovenskem jeziku. Ker je bila uprizoritev naštudirana že do generalke, je bil s tem zadan mladi tržaški slovenski Operi močan udarec, kateremu so se pridružile še finančne težave, in se je Poličev ansambel z Robertom Primožičem, Thalerjevo, Richterjevo, Križajem in Karas-Hafnerjem nato januarja 1914 razšel. Mirko Polič je tedaj prestopil k Operi v Osijeku, kjer je ostal s kratkimi presledki kot dirigent in vršilec dolžnosti direktorja do l. 1923. Tu je v težkih prilikah medvojnih in prvih povojnih let organiziral opero in opereto in sam naštudiral ter uprizoril že kar širok repertoar. Iz Osijeka je odšel v zagrebško Opero, kjer se je udejstvoval kot tajnik in dirigent, od tam nato v Beograd, kjer se je



MIRKO POLIČ
1890 — 1951

tudi izkazal kot organizator in dirigent, — po odhodu Rukavine iz Ljubljane pa je l. 1925 sprejel mesto direktorja naše Opere, kjer je v tej funkciji ostal do l. 1939., in nato ponovno po osvoboditvi od l. 1945. do konca 1948., skupno torej nad 17 let.

Mi vsi se dobro zavedamo, kako ogromno je bilo Poličevo delo v naši hiši, in da je celoten razvoj ljubljanske Opere v vsem tem razdobju najtesneje povezan prav z njegovim imenom. Ob njegovem prihodu v Ljubljano l. 1925. je bila slovenska Opera dejansko v precejšnjem umetniškem in organizacijskem razkroju. Orkester je bil maloštevilen, zbor slab, domačih solistov skoraj ni bilo, vendar novi umetniški vodja zavoda ni klonil, marveč se je s svojo znano energijo zagrizel v delo. Reorganiziral in pomladil je ansambel, napel potrebno delovno disciplino in z uprizoritvijo za uprizoritvijo v kratkem pripravil znaten operni repertoar. Že prvo sezono pod njegovim vodstvom je Opera uprizorila nad 10 opernih del, med katerimi je nad polovico (med njimi »Manon«, »Borisa Godunova«, »Tannhäuserja«, »Tosco«, »Wally« in Baranovičev balet »Srce iz lecta«) dirigiral sam. Ob koncu sezone je naša Opera pod njegovim vodstvom že lahko izvedla uspešno gostovalno turnejo v Sarajevu, Dubrovniku in Splitu, ki je v vseh ozirih nadkrilila zagrebško gostovanje iz l. 1925.

Odtlej so se od leta do leta vrstili novi umetniški uspehi, repertoar naše Opere se je bogatil s številnimi uprizoritvami novih del in z novo naštudiranimi prizami že prej izvedenih del. V sporedu so se vrstile opere vseh dob in narodov, od klasikov do moderne, in reči moramo, čeprav je hitri tempo študija in vedno novih uprizoritev nedvomno narekovala naraščajoča finančna kriza gledališča, da je v tisti dobi Ljubljana prav po zaslugi Poličeve neumornosti, razgledanosti in zavzetosti, spoznala tako širok in napreden operni repertoar, s kakršnim se je lahko ponašal le malokateri srednjeevropski oder. Ljubljana je tedaj prvič spoznala opere Mozarta, Beethovna, Richarda Straussa, Wagner-Regenya, Giordana, Zandonaija, Ponchiellija, Respighija, Borodina, Šostakoviča, Prokofjeva, Stravinskega, De Fallo itd., poleg nekaterih pri nas še neuprizorjenih del Smetane, Dvořaka, Janačka, Musorgskega, Čajkovskega, Rimskega-Korsakova, Offenbacha, Massenet, Rossinija, Donizetija, Verdija, Puccinija, Wolf-Ferrarija, Wagnerja, D'Alberta in drugih.

V prav posebno zaslugo moramo šteti Poliču, da je vedno znal dati močan poudarek domači glasbeni tvornosti, saj je bilo v njegovem času na našem odru uprizorjeno vsako slovensko ali jugoslovansko delo, ki je količkaj uspelo. Tako je ljubljanska Opera uprizorila od leta 1925 do 1939 Kogojeve »Črne maske«, Osterčeve tri minutne opere, Foersterjevo »Evo«, Vilharjevo »Lopudsko sirotco«, Gerbičev »Nabor«, Sattnerjevo »Tajdo«, Savinovega »Matijo Gubca«, Bravničarjevo »Pohujšanje v dolini Šentflorjanski«, nadalje dela Hatzeja, Odaka, Gotovca, Safranek-Kaviča, Konjoviča, Baranoviča in Lhotke. Ta seznam za Ljubljano novih del nikakor ni izčrpan, k temu pa je treba prišteti še dolgo vrsto ponovitev vseh uspelejših oper na našem odru od l. 1892 naprej. Izmed vsega tega repertoarja je Polič sam naštudiral in dirigiral na našem odru nad 50 oper, ne števisi baletov in operet, in pri svoječasnem pomanjkanju režiserjev tudi sam zrežiral blizu 30 uprizoritev. Samo vse to njegovo umetniško delo bi bilo dovolj, da uspešno izpolni človeško življenje!

K vsemu temu je treba prišteti še njegovo obsežno organizacijsko delo, ki ga je posvetil temu zavodu kot dolgoletni direktor, zakaj v umetniškem delu naše Opere je vsekakor še našel obilo opore predvsem v sodelavcih, dirigentih Niku Stritofu, Antonu Neffatu in dr. Svarti ter v režiserjih prof. Šestu, Cirilu Debevcu, dr. Kreftu, Robertu Primožiču in drugih, toda organizacijski motor vsega dela naše Opere je bil vedno in povsod on sam. In pri tem imamo še vsi živo pred očmi, da ni ušla njegovemu očesu nobena malenkost. Njegova zamisel so bila tudi ansambelska gostovanja naše Opere v številna mesta Jugoslavije, v prav posebno lepem spominu pa nam je zlasti pomembni nastop naše Opere v Trstu in na Reki l. 1939.

Pri vsem tem pa ne smemo prezreti še njegovega koncertnega udejstvovanja. Uveljavil se je namreč tudi kot simfonični, zlasti pa še kot zborovski dirigent, saj je nad 20 let poleg dela v Operi vodil še zbor Glasbene matice, ki ga je popeljal na uspele turneje po Jugoslaviji, Franciji, Švici in Bolgariji.

Če ob koncu ponovno omenim še njegovo skladateljsko delo, s katerim je začel in zaključil svoje dela in truda polno umetniško pot, mislim, da smo si v tej žalni uri priklicali v spomin zaokroženo celoto osebnosti, dela, pomena in zaslug pokojnega direktorja Mirka Poliča. In kakor ga je naša država v zadnjih letih visoko odlikovala s tem, da mu je l. 1947 za dirigiranje Janačkove »Jenufe« priznala I. nagrado Komiteja za kulturo vlade FLRJ v Beogradu, in spet letos, ko je prejel za svoje zasluge na polju slovenske glasbene in gledališke tvornosti Prešernovo nagrado vlade LRS, mislim, da je prav, da sklonjenih glav v tej hiši, v katere zgodovini bo ostalo ime Mirka Poliča neizbrisno zapisano z zlatimi črkami, vsi skupaj poslednjič počastimo spomin velikega delavca z enominutnim molkom.

Slava njegovemu spominu!

Janko Traven

SLOVENSKA OPERETA IN JOSIP POVHÈ

I.

Rojstvo slovenskega gledališča v Ljubljani pomeni dan 28. decembra 1789, ko je v starem gledališču, imenovanem stanovsko gledališče, družba prijateljev gledališča pod Zoisovim vodstvom in po prizadevanju prvega slovenskega dramatika Antona Tomaža Linharta uprizorila njegovo »Županovo Micko«. Četudi je to bilo gledališko dejanje diletantov, je od tega datuma dalje beležiti razvoj slovenskega gledališkega prizadevanja, dasi nekajkrat pretrganega, kakor se je razvijalo slovensko kulturno in politično življenje.

Nekaj manj kakor skoraj 79 let nato se pojavi v prizadevanju slovenskih diletantov že slovenska opereta. Za čudo stoji na začetku naše slovenske operete tudi slovensko izvirno delo kot izraz tistih prvobitnih sil v slovenski sredini, ki streme za prvimi oblikami organizacije slovenskega pevskega in gledališkega življenja.

Opereta se ni uvedla v početna slovenska diletantska gledališka prizadevanja kot tuje telo, temveč kot logična razvojna stopnja prvot-



Prizor iz Verdijevega »Falstaffa«
(premiera 7. XI. t. l.): Milan Pihler in Vilma Bukovčeva

nega gojenja petja v slovenski družbi pred ustanavljanjem slovenskih čitalnic in še bolj od časa ustanovitve prvih čitalnic v naših mestih. Pomenila je vzpon v vrsti diletantskih predstav svoje dobe in je bila ob ostalih vzpodbujajočih silnicah eden izmed vzgonov za prve organizacijske oblike našega pevskega in gledališkega življenja ob ustanovitvah Glasbene Matice in Dramatičnega društva v Ljubljani.

Po stopnjah našega gledališkega razvoja ima tudi slovenska opereta svoje razvojne stopnje od prvih diletantskih predstav v okrilju čitalnice na oder starega gledališča v Ljubljani, se uvršča med prve predstave Dramatičnega društva v njega prvotni diletantski dobi, kakor tudi v predstave organiziranega stalnega »Slovenskega deželnega gledališča«. Kako pa se je slovenska opereta izrodila v poznejšem času in pod tujimi vplivi, dasi s sodelovanjem slovenskih igralcev in pevcev v času, ko je vodstvo slovenske operete prešlo v roke letos umrlega »očeta slovenske operete« Josipa Povheta, to je namen našega pregleda.

Pred sto leti je slovenski skladatelj prehitel slovenske diletante s prvo slovensko spevoigro, ki more veljati kot opereta. To je bila Vilharjeva »Jamska Ivanka«, »izvirna domorodna igra v treh dejanjih s pesmami«, ki je izšla v Ljubljani 1850. Toda ko so v Ljubljani uprizorili prvi opereti, so na Vilharjevo spevoigro skoraj pozabili in Levstik je moral nanjo opozoriti.

Zato nosi med uprizorjenimi slovenskimi operetami primat Ipavčeva opereta »Tičnik«, za katero trdita Ipavčeva življenjepisca Maks



Prizor iz »Falstaffa«

M. Pihler — Falstaff, L. Korošec — Pistola, S. Štrukelj — Bardolf

Pirnat in Janko Barle, da je bila napisana in komponirana okoli leta 1862 in še istega leta »peta« v ljubljanski čitalnici, vsekakor s spremljavo klavirja.

Ce ustreza ta trditev dejstvom, je bil »Tičnik« vsaj prva »peta« slovenska opereta. Nedvomno je bilo to Ipavčevo delo peto in uprizorjeno v letu 1866 v ljubljanski čitalnici in v starem gledališču. Trstenjak v svojem zgodovinskem delu »Slovensko gledališče« molči o tako zgodnjem datumu 1862, po drugih razpoložljivih virih ne bi bilo mogoče nedvomno potrditi navedbe obeh življenjepiscev.

Zato bo mimo leta nastanka »Tičnika« 1862, v katerem je mariborski dopisnik »Novice« ugotovil kot eden prvih znanilcev nekaj let pozneje ustanovljenega Dramatičnega društva v Ljubljani, da se je »narodno gibanje po slovenskih mestih začelo tako veselo razvijati, da ne bo več posebnih over, dobrovoljnih društev za slovensko igrokazje (gledišne igre) ustanavljati«, vzeti pač uprizoritev Schubertove komične operete »Advokata« ali »Odvjetniki« — kakor se glasi vabilo k tej predstavi — kot prvo uprizoritev operete na slovenskem odru.

Schubertovo opereto so uprizorili 31. decembra 1864 ter 2. aprila in 11. maja 1865. Prvič jo je uprizoril »Južni Sokol«, ki je imel 29. decembra 1864 svoj občni zbor in je dva dni zatem priredil večerno zabavo v čitalnici, pri čemer je nastopil Josip Nolli z enim svojih prvih kupletov »Ulajnar od koprolu«. »Novice« so poročale 4. januarja 1865 o tej predstavi: »Okoli Šubert-ove komične operete »Odvjetniki« (advokata), ktera je bila jedro tega večera, izvrstna v zložbi in predstavi, so se sukale krasne pesmi...« Tretja uprizoritev je bila v či-

talnici na čast prvemu občnemu zboru »Slovenske Matice«. Po Levstikovem sporočilu so jo pozneje peli tudi v Kranju in Novem mestu.

Nagibov za uprizoritev te prve operete po slovenskih diletantih še ni bilo mogoče dognati. Po Trstenjaku je največ pripomogel, da so se v čitalnici po letu 1861 jele prirejati igre Jakob Zabukovec, 1892 c. kr. računski nadsvetnik v Ljubljani, ki je opereto tudi prevedel. Hrvaški naslov operete na vabilu da sklepati na možni hrvaški posredovalni vir. Zahtevna ni bila, imela je le tri moške glasove. Vsekar je bila podlaga za uprizoritev v delovanju »Južnega Sokola«, o katerem je Levstik v celovškem »Slovencu« dne 17. januarja 1866 poročal, da so Sokoli v prejšnjem letu na sabotnih shodih »predstavljali glediščne igre, godli in igrali na raznih inštrumentih, prepevali, deklamirali, čitali podučne članke itd., tako da so bile prav zanimive in vesele te večernice v vsakem oziru«. Delo v Sokolu nam nudi sklep, da so ob prevajalcu našli potrebne igralske moči po večini med svojim članstvom, takisto tudi spremljevalce na godbenih instrumentih. Prejkone je med igralci sodeloval Noll. Dozdaj še ni bilo mogoče najti drugega dokumentarnega gradiva o teh prvih operetnih predstavah v Ljubljani, razen razmnoženega kupleta o »Ulajnarju«, ki ga je pel Noll, dasi je na primer izpričano, da je prvi slovenski fotograf v Ljubljani Pogorelec že v letu 1865 fotografiral naše diletante ob uprizoritvah v tem letu.

Če izvzamemo možno prvo predstavitev Ipavčevega »Tičnika« — kot že omenjeno — še pred tem, so to izvirno slovensko opereto uprizorili v letu 1866. In sicer v razdobju, ki ga zdaj obravnavamo, v čitalnici 4. in 26. februarja in 27. septembra; 2. aprila pa celo v starem gledališču.

Avtor ji je bil dr. Benjamin Ipavec (1829 — 1908), že znan slovenski skladatelj, katerega pesmi so prepevali na mnogih, tako priljubljenih čitalničnih besedah. Prav v letu 1866 je nameraval po zgodbi, priobčeni v »Novicah«, zložiti svojo prvo opero (prim. »Triglav« 1866, str. 96) pozneje pa je na Funtkov libreto zložil lirično opero »Teharski plemiči«. »Tičnik« mu je bil prvo večje glasbeno delo. Besedilo mu je po Kotzebuevi igri »Der Käfig« napisal Bogoslav Rogački, psevdonim Mihaela Lendovška (1844—1920), urednika zbranih spisov Martina Slomška, Valentina Orožna in pisatelja nekaterih dramatskih poizkusov.

Uprizoritev Ipavčeve operete je vzbudila več zanimanja in odmevov v naših listih. Najbolj zanimivo je pač poročilo Frana Levstika o tem delu, ki ga je priobčil v celovškem »Slovencu«, katerega dopisnik je bil v tej dobi. O uprizoritvi v čitalnici 4. februarja 1866 ob spominski slavnosti na Valentina Vodnika je pisal v »Slovencu« 14. februarja: »Radostno izrečem, da zadnja beseda čitalničina bila je biser vseh besed, kar jih je bilo dozdaj v čitalničinej dvorani. Pokazalo se je, kako krepko in lepo napredujemo na umetniškem polju v vsakem oziru... Krona cele besede bila je pa Ipavčeva opereta »Tičnik«, ktera je bila predstavljena tako izvrstno, da je moralo radostno poskakovati srce vsakemu slušalcu. Prav obširno hočem o tem delu poročati prihodnjic v »Besedniku«, za danes le toliko, da ploskanja ni bilo ni konca ni kraja in da se je to telegrafično naznanilo dr. Benj. Ipavcu v Gradec.«

Milan Pihler
prvak reške Opere gostuje
stalno v naslovni vlogi
Verdijevega »Falstaffa«



V istem listu je Levstik 24. in 28. februarja 1866 v »Besedniku« (kakor je uredništvo imenovalo listek) priobčil obširno kritiko. V uvodu ugotavlja: »Gotovo mora veseliti vsacega rodoljuba, ako vidi tako velik napredek, katerega je tvorila s tem izvrstnim delom naša muzikalna literatura. Ravno tako pa se je tudi pokazalo, da ljubljanska čitalnica jako napreduje na umetniškem polju, kajti gotovo ni bila majhna naloga tako delo predstavljati in sicer tako gladko predstavljati, da smo kar občudovali vrle naše diletante, kateri so se nam pokazali ravno v tej opereti kot izvrstni pevci in igralci...«

Njegova ocena operete se glasi: »Omenjena opereta se posebno odlikuje po svojej izvornosti, kar se pri enakih delih dostikrat zelo pogreša. Že uvertura ali vvodnica, ktera nam podaja kratek pregled celega dela, mora izvedenega poslušalca tega spominjati. Arije ali napevi so popolnoma primerni raznim značajem in položajem. Zelenkovičeva (tenor) je resna, Poljančeva (bariton), kateri hoče z zvijačo vsiliti svoji varvanki ljubezen, pozneje pa sprevidi, da je prekanjen, sklada se skoz in skoz z njegovim značajem. Arija zvite hišne Zorinke je šaljivá (mezzo sopran) in ravno nasprotna romanci Ljuboslave (sopran), v kterej je tako nježno izrazen značaj mlade od ljubezni trpinčene deklice. V dvospevu Ljuboslave in Zorinke je posebno milota, ktera je ženskemu značaju sploh lastna, omeniti. Tudi trispev Zorinke, Zelenkoviča in Poljanca..., kateri se srdi in z maščevanjem žuga, sta jako dobro zložena. Konec pa ali finale, v katerem nastopijo še ključarji in njih mojster (bas), je velikansk in tako mnogovrsten, da v njem doseže celo delo najviši stopnjo mičnosti. Vse se tako prijetno in umetno vrsti, da tudi nemuzikalični poslušalec prijetne napeve radostno posluša, izvedenec pa ves sklad lahko zasleduje in ga občudo-

vati mora. Tudi recitativi ali petje, ki je bolj govornemu podobno, so kaj prijetni in posebno dobro izvedeni.

Svojo oceno opira Levstik na lastno sodbo in pristavlja, da so isto »potrdili taki možje, kateri so dobro izvedeni v muziki in kateri presojujejo kritično in iz stališča umetnosti taka dela.«

Za naš pregled je zanimiva tudi Levstikova ocena nastopajočih igralcev, ki prikazujejo prvi napor naših diletantov, da bi v nevarni jim operetni obliki izrazili skladateljevo namero. Ljubislavo je igrala Roza Fröhlichova, Zorinko pa Ivana Podkrajškova. »...izvrševala sta svoji nalogi s tako razumnostjo in tako primerno značajju njunih rok, da je človek popolnoma pozabil, da ima diletantinje pred seboj... Fröhlichova igrala in pela je tako ljubeznivo in s takim občutkom, da je gotovo marsikateri poslušalec si želel na tihem, da bi bil on v resnici srečni Zelenkovič. Posebno pa je pela romanco tako nježno in do srca segajoče, da je tudi izurjena pevka ne more nič bolje peti. Podkrajškova je izpeljala nalogo zveste hišne Zorinke jako dobro in se posebno odlikovala v tercetu s Poljancem in Zelenkovičem, kakor tudi v svojej šaljivej ariji. G. Valenta, kot izurjen pevec in tudi kot skladatelj nam že dobro znan, izpeljal je kakor vselej izvrstno svojo nalogo (Poljanec) in se kazal tudi dobrega igravca; ravno tako se je potrudil tudi g. Jentel in dovršil prav dobro svojo partijo. Ključarski mojster (g. Coloreto) in njegovi pomagači storili so svojo dolžnost popolnoma in pripomogli tako k slavnemu vspehu. — Čvrsti glasovi so bili izraz kreposti in ravno pri koncu je zbor, kateri celi prizor jako življava in velikansko sklepa. Veselo obnašanje ključarjev in prekanjeni in v tičniku zaprti Poljanec na eni strani, na drugi pa osrečena Ljuboslava in ljubezni polni Zelenkovič, zraven njih Zorinka, veselje se sreči ljubljene svoje gospodinje, to je podoba tako polna življenja, da gre še posebna pohvala vsem, da so jo tako živahno izpeljali. In tako je bilo skozi in skozi izvrstno izpeljano delo tudi ravno tako izvrstno predstavljano.«

Ob koncu poročila je Levstik izrekel nado, »da bodemo še večkrat imeli priliko slišati opereto, ktera se bode po večkratnem slišanju še bolj prikupila občinstvu« in je naposled še opozoril na Vilharjevo »Jamsko Ivanko«, ki je obležala pozabljena, in je zato predlagal, naj jo čimprej uprizorijo.

Glede »Tičnika« so se Levstikove želje takoj uresničile. Posebej je še poročal v »Slovencu« 11. aprila 1866 o Velikonočni besedi v podporo ubogim Dolencem. Ta uprizoritev »Tičnika« je bila v gledališču in Levstik je ugotovil: »Radostni smo bili slišati je zdaj na javnem odru pred tako obilnim občinstvom. Vse drugače se je slišala v prostornem gledališču, ker tukaj šele se je mogel razvijati tudi orkester, da ni nadleže delal petju. Vse drugače, pravim še enkrat, se je slišala tukaj, kakor pa v pretresnih prostorih čitalnišne dvorane.«

Ko ponovno poudarja »izvrstno« delo, poroča o novi igralki Zorinke, katere nalogo (= vlogo) je prevzela Eliza Šrapkova in s tem prvokrat nastopila na odru: »Izpeljala je pa ljubko svojo nalogo in se obnašala skoz in skoz jako dobro. Prav pripravno moč si je pridobila čitalnica v njej.«

Svoj tako zelo ugodni vtisk si je ohranil Levstik o »Tičniku« še ob uprizoritvi v septembru na čast II. občnega zbora »Slovenske Ma-



Prizor iz »Falstaffa«

M. Pihler, E. Karlovčeva (Quickly), L. Korošec in S. Štrukelj

tice« in je v »Slovincu« 10. oktobra 1866 z imenom Lomovič zapisal: »...vršila se je potem priljubljena Ipavčeva spevoigra »Tičnik« tako gladko in izvrstno, kakor smo jo že trikrat slišali od naših vrlih igralcev«.

Opereto je Ipavec prvotno napisal le za spremljanje z klavirjem, instrumentalni za ves orkester pa jo je za uprizoritev 4. februarja 1866 čitalnični pevovodja Fabijan, Vse štiri uprizoritve v letu 1866 je spremljal čitalnični orkester.

Levstik je ocenil Ipavčevo delo in uprizoritev v superlativih, kar sicer pri njem ni bila navada. Znamenje, da je morala biti uprizoritev odlična za tiste čase in upošteva dejstvo, da so sodelovali i kot igralci i kot člani orkestra razen Fabijanija sami diletantje in samouki. Levstiku ni hudekovala njegovih pohvalnih besed obzirnost do prirediteljev. Narekovati mu jih je morala raven diletantskih prireditelj, presegajoča uprizoritev in uspeh slovenskih igalskih diletantov. Hkrati pa njegova velika vnema, s katero se je prav tedaj začel posvečati vprašanju ustanovitve slovenskega gledališča. Morda je uspeh uprizoritve »Tičnika« v njem še bolj razvnel stremljenje, da bi se čim prej začela pripravljati ustanovitev slovenskega gledališča v obliki, ki bi omogočila redni nadaljnji razvoj.

Nedvomno je bil v neposrednem stiku z našimi diletanti, da jim je mogel v »Slovincu« še istega leta zagotoviti, da so se že začele priprave, ki naj omogočijo slovenska gledališka prizadevanja v popolnejši obliki, kakor jih je do tedaj gojila čitalnica v zvezi z Južnim Sokolom. Že 15. novembra 1866 so se prvič sestali na zadevnem posvetovanju mladi rodoljubi, med katerimi so med drugimi bili pred-



Prizor iz »Falstaffa«
Samo Smerkolj kot Ford in M. Pihler

stavljalec Poljanca Vojteh Valenta, Nollj in seveda Levstik, in izvolili začasni pripravljalni odbor za ustanovitev »Dramatičnega društva«.

Ne glede na te organizatorične priprave, pri katerih je Levstik s tolikim navdušenjem sodeloval, naj omenimo ob Levstikovih poročilih in kritiki »Tičnika« še njegovo skrb za prvo slovensko gledališko izrazoslovje. Vloga mu je »naloga«, uvertura mu je »vvodnica« itd. Za vneto, s katero se je Levstik ob prvi svoji gledališki kritiki poglobil v slovensko sočasno pereče gledališko vprašanje, je posebno značilno, je da je Levstik v svoji kritiki »Tičnika«, 28. februarja 1866 omenil problem, na katerem je tedaj in še dolgo zatem bolehala slovenska operna in operetna tvornost, problem libreta ali teksta, ki ga Levstik imenuje »besede«.

Ko je v kritiki vnovič pohvalil Ipavčevo delo »...da kaže omejeno delo lep in velik napredek na polju našega muzikalnega slovsstva. »Tičnik« si bode vedno ohranil častno mesto med umotvori slovenskih skladateljev!« je nadaljeval: »Naj spregovorim pri tej priliki še nekoliko besed do slovenskih pisateljev. Prepričan sem, da bi nam eden ali drugi naših skladateljev rad zložil kako kratko spevoigro, kakršne bi se posebno priljubile in bi tudi prav primerne bile za predstave v čitalnicah. Ali podlage ni, namreč besed ali teksta. Zatorej mislim, da je prav zelo želeli, ako bi se eden ali drugi naših pisateljev lotil dela in pripravil kako podlago skladatelju. Gotovo bi se take spevoigre še veliko bolj prikupile kakor navadne glediščne igre; opomnim le spevoigrice »advokata« (za tri moške glasove) ktera je tako zelo dopadla v Ljubljani, v Kranju in v Novem mestu. Sploh pa nam manjka predmetov za humoristično muziko, ktero bi bilo tre-



Prizor iz »Falstaffa«

N. Vidmarjeva (Nanetta), V. Bukovčeva (Alice) in B. Stritarjeva (Meg)

ba bolj gojiti. Delajte tudi na tem polju, slovenski pisatelji in skladatelji!»

Ne morem na tem mestu podrobneje razpravljati o miselni poti Levstika, ko je napisal te vrstice. Ali je mislil samo na prvobitno nalogo in namen operet, ki sta bila označena v humoristični podstavi teh malih oper, ali je mislil na usodo svojega »Brenclja«, ki ga je prav tedaj zasnoval na Sokolovih večerih, da je »krepko mahal po protivnikih, pa včasih tudi našim veljakom kako dobro izmišljeno povedal, pa ne da bi bil koga žaliti hotel. To pa menda nekterim ni bilo po volji, hočejo mu zanaprej »torbo« naložiti. Kako se mu bo kaj podala, nevem?« Morda je že mislil na burlesko, morda celo na politično satiro. Vsekakor je bila ena prvih razpisanih nagrad »Dramatičnega društva« namenjena za slovensko humoristično opereto, kot najbolj primerno delo, ustrežajoče času in našemu glasbenemu razvoju.

Potrebno pa je poudariti, da se je pot slovenske operete začela ob kumovanju tako velikega duha kakor je bil Levstik in da je zato tem bolj naša naloga, da pregledamo njen razvoj od njenih začetkov in z ravni, ki naj bi se še bolj trudila doseči po Levstikovih zamislih in namerah, četudi še ne dovolj preciziranih.

Casovno tako zaporedna in z uspehom »Tičnika« sovpadajoča namera »Dramatičnega društva«, da z razpisanim darilom podpre slovensko operetno tvornost, nam daje slutiti, da je bila neposredno pred ustanovitvijo društva opereta naša živa glasbena aktualnost.

KRITIKE O GOSTOVANJIH LJUBLJANSKE OPERE

O priliki gostovanja ljubljanske Opere v Pulju v mesecu septembru t. l. in v Skoplju ter v Beogradu v mesecu oktobru t. l. so izšle naslednje ocene, ki jih objavljamo v prevodu.

Pod naslovom »Operno gostovanje v Areni« piše list »La voce del popolo« dne 13. septembra t. l. o »Trubadurju« in »Traviati«:

»Trubadur«, ki ga je v ponedeljek v Areni uprizorilo Operno gledališče iz Ljubljane, je ena izmed prvih oper velikega italijanskega skladatelja G. Verdija, ki je po svoji prvi uprizoritvi osvojila občinstvo sveta z najlepšimi in prijetnimi arijami, ki sledijo druga drugi od trenutka, ko se odpre zastor, pa do konca opere.

Vse partije te opere terjajo od pevcev najvišjih sposobnosti. Romance so resnično natrpane s tehničnimi tančicami, ki jih je treba izvajati na blesteč način, če se hočemo izogniti nevarnosti, da bi jih naredili banalne. Razen tega terjajo od pevcev potrebno dramatično interpretacijo te verdijanske mojstrovine in obenem dovršeno sceno. Z velikim veseljem moramo že ob začetku poudariti, da so bili naši ljubljanski gostje, na višini teh nalog. Predstavljajo zares mlad in svež ansambel, discipliniran in resen, ki bo imel v prihodnosti vedno bolj laskave uspehe. To je prvi ugodni vtis, ki smo ga zadobili ob ljubljanski Operi.

Dirigent **Samo Hubad** je dirigiral opero z zanosom in neposredno izkušnostjo. Pod njegovo taktirko je izvajal orkester svoj part naravnost zgladno. Zbor je imel priliko pokazati svoje dobre lastnosti: lepe in skladne glasove, ki odkrivajo dobro vodstvo dirigenta **J. Hanca**.

V glavni vlogi smo imeli priliko že drugič pozdraviti dobrodošlo gostinjo **Valerijo Heybalovo**, ki smo jo pred letom dni občudovali v »Aidi«. Partija Leonore je komponirana za dramski sopran, ki ima v številnih prehodih dele za lirični sopran, Heybalova je premagala vse težave s svojim lepim in melodioznim glasom.

Vreden sodelavec Heybalove je bil mladi tenorist **R. Franci**, ki je zelo ugajal v vlogi Manrica. Ima čist in moduliran, čeprav ne obsežen glas. Poje z znatnim dobrim okusom in nežnostjo in zaradi teh svojih vrlin je ustvaril simpatično kreacijo, ki se je deloma izkazala v dovršeni dikciji, deloma pa v »pianu« in v »mezza voce«. Čas in vztrajno delo bosta iz njega naredila najboljšega pevca. Azucena, ki jo je podala **E. Karlovčeva**, je dobila aplavz na odprti sceni v ariji »Stride la vampa«, ki jo je zapela v italijanščini. Morda je trudnost zaradi potovanja vplivala na njeno interpretacijo, ki je tokrat nagibala k nižanju. V partiji grofa Lune se je pokazal na odru baritonist **F. Langus**, ki ga naše občinstvo prav tako že pozna. Tudi njemu je veljal aplavz na odprtem odru v romanci »Il balen...«, ki jo je zapel v italijanščini.

Basist **Lupša F.** je v vlogi Ferranda zapustil dober vtis, ko se je dobro izkazal zlasti po prvem prizoru. Tudi ostali pevci so se v manjših vlogah precej dobro odrezali.

Ljubljanski gostje so prvič nastopili na odru v Areni, ne da bi poznali njegove dimenzije. Zato je bila scena premajhna. Ugajala je scena na Manricovem gradu, za katero so oboki Arene tekmovali, da bi ji ustvarili mogočno ozadje. Če bi bil oder zakrit na obeh straneh,

Miroslav Brajnik
kot Julien v »Luizi«



kakor je to storila zagrebška Opera, bi nedvomno omogočil še boljšo akustiko.

Režija je razodevala pomanjkljivost, da je bila prestatična zlasti v premikanju množic na odru.

Se številnejše občinstvo je prisostvovalo prvi uprizoritvi »Traviate«, ki je vsem zapustila lep vtis. Umetniki ljubljanske Opere zares niso pogrešali aplavza na odprtem odru.

Dirigent **Simoniti** je večče dirigiral opero, čeprav bi tu in tam, kot n. pr. v romanci »Amami Alfredo«, bilo želeli, da bi bolje spremljal solistko, da ji ne bi prekrival glasu, ali da bi v začetku tretjega dejanja bolj omilil tempo. Vloga Violete, ki jo je interpretirala sopranistka **Zlata Gjungjenac**, je bila izvajana na inteligenen način, s tem da je bila partitura prirejena možnostim njenega glasu.

Tenorist **Brajnik** v vlogi Alfreda, je mlad umetnik, ki je že s prvo arijo znal osvojiti občinstvo. Ima svetel, metalen in blagoglasen glas.

V partiji očeta Germonta je dal baritonist **Smerkolj** interpretacijo velike vrednosti. Ima pastozen glas, ki prevladuje na odru, in je znal vlti osebnosti, ki jo je predstavljal, dostojanstva, kolikor mu gre. Zbor je izvajal svoj del brezhibno in isto je mogoče reči tudi za ostale soliste, ki so podajali manjše vloge. Balet se je brez izjeme izkazal precej dobro, medtem ko se je režija še oklepala zastarelih uprizoritev »Traviate«.

Scena je bila okusna, učinek luči pa je bil močnejši, zato je oboje bolje uspelo kot pri »Trubadurju«.



Vilma Bukovčeva
v naslovni vlogi Charpentierove
»Luize«

Pod naslovom »S Charpentierovo «Luizo» se je zaključilo operno gostovanje v Areni« je pisal list »La voce del popolo« dne 16. septembra t. l.:

V poslovnem večeru so ljubljanski gostje uprizorili Charpentierovo »Luizo«, mojstrovino francoskega neo-romanticizma.

Medtem ko se v prejšnjih dveh operah, v »Trubadurju« in v »Traviati«, dejanje godi v XV. in XVIII. stoletju, torej zelo daleč od naših dni, se »Luiza« godi v Parizu v začetku našega stoletja. Cas je izmenjal tudi osebe: namesto grofov in dvorjanov pokaže ta opera celo galerijo izvirnih tipov, to je: cestne pometače, cunjarje, stari-narje, ponočnjake, prodajalke časopisov in cvetic, stražnike, ulične pevce, boheme itd. Torej značilne tipe tistega dela Pariza, kjer so nahajali zatočišče največji duhovi Francije: Montmartre.

V središču dogajanja je družina bornega delavca, ki je, čeprav v revščini, živela vedro. Ko pa je strastna ljubezen, ki ne pozna zakonov, vdrla v to skromno hišo, je razbila mir v družini, s tem da je napolnila duše z različnimi čustvi: s čustvi najvišje sreče hčerki in z bolečino ter z muko staršem. Ta opera je himna ljubezni, ki doseže svoj vrh v poslednjem prizoru, ko hči navzlic prošnjam, rotitvam, kletvam in prepovedim očeta, ki ga je prej tako ljubila, sledi klicu svojega srca in zapusti domačo hišo, da se vrže v objem ljubemu.

Libreto opere je napisal sam skladatelj, ki je svoje delo naslovil »Glasbeni roman«. Ta oblika glasbenega romana je prispevek modernim glasbenim tokovom, ki so se v Franciji začeli z Berliozom in so zapustili tradicionalne oblike italijanske opere ter skušali z novimi prvinami obogatiti glasbeno umetnost.

In resnično je vsak gledalec, tudi če ne pozna glasbene zgodovine, imel možnost opaziti veliko razliko med prvima dvema operama in

Ladko Korošec
v vlogi očeta v
Charpentierovi »Luizi«



slednjo. Medtem ko prvi dve res dajeta protagonistom široke možnosti, da pokažejo svojo veljavo, in so besede podrejene melodiji, mnogokrat tudi brez ožje povezave z dejanjem, ima besedilo v »Luizi« svojo težo, ki je najožje povezana z zapletom dejanja.

Medtem ko je imel orkester v prejšnjih dveh operah drugotno vlogo, t. j. vlogo spremljevalca pevcev, je orkester v »Luizi« njim enakovreden, in vse prvine: besedilo, glasba ter scena, tvorijo celoto. Charpentierova glasba je bogata barv in efektov, ki so deloma prihranjeni pihalom.

Ansambel ljubljanske Opere je izvedel »Luizo« zares blesteče. Orkester, ki ga je vodil dirigent **Samo Hubad**, je dovršeno sledil njegovemu hotenju. Tokrat je zares še veliko izraziteje pokazal, da je izobražen in inteligenten dirigent, ki zna z zanosom vplivati na vse operne izvajalce.

Tudi zbor je delal čast svojemu dirigentu **Jožetu Hancu**. V tej operi je zborovski del, ki je zelo težak v intonaciji, ritmu ter v izrazu, bil mojstrsko izveden. Če prištejemo, da zbor nima drugotnega pomena, temveč enakega solistom, in še da terja od njega dejanje mnogo gibanja na odru, zrasede njegova interpretacijska veljava še mnogo bolj.

Režija **Hinka Leskovška** je zelo dobro uspela. Scenograf **Maks Kavčič** je scenske probleme rešil na resnično najboljši način.

Dva ljubimca sta interpretirala mlada pevca **V. Bukovčeva** in **M. Brajnik**.

Tenorist **Brajnik**, ki se je z mnogo uspeha predstavil našemu občinstvu v prvi uprizoritvi »Traviate«, je v težki in naporni partiji Juliena znova potrdil vse najboljše vtise svojega prvega nastopa na

našem odru. Z lepim glasom je premagal vse težave in nadvladal tudi močni orkester.

Luiza, ki jo je interpretirala V. Bukovčeva, je bila očarljiva. Njen glas je mil, melodiozen in močan, da je napolnil Areno. Njen način petja je inteligen in poln čustva. Njena kreacija je vzbudila vroče aplavze na odprtem odru.

Vlogi očeta, ki jo je podal L. Korošec, in matere, ki jo je podala M. Kogejeva, sta bili prav tako zelo dobro podani, s tem da sta sijajno tolmačila osebi, ki sta ju predstavljala.

Treba je poudariti dejstvo, da so bile tudi vse manjše vloge zelo dobro porazdeljene in so vzbujale vtis prave revije lepih glasov.

Maske vseh izvajalcev so bile zelo zadete in posrečene. Vsi izvajalci, orkester in dirigent, zbor in solisti, so bili predmet dolgih aplavzov med predstavo.

Pod naslovom »Gostovanje ljubljanske Opere v Beogradu« (»Deseti brat« M. Poliča in Charpentierova »Luiza«) piše dne 4. novembra t. l. v »Borbi« Nikola Hercigonja:

Vnaprej naj povem, da nimam nobenega namena, da bi delil gostom poklone. To omenjam zato, da se ne bi iskreno navdušenje nad doseženo kvaliteto in nekimi odličnimi umetniškimi realizacijami tega ansambla tolmačilo kot konvencionalna ljubeznivost.

Ljubljanska Opera nam je pokazala dve svoji predstavi: Poličevega »Desetega brata« in Charpentierovo »Luizo«. Verdijev »Falstaff«, ki je tudi bil predviden za gostovanje, zaradi boleznih protagonista ni mogel biti izveden. Za našo širšo operno publiko, in to ne samo beograjsko, niti domača opera tipa »Desetega brata« niti opere tipa »Luize« in »Falstaffa« še ne predstavljajo posebno privlačnih točk. Na ljubljanskem repertoarju jih najdemo, in to pripravljeno solidno, zavestno, z ljubeznijo in razumevanjem.

Vodstvo ljubljanske Opere je pogumno v izbiranju repertoarja, vendar računa z lastnimi močmi, ki jih pravilno ocenjuje in s tem dokazuje, da resnično vodi Opero ter da ne caplja na repu primadonskih interesov.

Pretežno mlad ansambel daje vse od sebe, dirigent ga drži čvrsto v rokah, koordinira vse faktorje glasbene scene, ki so v njegovi kompetenci, toda zdi se mi, da se nikakor ne drži šablone, niti ne zavira fantazije poedincev. Ti poedinci, večinoma mladi in brez daljše odrske rutine, pa obvladujoč svoje partije v pogledu muzikalnosti, se že izkazujejo na odru kot umetniške individualnosti (Vilma Bukovčeva, Rudolf Francel, France Langus, L. Korošec v »Desetem bratu« in M. Brajnik ter L. Korošec v »Luizi«), a v solističnih ansamblih dajejo homogeno celoto (duet Bukovčeve in Francela v tretji sliki, solistični ansambel v prvi in četrti sliki »Desetega brata«). Najsijajnejši primer uravnovešenosti in enotnosti večjega števila solistov je bila cela tretja slika »Luize«, na katero se bom kakor tudi na umetniško osebnost Zlate Gjungenac povrnil kasneje.

Ceprav so v operi »Deseti brat« nedavno umrlega slovenskega skladatelja in dirigenta, Mirka Poliča tipično eklektični momenti in tudi momenti, v katerih je videti ponajveč rezultat izkustva in rutine opernega dirigenta, njena glasba nikakor ni tisto, kar imenujemo »kapelniška muzika«. Glasbena zamisel in glasbeno scenska koncepcija sta resni. Glasbeni liki glavnih oseb so podani ponekod zelo za-



»Luiza«
Prizor iz 3. slike: šivilje

okroženo in popolno (Manica, Lovro) ali originalno (Krjavelj), čeprav je nekaj tudi blelih (Marija); karakterizacija likov prerašča okvire »lajtmotivske« šablone ali zunanje glasbene karakterizacije. V realizaciji kompliciranega lika Martina (Desetega brata) si je Mirko Polič zastavil težko glasbeno-dramaturško nalogo, ki jo je v znatnem delu rešil, čeprav morda ne povsem. Pri Martinu se kaže cela skala karakternih lastnosti, razne plati njegovega duševnega življenja. To je naravnost tragičen lik, vreden najširše dramske obdelave: potepuh, razdvojen od težke skrivnosti o svojem poreklu, komediant pred »gospodo«, ki nosi v sebi globoko mržnjo do njihovih krivic, veseljak pred svojimi ljudmi, kmeti, v duši upornik, a nežen in požrtvovalen do onih, katerih človeške vrline ceni.

Mirko Polič je uzrl ta lik in se ga je lotil resno; toda veličina tega lika se je v popolnosti izkazala, zdi se mi, samo na enem mestu, v Martinovem monologu na koncu tretje slike; tudi tu bi bilo treba pričakovati večjega, širšega razvoja glasbeno dramskega lika. Mladi, talentirani pevec F. Langus je bil v vlogi Martina pred isto tako težko nalogo in rešil jo je najbolje v glasbenem in glasovnem pogledu. V dramskem pogledu bi mogel posvetiti še pozornostj stalnemu, globokemu študiranju te težke partije, ki bi morala »nositi« vso opero.

Kot celota glasbeno odrske koncepcije, pa tudi po originalnosti diskretno prinešenega narodnega kolorita najbolj impresionira druga slika (ta je obenem imela tudi najoriginalnejši inscenacijski okvir, medtem ko ta okvir v prvi, tretji in peti sliki ni posebno navduševal). Razen tega je avtor zbor v tej sliki tesneje in bolj organsko povezal z glasbeno odrsko akcijo kot v prvi.

Po liniji glasbeno-scenske tehnike je M. Poliču najbolj uspela epizoda ob incidentu z deklamacijo Prešernove »Zdravljice« v četrti sliki. Vsa četrta slika je bila tudi režijsko interesantna in rešena invenciozno. Nevarnost pred statičnostjo na poedinih mestih (dialog Manice in Marjana) je večje obvladana. Zelo dobro je režijsko postavljen in realiziran lik sodnika (**Ivo Anžlovar**) in njegove scenske akcije pri recitiranju »Zdravljice«.

V okviru tega članka ni mogoče, da bi se v podrobnostih ozrl na posamezne izvajalce soliste; zaradi tega se omejujem na eno generalno pripombo: prav vsi brez razlike so v svojih posameznih dejavnostih dali vse od sebe, a sodelovanje med njimi je bilo neobičajno živo in poglobljeno.

Še neka stvar se je močno izkazala v okviru odrskih realizacij, še bolj v »Luizi« kakor v »Desetem bratu«: invencioznost v kostumu in maski. Kostumi in maske so bili živi in plastični, poudarjali so individualnost likov tudi med samo maso ansambla; s tem so razbili tisto šablono (ki nam je poznana iz beograjske Opere) v kostumu in maski, kjer se podčrtuje samo razlika med solisti in zborom. Slična pozitivna stvar, isto tako osnovana na principu realističnosti glasbene scene, je narejena tudi pri baletu: ta se s svojo zunanostjo (kostum, maska, odrska aktivnost) ne razlikuje od zbora, temveč ga občutimo kot sestavni del ostalega ansambla (četrta slika).

Ljubljanska predstava »Luize« je poglavje zase.

Puccini v svoji »Boheme« daje nekoliko portretov in miniatur, ki prinašajo atmosfero Pariza iz prve polovice prejšnjega stoletja, toda se odražajo v italijanski glasbi z nekaj niansami francoskega opernega stila (Massenet). V primerjavi s temi Puccinijevimi slikami je Charpentierova »Luiza« ogromno platno, vredno Renoira. Skozi pestrost impresionističnih barv in osvetljav izbija Charpentierova slika nekega drugega Pariza, drugačnega po času, a močna, obsežnejša in realističnejša od Puccinijeve. Žeja mladih ljudi po svobodi svojega osebnega življenja, tragedija staršev, perspektiva mračne usode ljudi, ki so začeli z najbolj rožnatimi upi življenje v tej sredini, vse to je dalo Charpentierovi koncepciji živo glasbeno odrsko snov, z dramatsko silo, ki ne deluje slabše od tragedije Rigoletta, Manon, Violette in Carmen.

Zlata Gjungjenac je i kot glasbenik i kot igravec sijajno ustvarila osebnost Luize, njen notranji razvoj od zaljubljenega dekleta iz siromašne, patriarhalne družine do srečne ljubimke in žene, ki se ne more več zapirati v ozki krog hiše svojih roditeljev. Ob nji so se najmočnejše uveljavile osebnosti Julienu (**M. Brajnik**) in očeta (**L. Korošec**), ki je učinkoval mestoma naravnost pretresljivo. Duet Luize in Julienu na začetku četrte slike je bil v tej operi vrhunec interpretacije **Zlate Gjungjenac** in najuspešnejši rezultat umetniškega sodelovanja med njo in njenim partnerjem **M. Brajnikom**.

Dirgent Samo Hubad je dal v celoti in v detajlih globoko občuteno glasbo Charpentiera. Občudovanja vredna homogenost in ravnotežje sta bila dosežena v tretji sliki. Skupina šivilj, glavnih akterjev vse tretje slike, tretirana i kot niz individualnosti i kot glasbeni kolektiv, je zapustila neizbrisen vtis.

A tisto, kar je ugodno iznenadilo občinstvo' (prilичno že navajeno na režijsko in inscenacijsko šablono) in delovalo kot umetniška osve-

žitev, je bila v osnovi impresionistična postavitev vse scene. V tem inscenacijskem okviru je bila režija mnogo bolj svobodna, in s tesnim sodelovanjem vseh faktorjev (petje, igra, kretanje na odru, kostumi, maske, osvetljava) je realizirala zelo lepo, edinstveno predstavo.

Najinteresantnejši in najsmelejši je bil inscenacijski okvir prve (in pete) slike; povsem na mestu je bilo tudi simbolično poudarjeno ozadje: impresionistična slika Pariza v srebrnem okviru kot stalno privlačujoča iluzija, ki mami Luizo iz njenega siromašnega stanovanja, tako njo kot ves pariški svet njenih let. Tu si je tudi režija dovoljevala neke svoboščine, povsem v skladu z inscenacijo (n. pr. da se močneje simbolizira hrepenenje, ki Luizo stalno kliče iz hiše, v gibanju po odru ona dejansko preide iz prostora »hiše«).

V tretji sliki so inscenacijski okvir (tukaj vsekakor realističen), maske, kostumi, režija in glasbena aktivnost, dosegli najvišjo mero skladnosti. Igra, gibi, osebe in značaji, glasbena atmosfera, vse je tvorilo celoto, v kateri je bila do podrobnosti preštudirana linija razvoja psihološkega premika vsega ženskega kolektiva.

Neke naivnosti in manjše nerodnosti v gibanju skupin na odru, v prikazovanju likov (cestna pometalka) in tu pa tam kaka naturalistična črta (vse to v drugi sliki) niso zmanjšale močnega vtisa te lepe predstave Charpentierove »Luize«, ki nam jo je dala ljubljanska Opera.

Resnično je obžalovati, da nismo mogli slišati »Falstaffa«. Razen samega Verdijevega dela, so obetala imena, kot so Danilo Švara (dirigent), M. Pichler (Falstaff) in Ciril Debevec (režiser), še en lep umetniški doživljaj.

N. Hercigonja

Pod naslovom »Gostovanje ljubljanske Opere« je napisal Branko Dragutinović dne 8. novembra t. l. v beograjski »Politiki«:

Opera Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani ima že svojo umetniško tradicijo, ki se je stopnjema in temeljito gradila v času skoraj 60 let njene izvajalske aktivnosti. Potem ko je bila osnovana ob koncu devetnajstega stoletja, je ljubljanska Opera dosegla višek svojega razvoja v razdobju med dvema svetovnimi vojnama, v času štirinajstletnega umetniškega vodstva direktorja, dirigenta in režiserja Mirka Poliča. Z mladim ansamblom, iz katerega so najboljši odhajali na druge jugoslovanske odre ali v tujino, z majhnim orkestrom in zborom, na tesnem odru, z omejenimi tehničnimi možnostmi, je Mirko Polič izvedel ne samo malone celotni standardni operni repertoar, temveč tudi najpomembnejša dela iz sodobnega opernega ustvarjanja. Oslanjajoč se na solidne temelje, ki jih je postavil Mirko Polič, je ljubljanska Opera po osvoboditvi posvetila posebno pozornost domačemu, v prvi vrsti slovenskemu opernemu ustvarjanju, se zavedoma izogibala, kolikor je bilo mogoče, najpopularnejšemu opernemu repertoarju in bogatila svoj novi repertoar z deli izrazitih glasbenih in odrskih vrednot.

Izvajalski stil umetniškega kolektiva ljubljanske Opere je zasnovan na celotnosti odrske postavitve, na preciznem glasbenem študiju in čistosti stila, na zavestnem študiju detajlov, na skupni vigranosti ansambla, na umetniški disciplini, na podrejevanju posameznih individualnosti celoti in občemu vtisu, na smelih in neobičajnih scenografskih ter režijskih rešitvah, ki se izogibajo ustaljenim opernim šablonam.

Ob premieri »Desetega brata« na odru ljubljanske Opere ob koncu februarja tega leta smo že imeli priliko analizirati kompozicijsko tehnične in stilne kvalitete partiture poslednjega opernega dela Mirka Poliča in pokazati lep izvajalski uspeh ljubljanske Opere. Ta uspeh se je v glavnem ponovil tudi na gostovanju v Beogradu.

V središču zanimanja je za nas bila »Luiza« Gustava Charpentiera. Kot umetnik po duši, dramatik po temperamentu, libretist in komponist obenem, je Charpentier v »Luizi«, ki jo je imenoval glasbeni roman, izpel apoteozo Montmartru, lirsko pesnitev domačega življenja delavske družine na mansardi in dal izraza svojemu negodovanju zoper strukturo družbe in socialne krivice. Njegov naturalizem, ki je bolj izkonstruiran kakor spontan in globoko doživljen, je mestoma prežet s simbolizmom, in ta mešanica naturalizma ter simbolizma v »Luizi« je na škodo njene stilne izenačenosti. Tudi v partituri »Luize« se stikajo in zedinjujejo trije vplivi: Massenet v sladkobnih lirskih izlivih, impresionizma v velikem zanimanju za rafinirane tonske barve, in Wagnerja v lajtmotivskem tkanju, hromatski melodiji in v harmonskih osnovah.

Navzlic izvrstnim mestom — arija Luize, ljubezenski duet, zbor Apoteoze, Les cris de Paris, znameniti programski opis pariškega uličnega vrveža, globoko tragični zaključni prizor — »Luiza« danes ne more pobliže zainteresirati publiko zaradi monotonije razpoloženja, dolžne dialogov in zvočnih tirad, ki niso v organski zvezi z jedrom dramskega konflikta.

V stiliziranem impresionističnem dekoru akademskega slikarja Maksava Kavčiča z elementi konstruktivizma, z impresionistično sliko Pariza v zlatem okviru v ozadju scene, ki je delovala bolj simbolično, kakor da bi se konstruktivno vezala na dekoracijo, je Hinko Leskovšek podal zelo interesantno režijsko postavitve »Luize«. Kot režiser bogate odrske imaginacije s posebnim smislom za zanimivo mizansceno in slikovito delovanje množic na odru je Hinko Leskovšek izluščil osnovno dramaturško linijo v razvoju dramskega konflikta, reliefno podčrtal profile oseb in karakterjev, v prikazu pariškega »dna« v drugi sliki nakazal meje grobega naturalizma in dal prepričljive množične prizore karnevala na Montmartru. Postavitve tretje slike v krojačnici, ki je rešena na solistični osnovi z individualiziranimi osebnostmi šivilj, od katerih je vsaka zase imela svoj svet interesov, želja, hrepenenja in sanj, zelo inventivna v mizansceni, pomeni višek predstave in največji izvajalski dosežek ljubljanske Opere.

Zlata Gjungenac je ustvarila partijo Luize z velikim zunanjim šarmom in s prepričljivim notranjim trepetom, s pevskim, igralskim in odrskim mojstrstvom, s postopno gradacijo, ki je imela višek v veliki ariji in v ljubezenskem duetu. M. Brajnik (Julien), tenorist izrednih glasovnih kakovosti, je bil nekoliko tog partner Zlate Gjungenac. Odlični karakterni igravec in pevec z velikim obsegom dramske izraznosti, L. Korošec, ki je prejšnji večer podal nepozabno kreacijo Krjavlja v »Desetem bratu«, je pel očeta v »Luizi« zaradi glasovne indispozicije oprezno, vendar ga je podal z velikim razmahom svojih igralskih sposobnosti. Glasovno nepričljiva in igralsko toga M. Kogejeva (mati) je bila edina slaba točka predstave.

Dirigent precizne geste in velike sugestivnosti Samo Hubad je sigurno držal ves komplicirani izvajalski ansambel v svojih rokah,

ohranjeval ritmično kontinuiteto med odrom in orkestrom in z avtoriteto podal koloristične vrednote in slogovne kakovosti Charpentierove partiture.

Zbor je zvočen in precizen, orkester izenačen in vigran.

Zaradi nenadne obolesti v ansamblu je Verdijev »Falstaff« moral biti odpovedan tik pred začetkom predstave. Čeprav je bilo izvedeno nepopolno, predstavlja gostovanje ljubljanske Opere v Beogradu njen polni umetniški uspeh.

B. Dragutinović

*

Pod enakim naslovom »Gostovanje ljubljanske Opere« piše dne 10. novembra t. l. Stana Gjurič-Klajnova v »Književnih novinah«:

»Luiza« in »Deseti brat«.

S svojima dvema predstavama v Beogradu je ljubljanska Opera pokazala ne samo visoko raven izvajalske umetnosti svojih posameznih članov, temveč tudi primerno vskladenost celotnega kolektiva. Iz vsega dela te ustanove je videti okus in mero tako v izbiranju repertoarja kakor tudi v njegovem predstavljanju občinstvu. Sodelavci ljubljanske Opere ne usmerjajo svoje dejavnosti izključno na standardne italijanske opere, temveč ne izgubljajo iz vida niti del, kakor so Janačkova »Jenufa«, Musorgskega »Soročinski sejem« ali Verdijev »Falstaff«, poleg tega ko tudi v veliki meri izvajajo svoje slovenske skladatelje. S tem dokazujejo, da se smer njihovega dela ravna prvenstveno k visokim vrednotam opernega repertoarja, katerim so popolnoma dorasli.

Na gostovanju v Beogradu so pokazali Charpentierovo »Luizo« in »Desetega brata« Mirka Poliča.

Gustave Charpentier je zanimiva osebnost francoske, ne tako davne glasbene preteklosti. Talentiran skladatelj, rojen v sredini prejšnjega stoletja, ki je z uspehom dovršil konservatorij, nato dobil Rimsko nagrado in se proslavil z enim svojim delom — to bi bile karakteristike, ki so tako splošne, da bi jih bilo mogoče obrniti na mnoge druge skladatelje. Toda Charpentieru lahko pripišemo tudi slednjo karakteristiko, ki ni tako splošna: v mladosti tkalski delavec, nato nameščenelec v industrijskem podjetju francoske province, pa se je vendar z močjo svojega talenta prebil do pariškega konservatorija. Taka življenjska izkustva mu dajo pobudo, da osnuje ob koncu stoletja v Parizu »Sindikata glasbenih umetnikov«, nato »Ljudski konservatorij«, na katerem se je trudil pomagati delavskemu razredu k razumevanju in pristopanju k umetnosti ter k glasbenemu izobraževanju, a končno neobičajno »Združenje Mimi Penson«, ki je skrbelo za to, da so pariški delavci dobili pristop v gledališče. Charpentier je celo pripravljaval Ljudsko gledališče (Théâtre du peuple), v katerem bi se sami delavci pojavljali kot tolmači umetniških del, kar pomeni, da bi tu bila osnova samodejavne umetnosti proletariata. To svojo zamisel, ki je v takratnih družbenih prilikah ni mogel izvesti, je Charpentier na neki svečanosti Borze dela v Parizu takole označil: »Sanjal sem o tem, šta z vami (delavci) zgradim gledališče, veselo kot vaš smeh, sijočo kot vaši pogledi, tragično kot vaša usoda. Če me v tem podprete, ne bomo več prosili vstopnic od gledaliških direktorjev, ne bomo več imeli herojskih diskusij z nezaupljivimi duhovi.

Vaše roke bodo metale gledališke vstopnice med radostno množico. Vaši glasovi bodo peli na ogromnem odru. Rodilo se bo Ljudsko gledališče in Pariz ne bo imel več za kaj zavidati slavi Aten.

Plemeniti napor Gustava Charpentiera se v Parizu še do danes niso uresničili. Vendar so medtem pripomogli k temu, da Charpentier, ko ni mogel več delovati v smislu družbene aktivnosti, deluje umetniško in napiše opero realistične tendence, v kateri je, prvič v zgodovini francoske opere, zajet odlomek iz življenja delavskega razreda. S tem je Charpentier tudi prvi francoski verist. Svet h kateremu se je obračal v svoji družbeni aktivnosti — pretežno pariške krojaške delavke, midinetke — ta svet je Charpentier, sam libretist svoje opere, zajel tudi v »Luizi«. Ta opera je drama src, zanosa in odrekovanja, kar je tudi v osnovi skoraj vsaka opera, toda ta drama je čvrsto privezana na pariška tla in na pariško atmosfero. Tipični pariški »Fin de siècle« se odraža v »Luizi« od večera pod pariškimi strehami do jutra v ulici Montmartra. Krog ljudi in problematika, ki jo je Charpentier zajel s svojim književniškim objektivom, je delavska družina, ki s svojimi malomeščanskimi pogledi nasprotuje sreči svoje hčerke, željne ljubezenske topline in svobodne sreče, zavedajoče se svoje pravice do polnega življenja. No, ta in takšna drama je toliko zavita v lokalno atmosfero in duh Pariza, da predstavlja apoteozo temu mestu in njegovemu življenju. Zato se tudi ni čuditi, da je »Luiza« postala priljubljeno delo tega mesta, ki je že v letu premiere doživelo sto pdeset predstav.

Glasbeni jezik avtorja libreta, ki ne nasprotuje povsem principom čiste opere, se tesno naslanja na osnovne konture glasbene drame. Čeprav v melodični invenciji ne posebno originalen, ume Charpentier dočarati razpoloženje in duh, bodisi z dobro najdenimi orkestrskimi sredstvi, ki niso nikoli samo zunanja ilustracija, bodisi s tenkim lirizmom petih partij. »Luiza« nima pretresljivih akcentov tragike in ljubezenskega zanosa, kakršne ima njena po sorodnosti teme starejša sestra, opera »Bohemes«, toda zato ima njen avtor, i glasbeni in književni, več intimnosti in neposrednosti v slikanju neposredne sredine s čisto glasbenimi sredstvi, kakor ju je imel Puccini.

Predstava »Luize« v izvedbi ansambla ljubljanske Opere je delovala predvsem s celovitostjo in kvaliteto izvajanja kakor tudi z edinstvenostjo režijske in glasbene koncepcije. V predstavi ljubljanske »Luize«, navzlic temu da v nji sodeluje umetnica takega renomeja in takega izkustva, kakor ju ima **Zlata Gjungenac**, so liki posameznih udeležencev drame izvedeni z enako skrbnostjo in oduševljenjem, z enako voljo, da bi predstava delovala kot celota s svojo vseskupno vsebino. A v predstavi s tako velikim ansamblom, kot je v »Luizi«, tega ni lahko izvesti.

Medtem se že po primarnosti vlog, ki jih nosijo, ne moremo izogniti, da ne bi podčrtali globoko doživljeno kreacijo **Zlate Gjungenac** v naslovni vlogi, izrecno lepoto in glasovno svežino **M. Brajnika**, ki je tolmačil Julienu, skladno igralsko in pevsko enotnost, ki jo v svoji vlogi daje **L. Korošec**, potrebno nonšalantnost in prirodno kretanje na odru, ki ju je pokazala **M. Mlejnikova** kot Irma. Pri tem ne smemo pozabiti tudi ženskega ansambla v prizoru krojaškega salona, ki je deloval slikovito, z zdiferenciranimi individualnostmi in živo tako igralsko kakor glasovno.

Splošna karakteristika režijske postavitve **Hinka Leskovška** je nevsiljivost in neteatralnost, kar je v osnovi znatno pripomoglo, da je bila pričarana atmosfera tistega Pariza, mladega, veselega in bohemskega, ki mu pripada večji del akterjev te drame. Ta svet in njegovo življenje je prikazal režiser realistično, s posebnim akcentom, ki ni dovolj podčrtan pri avtorju komada, za razliko med stanjem in življenjskimi pogoji Luizine delavske družine na eni strani in Julienove bohemske sredine in bohemskega življenja na drugi strani. Razen tega je režiser dosegel živo mizansceno, s igralsko prepričljivostjo, neobičajno v opernih izvedbah, v sliki, ki se v nji v prvih jutranjih urah pojavlja delovni svet Pariza kakor tudi v že imenovani sliki v delavnici modnega salona. Tako realistično oblikovanje je medtem režiser postavil v scenografski nerealističen, v glavnem impresionističen okvir, s komaj naznačeno, stilizirano dekoracijo, ki ga je vsekakor narekovala potreba ki jo izziva tesnoba ljubljanskega odra. A taka postavka različnega značaja v tem primeru ni onemogočala, da bi se pričarale tiste barve, tisti vonj in tisto razpoloženje Pariza, kakršnega si je zamislil dobronamerni stari pesnik pariškega malega sveta Gustave Charpentier. Kajti inscenacija **Maksa Kavčiča**, čeprav je bila v stilu dispartatna od režijske ostvaritve, je bila inventivna in polna lokalne barvitosti.

Opero »Deseti brat« smo pričakovali kot nekaj dragega in svojega iz mnogih razlogov: prvič zaradi tega, ker nam je prisrčna glasbena aktivnost **Mirka Poliča** v beograjski Operi še v živem spominu; nato ker vsako domačo opero pričakujemo ne le z radovednostjo ampak tudi s subjektivnim stališčem do nje — z željo, da bi uspela — in končno ker smo izgubili **Mirka Poliča** prav v teh dneh, ko bi bil moral sam priti in nam prikazati svoje delo. Navzlic vsemu temu se ozrimo samo na realne vrednote in dosežke tega dela.

Osnovna impresija, ki jo je mogoče dobiti zgolj po enkratnem poslušanju tega dela, je, da je **Polič** kot dolgoletni operni delavec nezmotljivo znal izbrati vsa tista utrjena sredstva, bodisi teatarska kakor tudi glasbena, ki so za oblikovanje opernega dela najprimernejša. Ko je pisal to svojo drugo opero, **Polič** ni bil na tistem stališču, na katerem je bil, ko je pisal »**Majko Jugovičev**«. Tedaj je mislil, da ne ustreza samo stopnji razvoja operne oblike, temveč tudi naši sodobni glasbi najbolj forma velike opere z glasbeno dramskimi osnovami. V poslednjem svojem odrskem delu, »Desetem bratu«, je **Polič** — preko dilem, iskanj in osebnih izkustev, ki jih izvemo iz njegovega lastnega programskega tolmačenja te opere — našel izhod v zmerni rešitvi, ki bi pomirila i opero i glasbeno dramo.

Kar je bilo **Poliču** glavni problem pri komponiranju te opere, je splošni kamen spotike naših opernih komponistov: najti primeren, dober, »operni« libreto. Pri nas se še ni izoblikovala specialna vrsta književnikov libretistov in na take pisatelje gledamo žal skoraj s prezirom, toda o tem važnem in za komponiste akutnem problemu bi bilo treba govoriti posebej.

Polič je ta problem rešil na ta način, da je posegel v književno preteklost: za literarno osnovo svojega glasbenega dela je vzel prvi realistični roman XIX. stoletja, **Josipa Jurčiča** »Desetega brata«, in je sam pomagal pri sestavljanju libreta. Dejanje je prenesel v leto 1848

in s tem vnesel v to fabulo določeno mero romanticizma, vendar je tudi zaostрил elemente političnih nasprotij, ki so vezana na ta burni čas.

Folklorna osnova romana je poslužila komponistu, da je v mnoga dejanja svoje opere vnesel umetniško stiliziran narodni melos, ali da je komponiral v narodnem duhu; zgodovinsko ozadje pa je lahko govorila z jezikom klasičnih oper preteklega stoletja, s posebnim oslonom na romantični lirizem Čajkovskega. Od tod ima to delo Mirka Poliča, čeprav se je ravnalo po standardnih shemah grajenja teh oblik, to prednost, da je v osnovi slovanskega značaja.

Poličev harmonski slog je povsem umerjen, melodika lahka in tekoča, sposobnost podčrtavanja bodisi vedrih razpoloženj ali dramatičnih akcentov v orkestru je nesporna. Po vsem tem je Poliču, ki je imel te osnovne pogoje opernega kompozicijskega izražanja, uspelo ostvariti opero, ki bi ustrezala kompleksnim elementom libreta: bodisi ljudskim likom, duhu in atmosferi slovenske fevdalne meščanske sredine preteklega stoletja kakor tudi konfliktom in kontrastom med dvema svetovoma. V prvi vrsti pa je Poliču uspelo z libretom i z glasbo stvoriti delo blizko in sorodno sredini, iz katere je zrasla ne le narodna pripovedka ampak tudi Jurčičev roman.

V tolmačenju glavne vloge je **F. Langus** pokazal mnogo odrske spretnosti in prilagodljivosti, **Bukovčeva** smisel za lirizem v svoji partiji **Manice**, **Rudolf Francel** pridržano dostojanstvo, ki ga je bilo čutiti tudi v njegovem glasu, **L. Korošec** (Krjavelj) nadarjenost za komiko in za realistično tolmačenje vloge, **F. Lupša** (graščak) mirnost in stabilnost glasa, **M. Patikova** (Balček) zavestno težnjo k prilagojevanju deškega lika.

Režiser **Hinko Leskovšek** se zdi, kakor da se je v tej operi zlasti trudil doseči posebno mizanscensko živost, medtem ko so glavna nit in osnovni gibalci fabule ostali v ozadju. Večjo izrazno poglobljenost je bilo čutiti samo v uspelem in izrazitem liku Krjavlja in v tolmačenju kompleksne osebnosti Martina Spaka. Bolj uspelo je režiser očrtal sredino in dal lokalno atmosfero, kar je delno zasluga tudi scenografa **V. Rijavca**. Vendar sta obe režiji **Hinka Leskovška**, prikazani na tem gostovanju, daleč od režijske vkalupljenosti in opernih šablon, ki jih je videti na mnogih opernih odrih.

Eden izmed tistih, ki mu pripada glavna zasluga za uspeh ljubljanske Opere, **Samo Hubad**, ki je dirigiral obe predstavi, je pokazal tudi tokrat temeljito muzikalnost, s katero je obdarjen, in preciznost dirigentske geste ter solidno in bogato glasbeno kulturo.

Stana Gjurič-Klajn