

SLOVENSKO  NARODNO

GLEDALIŠČE U LJUBLJANI

**GLEDALIŠKI LIST**  
**OPERA**  
**1951 – 1952**

**4**

**MODEST P. MUSORFSKI:**  
**BORIS GODUNOV**

MODEST P. MUSORGI

# BORIS GODUNOV

Glasbena drama v štirih dejanjih (devetih slikah) po Puškinu in Karamzinu. Predelal in instrumental N. A. Rimski-Korsakov.  
Prevedel S. Samec.

*Dirigenta:* S. Hubad in L. Matačić k. g.

*Režiser:* C. Debevec

Boris Godunov, ruski car .....	F. Lupša, M. Pihler k. g.
Feodor } njegova otroka .....	M. Patikova, S. Ulčarjeva
Ksenija } .....	V. Bukovčeva, M. Polajnarjeva
Dojilja .....	V. Zihlerlova
Knez Vasilij Ivanović Šujski .....	D. Čuden
Andrej Ščelkalov, tajnik Dume .....	A. Andrejev, F. Langus
Pimen, letopisec .....	J. Betetto, F. Lupša
Dimitrij Samozvanec (Griška Otrepjev) ...	M. Brajnik
Marina Mnišek, hči vojvode sandomirskega	E. Karlovčeva, B. Stritarjeva
Varlaam popotna meniha .....	L. Korošec
Misail .....	S. Banovec
Krčmarica .....	M. Mlejnikova, B. Stritarjeva
Bebec .....	J. Lipušček
Nikitič, valpet .....	I. Anžlovar, S. Car
Bojar .....	J. Štular
Rangoni .....	A. Andrejev
Hruščov .....	A. Perko
Cernikovski } jezuita .....	F. Langus
Lovicki } .....	I. Anžlovar, S. Štrukelj
Vodja straže .....	I. Anžlovar, D. Zupan
Ljudstvo, bojarji, strelci, straže, imenitniki, poljske plemkinje, romarji. Godi se l. 1598—1605.	

*Scena in osnutki kostumov:* V. Žedrinski.

*Zborovodja:* J. Hanc.

Kostume izdelale gledališke krojačnice pod vodstvom C. Galetove in J. Novaka. — Sodeluje del zbora Slovenske Filharmonije.

*Inspicent:* Z. Pianek. — *Razsvetljava:* S. Sinkovec. — *Odrski mojster:* J. Kastelic. — *Maske in lasulje:* R. Kodrova in J. Mirtič.

*Cena Gledališkega lista 25 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. 4

Ciril Debevec:

## PUSKIN — MUSORGSKI: »BORIS GODUNOV«

(Odlomki dramaturgično režijskega uvoda)

Vsako gledališče, ki je postavljeno pred nalogo, uprizoriti Puškina-Musorgskega glasbeno dramo »Boris Godunov«, si mora biti na jasnem, da je odgovornost za dragoceno izvedbo zlasti v treh smereh izredno težka in velika, in sicer v idejnem, v umetniškem in tehničnem pogledu. Mogoče je ni opere v vsem predmetnem slovstvu, oziroma ni glasbene drame, ne izvzemši tudi Beethovnovnega »Fidelia«, Verdijevega »Othella« in celo mitičnega in kompliciranega Wagnerja, ki bi zahtevala tako vsestranske in temeljite poglobitve v bistvo in duha, ne samo celotnega dela, temveč tudi v bistvo in duha obeh soudeleženi avtorjev, pesnika-dramatika in skladatelja, poznavanja njunega življenja, njunega snovanja in trpljenja, njunega odnosa do družbenega okolja, pogojev in problemov, skratka: vsega njunega svetovnega in umetniškega naziranja, hotenja in dejanja. Oba ustvarjalca. Puškin in Musorgski, od katerih je zlasti drugi še do nedavnega strmel kot komaj znan gigant iz vzhodne, široke in brezdanske praprirode v zapadno glasbeno in sploh umetniško območje, sta v »Borisu« z veliko revolucionarno silo posegla v vso dotedanjo rusko dramsko in operno produkcijo ter preko nje odločilno vplivala tudi na splošno evropsko in svetovno operno mišljenje in tvornost.

Ceprav časovno ne sodobnika, sta oba živela v dobah, ki sta imeli v političnem pogledu skupno zloglasno rusko carsko samodržstvo, duhovno okovanost in mračnjaštvo, okrutnost nazadnjaškega cenzurnega sistema (vplivi Metternicha po sv. aliansi 1915. leta!) tlačanstvo, trpljenje in stradanje naroda ter v zvezi s tem, kot njena logična posledičnost, stalne, tajne ali netajne poskuse, napore in podvige naprednih svobodoumnih mislecev in z njimi zlasti izobražene mladine, ki so si neprestano v najtežjih, često smrtno nevarnih okoliščinah prizadevali in tvegali življenje za svoboditev, za prosvetlitev in napredek svojega naroda in preko njega tudi celotnega človeštva. Napori, ki so se izražali bodisi v snovanju prevratnih tajnih krožkov, bodisi v očitnih, javnih zarotah in uporih, bodisi v ideoloških člankih, govorih in razpravah pomembnih kritičnih duhov (Bjelinski, kasneje Herzen, Černiševski, Dobroljubov), bodisi, ne navsezadnje, v zanosnih manifestacijah pesnikov-umetnikov (kot Puškin, Gribojedov, Lermontov, Gogolj) in ki so zaradi svoje doslednosti in nepopustljivosti povzročali ne le nadzorstva, zapore in pregone najraznovrstnejših oblik, temveč v dovolj primerih tudi smrtne obsodbe izredno dragocenih, mladih umetniških življenj. (Spomnimo se samo na smrtno obsodbo in pregon pisatelja Ra-

dišceva, obešenja Puškinovega prijatelja Riljejeva, pregnanstvo, dvoboj in smrt Lermontova, obsodbo Černiševskega, proglasitev Caadajeva za blazneža, na znano dozdevno smrtno obsodbo in robijo Dostojevskega in druge). Svobodoljubna čustva so tudi pri Puškinu prvenstveno obnavovala njegovo pesniško tvornost in domišljijo, misli proti neznanju, tlačanstvu, despotizmu in tiranstvu nahajamo nešteto zlasti v prvem in drugem, vrhunskem obdobju njegovega pesnikovanja. Vse to moreče in dušeče, politično, družbeno in kulturno stanje, je mladi pesnik v svoji razgibani čustvenosti moral občutiti tembolj, ker je vse te krivice in nasilja tedanjega režima in tedaj vladajočih družbenih razmer krvavo doživljal duševno in telesno na svoji lastni koži in zaradi katerih je v logični posledici kot žrtev tudi padel v dvoboju v starosti 38 let.

## PUSKIN

Puškin, izvirajoč po očetovi strani iz starega, resda obubožanega plemstva Puškinov (prim. v tragediji »Boris« nastopa praded, v operi ga omenja prvi bojar carju med zarotniki, glej 5. slika), po materini strani pa od slavnega Hanibala, »Zamorca Petra Velikega« (glej: tip, usta polt, temperament, prva čutna literatura!) se je rodil 26. maja (po novem štetju 6. junija) 1799. leta v Moskvi in slavimo torej letos 150-letnico njegovega rojstva. Od l. 1811 do 1817 je obiskoval licej v Carskem selu in stopil po končanem študiju v službo pri zunanjem ministrstvu. Živel je že v tej dijaški dobi pod prevratnim vplivom francoske revolucije in je s svojimi epigrami in političnimi pesmimi izdatno podpiral pripravljajoči se upor tako zvanih »dekabristov« (december 1825. leta, ki je bil ožjega, vojaškega značaja, v krvi zadušen, 5 obešenih, okrog 120 poslanih v Sibirijo). Zaradi teh pesmi bi moral biti pregnan najprej v Solovecki samostan, toda prijatelji (Zukovski, Karamzin) so le dosegli, da so ga samo službeno prestavili na jug (1820).

V pregnanstvu je Puškin spoznal Kavkaz, Krim in Ukrajino. L. 1824 je bil zaradi »nepoboljšanja« odpuščen in pregnan iz Odese na materino posestvo v vasi Mihajlovko in sicer pod nadzorstvom očeta, žandarjev in menihov. L. 1826 ga je car Nikolaj I. »pomilostil« in mu dovolil bivanje v prestolnici, kar pa je pomenilo zanj dejansko še hujše nadzorstvo, ki ga je izvajal zloglasni žandarmerijski poveljnik grof Benckendorff. Pazili so na vsak njegov korak, cenzurirali njegova pisma, potovati ni smel nikamor in ker ni mogel več te ječe vzdržati, je po neuspeli snubitvi Natalije Gončarove odšel l. 1829 na Zakavkazje na vojno zoper Turke in se tam tudi bojeval. (V to dobo spada njegovo srečanje z mrtvim truplom Gribojedova na poti iz Teherana v Tiflis.) L. 1831 se je oženil s slovito krasotico Gončarovo in, da bi imela ta dostop tudi na dvor, so imenovali Puškina za »kamerjunerja«, kar je bilo zanj prav za prav hudo ponižanje. Dvorne in visoko-družbene intrige so pesnika polagoma tako užalile, osamile in zamorile, da je v nekem pismu prijatelju iz l. 1836 zapisal znamenite trpke besede: »Hudič je dal, da sem se rodil v Rusiji z dušo in talentom!« Spletke so gnale tako daleč, da je pozval Puškin D'Anthèsa, posinovljenca holandskega poslanika Heckerena, na dvoboj, v katerem je bil 27. I. 1837, na Crni Rečici pri Petrogradu smrtno ranjen in je dva dni kasneje (29. januarja) po hudih bolečinah umrl. Pogreb je bil na skrivnem ponoči na kmečkem vozu, ker so se oblasti baje ljudskih demonstracij. Priče so ocenile množice, ki so se zbirale ob pesnikovem umiranju pred njegovo hišo na 20—30.000. Že samo iz tega dejstva je razvidno, kako veliko prikljubljenost je užival Puškin med širokim ljudstvom. —

V okviru tega kratkega uvoda nikakor ne bi bilo umestno, naštevati iz pestre, bogate in tako vsestranske tvorne Puškinove zakladnice vsa njegova dela ali celo pomujati se ob njih. V našem odnosu pa se mi zdi pomembno omeniti vsaj tiste značilnosti, ki se tičejo neposredno gledališkega sveta.

Znano nam je, da je Puškin poleg svojih »Pesmi«, ki so izšle l. 1825, napisal v mladih letih prelepo bajko »Ruslan in Ljudmila« (l. 1820), ki jo je Glinka uporabil za svojo znano opero z istim naslovom. Zgodba o tatarskem kanu in njegovih dveh ljubeznih »Bahčisarajski vodomet« je prav tako dobila svojo glasbeno obliko v baletu po glasbi A. Asafjeva — »Jevgenij Onjegin« (Puškinova najmočnejša pesnitev, prvi ruski realistični roman v verzih) in »Pikova dama« sta nam in vsemu svetu predobro znani iz obeh znamenitih opernih del Čajkovskega. »Poštarjevo hčer« smo gledali v različnih varijantah v filmu. Po študiju in temeljitem poglobljanju v preteklost ruskega naroda in vzpodbujen zlasti po Karamzinovi »Zgodovini ruske države« se je zanimal posebno za kmečke upore 17. in 18. stol., bral je o Stjenki Razinu, o Pugačevu (napisal 1833. l. »Zgodovino Pugačevak«), o Ivanu Grozdem, o Petru Velikem (»Poltava« 1828), zlasti pa za obdobje carja Borisa Godunova. Pod tem naslovom je napisal v Mihajlovskem l. 1825 to monumentalno historično tragedijo, ki pa je na žalost ostala — poleg manjših, umetniško manj pomembnih del »Kameniti gost«, »Mozart in Salieri« (tudi opera Rimski-Koržakov!) — edino veliko dramsko delo genialnega ustvarjalca. S tem delom je Puškin globoko zarezal v tedanje brazde okorele, po francoskem vzorcu delujoče ruske dramatike (Sumurokov, Naržežnji) in odprl s svojim prijemom, z načinom prikazovanja, označevanja in jezikovnega oblikovanja, naslanjajoč se na »očeta Shakespearea« po vsem nove, dotlej neznane vidike ruski dramatiki in sploh književnosti. Puškinov »Boris Godunov«, Gribojedova »Gorje pametnemu« in Gogoljev »Revizor« po vsej pravici še dandanes veljajo za mejne kamne v vsej ruski dramski literaturi, bodisi po vsebini, bodisi po obliki, zgradbi in jeziku. Kljub še kasnejšim resnim umetniškim poizkusom A. Tolstoja ali Ostrovskega je ostal Puškinov »Boris« še do današnjih dni najmočnejša dramska obdelava tega morda najbolj dramatičnega poglavja iz ruske zgodovine.

## ZGODOVINSKO OZADJE IN SNOV

Kakor za vsako zgodovinsko umetniško delo, je tudi za »Borisa« neogibno potrebno, da poznamo zgodovinska dejstva sama. Navedli bomo samo tista, ki so z dogodki v tej tragediji v neposredni zvezi.

Car Ivan IV., v zgodovini znan pod imenom »Grozni«, je umrl l. 1584. Od prve žene je imel dva polnoletna sina in sicer Ivana in Feodorja. Med vojno s Štefanom Báthoryjem, je car v nekem napadu divjosti starejšega sina Ivana s svojo železno palico tako udaril, da je lé-tá čez nekaj dni umrl. Živa sta bila ob njegovi smrti od njegovih sinov samo še Feodor in mladoletni Dimitrij (od zadnje, sedme žene Ivana Grozdega, Marije Nagóje). Prestol je zasedel torej Feodor Joanič (prim. tragedijo A. Tolstoja, Mhat, Moskvin, tudi Ljubljana). Namera stranke, ki so jo tvorili Nagoji, sorodniki carjeviča in pa vzgojitelj Bjelski, in ki je hotela Dimitrija za carja, se je izjalovila. Dimitrija so skupaj z materjo poslali v bližnji Ugljič. Ker pa je bil car Feodor slaboumen ter se je briga bolj za verska opravila kot za državne posle, je prepuščal te pretežno svetu bojarjev, med katerimi se je po zmožnosti odlikoval posebno brat njegove žene Irine, Boris Godunov, ki je bil tatarskega pokolenja. Med glavnimi nasprotniki Godunova

je bil tudi knez Ivan Vasilij Sujski, ki pa v politični borbi proti Borisu ni uspel, čeprav mu je pri tem pomagal sam metropolit Dionizij. Boris je odstranil oba, namesto metropolita pa mu je uspelo dobiti sebi naklonjenega Rostovskega nadškofa Joba. Boris je postal na ta način skoro neomejen regent. — Za časa vlade Feodorja in Borisovega regentstva, je imela Rusija razmeroma nepomembno vojno s Švedsko, od katere si je na novo prisvojila nekaj mest, krimski kan Girej je moral oditi l. 1591 izpred Moskve zaradi premoči branilcev brez bitke, v Sibiriji si je utrdila svoje postojanke in trgovina z inozemstvom, zlasti z Anglijo, se je močno okrepila. Od notranje politični ukrepov je bil vsekakor najvažnejši »Ukaz« iz l. 1597 o »priklenitvi kmetov na zemljo«. Poglavarja ruske cerkve so dvignili iz dostojanstva metropolita na stopnjo patriarha.

Dimitrija, ki je doraščal v Ugljiču, je ljudstvo smatralo za naslednika carja Feodorja, ki je bil brez otrok. Nenadoma pa je l. 1591 buknila vest, da so devetletnega dečka umorili. Tri osumljence (Bitjagovski, Kačalov, Volohov) je razjarjeno ljudstvo na mestu pobilo in raztrgalo na kose. Pregledna komisija, ki jo je poslal Boris Godunov (odnosno car) in ki jo je vodil knez Vasilij Sujski, je uradno ugotovila, da se je carjevič pri igri z nožem ponesrečil in smrtonosno ranil. Mnogo prebivalcev Ugljiča je bilo takrat okrutno usmrčenih, mnogo poslanih v Sibirijo, carica Marija pa se je morala podati v samostan. Ta smrt še danes ni povsem pojasnjena, gotovo je le to, da je tedanje ljudsko mnenje pripisovalo umor Borisu, ki naj bi se na ta način iznebil svojega zadnjega tekmeča.

L. 1598 je car Feodor, poslednji iz rodu Rjurikovcev, umrl. Njegova žena Irjina se je umaknila in odšla takoj v Novodeviški samostan. Tjakaj ji je sledil tudi Boris. Medtem pa so delovali cerkvena oblast s patriarhom Jobom na čelu in Borisovi pristaši med plemstvom in trgovstvom na tem, da bi izvolili Borisa za carja. Sam patriarh ga je v spremstvu visoke duhovščine, bojarstva in meščanstva prišel prosit, da sprejme carsko krono. Daljnovidni Godunov pa jo je odklonil, hoteč na ta način izsiliti, da bi se oglasili še odposlanci drugih stanov in mest, kar se je dejansko tudi zgodilo in tako je Boris po ponovnih, svečanih prošnjah patriarha, duhovščine in meščanstva sprejel ponujeno mu krono in zasedel carski prestol. (To je mesto, kjer se začenja opera Musorgskega).

Boris je bil v začetku svojega vladanja zlasti do sosedov zelo previden in celo neodločen. Tako na pr. ni znal izkoristiti spora med Švedsko in Poljsko, da bi si pridobil Litvansko in dostop na Vzhodno morje. Posvečal je mnogo skrbi Sibiriji in tudi južne meje je znal proti Tatarom dobro varovati. Skrbel je za umetnost in prosveto, vendar se je duhovščina temu odločno upirala. Kljub vsej državniški pozornosti pa je Boris čedalje bolj izgubljal naklonjenost ljudstva. Razlog je bil nedvomno tudi v njegovem mučnem in nezaupljivem značaju. Cvetelo je kovarstvo, ovađustvo, delovale so mučilnice, polnile so se ječe, množili so se tajni umori. Razširjala se je žalost in potrlost. Vrhu vsega je nastopila v l. 1601—1603 še strašna lakota in kuga, ki je bila tolikšna, da v Moskvi na pr. niso mogli sproti pobirati na cesti ležečih trupel. Vsa Borisova prizadevanja, da bi olajšal bedo in nesrečo, so bila nezadostna: naraščalo je število pohajkovačev in beračev, nezadovoljnih, lačnih kmetov, začele so se vstaje in upori in splošno stanje je nazadnje še poslabšala nova vest, češ da carjevič Dimitrij še živi in da bo vsak čas zahteval od Godunova svoje podedovano pravo.

O tem Lažnem Dimitriju, za katerega še dandanes ni točnejših podatkov, pišejo sodobni letopisci, da je bil drzen in zanosit mladenič z imenom Griška Otrepejev, ki se je v mladih letih skital po raznih samostanih in se



*F. Lupša v vlogi  
Borisa Godunova*

zadrževal tudi v Cudovskem samostanu v Moskvi. Namigavanja o njegovem pokolenju so ga ogrožala s strani Borisa in tako je zbežal na Litvansko. Dobil je zveze z zapadnoruskim knezom Višnjeveckim in še tesnejše stike s Sandomirskim vojvodo Jurijem Mniškom, ki sta oba verjela, da je mladenič pravi carjevič Dimitrij.

Mnišek se je celo zavezal, dati mu svojo hčer Marino za ženo, pri čemer je računal na korist časti, moči in premoženja. Podporo je užival Lažni Dimitrij od vseh nasprotnikov Borisa, to je zlasti od poljske šlahte, od poljskega kralja Sigismunda III. samega, in pa od Vatikana, ki si je hotel s pomočjo jezuitov podvreči rusko cerkev. V spremstvu nekaj tisočev poljskih šlahčičev in nekaj tisočev kozakov je prodiral Dimitrij jeseni 1604. l. proti Moskvi. Po prvih sprejemih v ukrajinskih mestih je bil Lažni Dimitrij odločno premagan pri Sevsku. Vtem pa je dospela vest, da je Boris nenadoma umrl (13. aprila 1605. l.) Glavni poveljnik Basmanov je prestopil z vso armado k Lažnemu Dimitriju, carico Irjino in carjeviča Feodorja Borisoviča pa so doma zadavili.

Lažni Dimitrij je zasedel prestol in je v prvih mesecih poskušal marsikatera izboljšanja in preoblike. Kljub vsem pomilostitvam in vzpostavitvam bojarjev, ki so bili pod Borisom premagani, pa vendar novi car ni imel prave sreče: njegovo prelahkomiselno preziranje starih ruskih šeg in navad, poroka s katoličanko Marijo Mnišek, prijateljstvo s Poljaki in

jezuiti ter brezobzirno ponašanje dvorjanske poljske svojeje mu je nakopalo sovraštvo moskovskega prebivalstva.

Medtem se je pojavila tudi zarota bojarjev spet s knezom Sujskim na čelu, ki je raznašala vesti o nepristnosti carja in tako je Sujski 17. maja 1606. leta — po 11 mesecih vladanja — z bojarji in z veliko množico ljudstva zasedel Kremelj in strmoglavil Samozvanca. Dimitrija so ubili, ga stlačili v topovsko cev in ga izstrelili v smer, iz katere je prišel. Car je postal bojar knez Ivan Vasilij Sujski.

To so dogodki, iz katerih je po Karamzinovi zgodovini ruske države zajemal Puškin neposredno podatke in gradivo za svojo veliko tragedijo.

## MUSORGSKI

Musorgski (roj. v Karevi, Pskovska gubernija, 9. marca 1839), ki je prišel z desetimi leti, t. j. l. 1849 v Petrograd, se je šolal izprva v Petro-pavlovski šoli, nato pa v penzionatu Komarova. L. 1852 je stopil v kadetnico in jo l. 1856 dovršil. Po skromni glasbeni vzgoji doma in po kasnejši, resnejši pri znanem pedagogu Gerkeju v Petrogradu, sledi kmalu bližja seznanitev s tedanjimi skladatelji Dargomyžskim («*Rusalka*») Kjujem in Balakirevom. Zbližanje s tem in s Stasovom je vplivalo na Musorgskega tako, da je začel misliti na lastno glasbeno tvornost. Po temeljitem študiju, zlasti z Balakirevom, je l. 1858 zapustil službo in se odslej ves posvetil glasbenemu delu. Po uspešnem debutu 11. januarja 1861. leta se začne za Musorgskega — in s tem za vso rusko glasbo — znamenita, važna doba: h krožku Balakireva pristopita še mladi pomorski častnik N. A. Rimski-Korsakov in mladi zdravnik A. P. Borodin. Ta mladi krožek je sredi šestdesetih let že tako narastel v odločujočo umetniško potenco, da so ga nazivali »močna petorica«. (Balakirev, Kjuj, Borodin, Rimski Korsakov, Musorgski). Petorico in druge zbrane mlade komponiste so združevala predvsem skupna stvarjalna načela: umetnost mora biti resnična, pove-zana mora biti tesno z življenjem, s kulturo, s preteklostjo in s sedanostjo ruskega naroda. V teh ustvarjalnih izpovedih so Balakirevci nadaljevali težnje predhodnika Glinke, obenem pa strastno in goreče predstavljali najlepše pojave nacionalnega vzpona v šestdesetih letih. V tem krožku se je Musorgski zlasti pod vplivom razgledanega Stasova seznanil in usvojil filozofske nauke Černiševskega, ki so globoko odjeknili v njegovi prvobitni in iskreni, premočrtni naravi. V teh časih že naletimo na Musorgskega značilne izjave: »Življenje, kjerkoli bi se pojavilo: resnica, kakor bi bila bridka; drzna, odkritosrčna beseda, ki jo poveš v obraz ljudem — to je moja smer, to je tisto, kar hočem in samo zaradi tega bi se bal, da bi zgrešil svoj smoter.« Musorgski se razvija v tej smeri in se vedno bolj utrjuje v realističnem gledanju, v realističnem svetovnem nazoru.

Po najrazličnejših vokalnih skladbah, po znameniti simfonični sliki »Noč na Lisi gorici«, po nedovršenih opernih poskusih uglasbitve Sofoklejevega »Kralja Edipa« in Flaubertovega romana »Salambó«, po ne povsem uspehi operni obliki Gogoljeve »Zenitve«, se je Musorgski, sledeč svoji globoko dramatični narodi, obrnil k Puškinovemu »Borisu Godunovu«.

To delo pomeni brez dvoma višek v vsem njegovem glasbenem ustvarjanju. Kasneje je napisal še vrsto dragocenih vokalnih skladb, med katerimi sta najbolj znani zbirki »Brez sonca« in pa »Pesmi in plesi smrti«, napisal znamenito klavirsko zbirko »Slike z razstave« (po 10. slikah pok. prijatelja arhitekta Hartmana) in uglasbil še dve operi: ljudsko glasbeno





Prizor iz »Borisa Godunova« (Pimen — J. Betetto)

dramo »Hovanščino«, ki obravnava prav tako Boris obdobje iz ruske zgodovine, namreč prelom med staro in novo Rusijo za časa Petra Velikega, in pa vedro komično opero po Gogoljevem tekstu »Soročinski sejem«.

Razkol v Balakirevljem krožku, odnos glasbenega sveta do »Borisa«, neugodne gmotne zasebne prilike in ne nazadnje politična reakcija šestdesetih let — vse to je v znatni meri vplivalo, da je zapadel Musorgski čedalje bolj v težka, potrta občutja delovne osamelosti, sameval je, vdajal se obupu in pijači, polagoma je hiral in marca 1881. l. je umrl.

Vpliv Musorgskega na razvoj ruske, pa tudi svetovne glasbene kulture, je bil naravnost velikanski. Omenimo samo Rimskega-Kórsakova samega, nadalje Prokofjeva, Mjaskovskega in Kovalja. Solovcev takole na kratko označuje njegov splošni pomen: »Umetnost Musorgskega nam je dragocena kot umetnost globokih idej in močnih čustev, kot narodna umetnost v najboljšem in najzlahtnejšem pomenu te besede. Ljubezen do domovine, neugnana težnja, da prodre v življenje ruskega ljudstva, v njegovo preteklost in sedanost — to je dalo osnovno vsebino vsemu ustvarjanju Musorgskega in to je tudi imelo odločilni vpliv na ves sistem njegovega glasbenega mišljenja«.

Idejo za uglasbitev »Borisa« je dal Musorgskemu prijatelj profesor Nikolski, znani strokovnjak za rusko zgodovino in literaturo. Nazori Musorgskega o nalogah in bistvu umetnosti so bili nazorom Puškina močno sorodni. Navdušeno in z nenavadno naglico je pisal libreto in komponiral glasbo. Klavirski izvleček je končal jeseni l. 1869 in konec istega leta tudi partituro. »Boris Godunov« je veljal ne samo v Puškinovem času, temveč

tudi v šestdesetih letih za višek ruske dramatike. Solovcev piše, da »v tej slovstveni zvrsti ni nihče prekosil sile dejanja, tragične polnosti dramatičnih situacij, različnosti in reliefnosti karakterjev, izraževalne moči Puškinovega natančnega in lakoničnega sloga«. Nadalje omenja isti pisec, da je Musorgskega brez dvoma zanimala še bolj morda osrednja misel; o pravi nesreči za moskovsko državo, o carju Borisu in Griški Otrepjevju. Bondi, eden izmed najznamenitejših raziskovalcev Puškinovega dela, piše v razpravi »Puškinova dramaturgija in ruska dramatika 19. stoletja« (Zbornik Akad. znanosti SSSR) o idejni vsebini »Borisa Godunova« med drugim tudi tole: »Razmišljanja Puškina o vzrokih neuspeha revolucionarnih vstaj, o odločilni vlogi ljudstva v usodi revolucije, o carski oblasti in o vzrokih njene moči in slabosti, o družbenih silah, ki gibljejo zgodovino v njenih kritičnih trenutkih — to so vprašanja, ki jih obravnava nova tragedija na zgodovinskem gradivu.« Verjetno je, da je ravno ta socialna idejnost pritegnila in priklenila pozornost Musorgskega.

Prvotno redakcijo »Godunova« je l. 1871 Glasbeno-gledališki odbor carskih gledališč zavrnil z motivacijo, kakor poroča Stasov, da v operi preveč »prevladujejo zbori in ansambli in da je preveč občutno pomanjkanje scen za solistične vloge« (Solovcov, 34). Musorgski je nato opero precej predelal, vnesel nekaj novih epizod, na novo spisal »Poljski prizor« in ponovno tudi »Sceno pod Kromami«. Pač pa so nekatere slike iz prve redakcije — med njimi važna scena »Pri cerkvi Vasilija Blaženega — v tej drugi varijanti izostale. V tako predelani obliki je bila opera l. 1872 spomladi znova predložena, a vendar kljub spremembam ponovno odklonjena. Preko najraznovrstnejših ovir pa je po prizadevanju znamenitega basista Marinskega gledališča Josipa Petrova in na zahtevo vplivne pevke Platonove »Boris« le našel pot na oder, in sicer je bila prva izvedba v Petrogradu januarja l. 1874.

## RAZPORED DEJANJA

### 1. slika.

Na dvorišču Novodeviškega samostana v Moskvi pričakuje segnano ljudstvo in moleduje pod grožnjo valptov za končno odločitev, da bi regent Boris Godunov sprejel vladarsko krono. Isti namen ima nastopajoča procesija pobožnih romarjev. Vendar regent še ni ugodil želji.

### 2. slika.

V celici čudovskega samostana piše stari menih Pimen zadnje besede svojega letopisa. »Prestol ruskih carjev zaseda zdaj morilec«. Boris je bil, ki je dal umoriti pred leti v Ugljiču mladoletnega Dimitrija, sinčka Ivana Groznega in »dinega pravomočnega naslednika pokojnega vladarja. Poslušaj ga novic — menih Grigorij, ki mu pove svoj čudni, zagonetni sen. On ve, da novi car ne bo ušel svoji pravični kazni.

### 3. slika.

Zbrano ljudstvo prisostvuje svečanemu sprevedu kronanja carja Borisa Godunova. Ob izstopu iz katedrale Uspenskega na poti k poklonitvi dedom v Arhangelškega katedrali, prevzame Borisa neznano čustvo bojazni in tesnobe. Ljudstvo mu vzklika »Slava!«.



Prizor iz »Borisa Godunova« (4. slika: Misail - Banovec, Varlaam - Korošec, Dimitrij - Brajnik, Krčmarica - Stritarjeva)

4. slika.

V vaško krčmo, blizu litvanske meje, zaideta dva meniha-potepuha in z njima v kmeta preoblečeni Grigorij, ki namerava pobegniti čez mejo. Ko ga pregledujoča straža osumi kot označenega begunca, za katerim je izdana tiralica, se mu z zvijačo in naglim ukrepom posreči skočiti skozi okno in uiti.

5. slika.

V sobi carjeve palače žaluje Borisova hči za svojim umrlim ženinom. Dojilja jo skuša razvedriti in pleše ter poje z mladim carjevičem Feodorjem poskočno pesmico. Vstopivši car Boris se v težkem samogovoru razkrije: mori ga vest, tiščijo in razjedajo ga državniške tegobe in skrbi. Vidi bedo ljudstva in sluti, da bo to ljudstvo za vse nesreče obdolžilo njega. Ko mu še Sujski javi zlokobno vest, da se lažni Dimitrij bliža z vojsko Moskvi in ko mu oživi spomin na umorjenega carjeviča, popade carja bes in strah, v prividu vidi pred sabo okrvavljenega otroka in skrušen prosi na kolenih za milost večnega sodnika.

6. slika.

V dvorcu Sandomirskem prebiva poljska krasotica Marina Mnišek. Zeljna časti, moči in oblasti snuje svoje naklepe in vidi za dosego svojih visokomernih ciljev najboljšo orodje v osebi pustolovca, ki se izdaja za Dimitrija. Za njim je poljski kralj, vsa šlahta, za njim je celo papež. Pa-

peški nuncij, jezuit Rangoni, jo v teh nakanah z demonskô silo vzpodbuja in podpira.

#### 7. slika.

Pri Mniškovich na Sandomirskem gradu slavé svečanostno gostijo. Magnati pijejo na zdravje in na uspeh pohoda proti Moskvi. Marina se sestane na vrtu s Samozvancem, ki ji goreč od ljubosumja in strasti, plameče obljubi, da bo čimprej zasedel Kremelj, se dal okronati za carja in tudi njo kot carico povzdignil na vladarski prestol.

#### 8. slika.

Pod Kromami, v bližini Moskve, se zbira lačno in prezebajoče ljudstvo. Razjarjeno stresa svoj gnev nad nekim bojarjem prilizunom, ki jim je znamenje tiranske in morilske, carske Borisove oblasti. Oba meniha potepuha, Varlaam in Misail, srditost ljudstva le še bolj podžgeta. Nesrečno naletita obadva jezuita, ki pa se tudi zavzemata za novega carja, za Dimitrija. Nahujskano po obeh menihih, ju hoče ljudstvo obesiti, a reši ju nastop Lažnega Dimitrija samega, ki jaha v spremstvu proti Moskvi, ki podeljuje milosti, siplje darove in vodi narod za seboj. Ljudstvo mu navdušeno sledi. Na prizorišču ostane samo ubogi norček, bebec, ki v jasnovidnih slutnjah milo toži o velikem gorju in bedi, ki čaka še njegovo zemljo in pa njegov »ubogi, gladni rod!«

#### 9. slika.

V izrednem zasedanju bojarjev — dumi — sklepajo udeleženci o kazni nad bližajočim se Samozvancem Lažnim Dimitrijem. Vstopivši Sujski pove zbranim, da s carjem ni vse v redu, da je bolan in da ima privede. V tem vstopi sam Boris, vročičen in blodeč, odganjajoč od sebe grozni privid krvavega otroka. Sujski ga pomiri in mu privede starca Pimena, ki s svojo zgodbo o čudežu, ki se je zgodil v Ugljiču nad grobom umorjenega carjeviča, pritira Borisu v strah in grozo. Car omedli. Ko se zave, čuti, da gre z njim h kraju, bojarje prosi, da mu privedejo še sinčka Feodorja, od katerega se v smrtnem znoju poslovi, naročajoč mu naloge za sestro in državo. Ko se približajo menihi s spokorno haljo, pokaže car bojarjem naslednika, svojega sina, nato pa omahne in umre.

### SOLOVCEV O »BORISU GODUNOVU«

»Smisel Musorgskega predelave sižeja »Borisa Godunova« je predvsem v tem, da le-ta pogloblja konflikt med carjem in ljudstvom. Pogloblja ga že s tem, da je potisnjena v drugo vrsto ena izmed sil, ki jih je Puškin postavil nasproti Borisu — bojarstvo, zato je pa naraslo po svojem pomenu osnovno nasprotje: car — ljudstvo.

Vloga ljudstva kot »velike osebnosti« je posebno značilna v prizoru pod Kromami. Od tega je nastala masa, ki se roga bojarju Hruščevu. Prizor pod Kromami — to je element ljudske puntarije, naperjene zoper bojarje in »Borisove hlapce«.

Na novi način so oživiljeni množični prizori z ljudstvom v »Borisu« Musorgskega — tako na pr. genialni prizor pod Kromami z mogočnim, pretresljivo groznim zborom (»Zakipela in zavrela v vročih srcih nam je mlada kri«), prav kakor prizor pri cerkvi Vasilija Blaženega. Musorgski je tudi v množičnih prizorih tenkočuten psiholog. Medsebojno vzklikanje zho-

rovskih skupin, replike posameznih nastopajočih oseb, ki v obči množici ne izgube svoje figure, vse to nam daje vtis, da se na odru giblje in živi, da se vznemirja in zbada z medsebojnimi šalami resnična množica ljudstva.

V karakteristikah posameznih nastopajočih oseb je Musorgski genialno odkril globine človeške duše. Po bogastvu notranje vsebine je na prvem mestu podoba Borisa — osrednji lik vse opere. Musorgski je pravilno domel dramo Godunova kot dramo velikega moža. Carska veličina, ki jo tako jasno zaznavamo v glasbenem slikanju Borisove veličine, ni zgolj vnanja karakteristika aristokrata. Boris Musorgskega (prav kakor Puškinov Boris) se odlikuje po prodornem državniškem umu. V družinskem krogu je Boris kaj ljubezniv oče. Njegova podoba je mikavna in impozantna. Zato napravlja tem močnejši vtis Borisova tragedija, muke njegove vesti, s katerimi je neizprosno kaznovan car-zločinec. Musorgski prikazuje z resničnostjo, ki je v glasbeni umetnosti nezasišana, ali bolje rečeno: z neizprosno resničnostjo, kako od prizora do prizora raste Borisov duševni nemir, kako dobiva njegov duševni zlom kdaj pa kdaj oblike duševne bolezni. Borisova tragedija je podana v operi Musorgskega s pretresljivo močjo.

Tudi druge osebe v operi so dobro karakterizirane. V prikazovanju tako slikovitih in za samo dejanje tako važnih oseb, kakor sta »zviti priliznjec« Sujski ter pametni in zahrbtni Borisov sovražnik, modri letopisec Pimen, je Musorgski nemara bližji Puškinovi tragediji, kakor v karakterizaciji drugih nastopajočih oseb. Posebno znamenita je postava Pimena. Puškinsko umerjen in veličasten je njegov govor v slovečem samogovoru »Samo še to poslednje izročilo...« Njegovo pripovedovanje o umoru Dimitrija je polno razkrivajočega patosa. Musorgski je poudaril pomen Pimena kot »vesti ljudstva« in mu je dal nalogo, da pripoveduje o čudežu na grobu ubitega carjeviča (pri Puškinu pripoveduje to patriarh.)

Slikovite so figure potujočih menihov, posebej še Varlaama z njegovo močno pesmijo — »Strašen boj bojeval se je v Kazanu, Grozni car je slavil svoj pir krvavi.«

»Divja in sanjava« (po besedah Stasova) pesem o kazanskem pohodu, ustreza kar se da osebnosti, kakršno si je bil zamislil Musorgski. Varlaam Musorgskega ni komična oseba, marveč posebljenje ljudske moči, utelešenje elementarnega ljudskega puntarstva.

Samozvanec, Marina Mnišek in Rangoni niso dobili tako reliefnih glasbenih karakteristik, kakor prej navedene osebe. Po tradiciji, ki se začenja pri Glinkovem »Susaninu«, je Marina s svojo okolico vred karakterizirana v duhu poljskih plesov in pesmi. Priznati je treba, da ta glasba ni dovolj originalna, če izvzamemo čudovito polonezo. Navdihnjenje in poetične strani kaže tudi izvrstna, čeprav v celoti neizenačena scena pri fontani — ljubezensko priznanje in duet Marine in Lažnega Dimitrija.

Glasbeno izraževalna sredstva »Borisa Godunova« so nenavadno raznovrstna. Musorgski tu ni pretrgal, kakor je storil v »Zenitvi«, vezi z opernimi formami, kakršne so nastale v zgodovinskem razvoju. Vzlic temu je nesporno, da je operni stil »Borisa Godunova« nov pojav. Musorgski je opustil tradicionalno razdelitev opere v vrsto dovršenih epizod in se malone nikjer ne zateka k vokalnim ansamblom, ki ne ustrezajo njegovim načelom razpletanja dramske zamisli. Musorgski daje vokalni deklamaciji prednost pred široko kantileno. Toda v »Borisu« je neprimerno bogatejša kakor v vseh njegovih prejšnjih skladbah. Deklamatorični slog je v »Borisu« organsko združen z melodijskim načelom.

Toda z vokalno deklamacijo še niso izčrpana glasbeno izraževalna sredstva Musorgskega v »Borisu Godunovu«. Naravno je pač, da so melodiozne številne epizode z narodnimi melodijami ali z melodijami, ki so spisane v narodnem duhu. Zelo značilna je v »Borisu Godunovu« vloga orkestra, in sicer ne le v samostojnih orkestralnih epizodah (ouvertura opere, posnemanja zvonjenja v drugi sliki, že omenjena poloneza v III. dejanju), marveč tudi v spremljavi vokalnih partij: v variacijskem spremljevanju Varlaamove pesmi, v izrazito melodični risbi, ki spremlja Pimenov monolog. Musorgski takisto rad daje orkestru tako imenovano leitmotivično karakteristiko posameznih oseb.

»Boris Godunov« je velika ustvaritev ruske umetnosti; ta opera je izredno svobodno in drzno pretrgala zvezo s tradicijami ruske operne klasike, s tradicijami Glinke in Dargomyžskega. To je po ideji in po formi novotarska ustvaritev, ki jo je poklicalo v življenje nacionalno družbeno gibanje šestdesetih ali sedemdesetih let. Tako je »Borisa Godunova« sprejel, brž ko se je le-ta pojavil na odru, napredni del ruske inteligence, ki je bil najbolj dojemljiv za vse, kar je bilo kje novega. In narobe: šablonizirano mišljenje se nikakor ni moglo sprijazniti z novotarstvom Musorgskega v »Borisu Godunovu«.

»Bila je to velika zmaga Musorgskega,« piše Stasov. »Starci, ravnodušni ljudje, rutinerji in častilci površne operne glasbe so se namrščili in togotili... Zato pa je triumfiral mladi rod in mahoma dvignil Musorgskega na svoj ščit.«

### REZIJSKE TEZNJJE

Postavljeni problemi zahtevajo rešitve, prvenstveno na treh območjih in sicer 1. na idejno-vsebinskem, 2. na umetniško-izvajalnem in 3. na tehnično-materialnem. Vsako od teh območij vsebuje določene naloge, ki jih je treba čim vestneje, smislu in bistvu predložene dela čim bliže in čim ustrezneje izpolniti in vrhu vsega še v gledališkem smislu in učinku v harmonični celoti zaokrožiti in izoblikovati. Gotovo je pri tem seveda, da že način izbora in pa sestava celotnega gradiva pri tem bežnem, uvodnem, razčlembenem očrtu zadostno razodeva, kam se v razlagi oz. pojmovanju nagibajo naše režijske težnje.

V vsebinskem pogledu nam gre predvsem za to, da se premakne vse doslej veljajoči zorni kót v toliko, da se odkaže v vlogi ljudstva (ozir. zbora) v tej operi, ali kot se edino pravilno imenuje: v tej »glasbeno ljudski drami« tisto pravilno mesto, ki mu po intencijah obeh soustvarjalcev, posebno pa skladatelja, nesporno in nedvoumno gre, pri čemer je neogibno paziti na to, da se postavi v pravo luč dramatično nasprotje: na eni strani car, na drugi strani — ljudstvo. Ne da bi ogromno umetniško podobo s tem kakorkoli zmanjšali ali okrnili, je pa seveda objektivno spet treba popraviti napako, da je doslej vseskozi veljala in blestela postava Borisa (večinoma po zaslugi izbornih izvajalcev, ki so bili spet vsi bolj ali manj pod vplivom gigantske sile kreacije velkega umetnika F. Šaljapina!), kot osrednja in edina zanimiva točka celotne opere. »Vsakeму svoje« — po smislu, po bistvu in pomenu — to bi bilo nekako vsebinsko idejno geslo stremljenj režije.

Druga naloga, ki jo je v tem okviru treba izpolniti, je uprizoritveni način ali, natančneje: igralsko-pevski slog. Če smo odkritosrčni, bomo morali priznati, da je v pretežnem številu opernih izvajalcev, ki so vzgojeni v duhu in sluhu zapadnoevropskega načina opernega petja, ta slog, ki ga zahteva teoretično in praktično Musorgski, razmeroma precj neznan in tuj. Če je

italijanskemu opernemu petju podstava predvsem ariozno »lepo petje« (bel canto), francoskemu: jasna beseda in kultivirana deklamacija, nemškemu: mogočna, pretirana, junaška, fizična tehtnost in silovitost, potem je ruskemu, predvsem Musorgskega, osnova: prirodno, pristno doživetje in pristna, nespačena človečnost, globoko, do dna zajeto čustvo, poslednja, do golega razgaljena iskrenost, ki se preobrazi v prvobitnem izrazu v prav tako pristni in iskreni govor in v prav tako pristno in nepotvorjeno obliko ali kretnjo. Musorgskega izvajalec je le tisti, ki zna umetniško govoriti in spet govoriti, in sicer v predpisanih višinskih stopnjah in pa v določenih časovnih merah. Musorgskega način igralsko-pevskega podajanja ni niti samó petje in niti govorjenje, temveč je nekaj, kar je oboje hkrati, je nekaj rezultatnega iz obeh teh komponent, pri čemer mora biti to »govorjeno petje« še pristno doživeto in z veliko, duševno tvorno silo izpolnjeno. To so zahteve, za katere je potrebno, če govorimo idealno, i prirojenega bistva i temeljitega znanja i mnogo vaje in, ne nazadnje, morda še ruskega jezika. V najvišji meri je obvladal ta stil ravno veliki igralec-pevec Saljapin. Ravno v njegovi vsenadkriljujoči kreaciji Borisa Godunova je bilo netežko ugotoviti, da je bil čar in čudež njegovega poraznega, nezabnega učinka baš v tem, da je to vlogo kljub vsemu ogromnemu glasovnemu materialu in tehničnemu znanju mnogo bolj govoril in igral, kot pa v splošno veljavnem smislu te besede »pel«. V igralskem smislu so mojstrovali ta nenavadni slog še največji mojstri igralci MHAT-a kot so na pr. Moskvín, Kačalov, Višnjevski ali Lužski.

Tretja naloga, ki se nam v tej zvezi stavlja, pa je vprašanje ustvaritve scenskega prostora in je obenem vprašanje tehničnomaterialnega značaja. V inscenaciji nam gre, kot seveda vedno, samo za to, da bi pri tem ustvarili posebno glasbeno dramo: historično ustrezno in stilno primerno, realistično okolje, ki pa bi bistvenost posameznih sceničnih slik vendarle v glavnem le nakazovala, pri čemer se bomo skušali omejiti na res neogibno nujnost plastičnih elementov in se izogibati, v kolikor je mogoče, prehudi resničnotvarni obložitvi. Pri tem nas je seveda nujno vodila misel, da moramo ves scenični zasutek postaviti na neko skupno osnovo, če hočemo, da bomo ob pomanjkljivosti tehničnega ustroja našega odra predstavili to — vzlic vsem krajšavam — še vedno zelo obsežno delo z vsemi menjavami osmerih prizorišč v določenem in, sorazmerno, še vedno znosnem času.

*Janko Traven:*

## **SLOVENSKA OPERETA IN JOSIP POVHÉ**

(Dalje.)

### **III.**

»Factotum pri vsem početju« začetkov slovenskega gledališča je bil »odgovorni vodja in regisseur« Josip Nolli. V prvem letu ustanovitve Dramatičnega društva je bil tajnik društva in Levstik ga je obsodil, da je po njegovi lenobi delavnost društva »nekaj zastala«. Ko pa je po prehodnem letu društva, ki mu je bil Levstik predsednik in Jurij Kozina tajnik, prevzel tajniške posle zopet Nolli, je razvil ob sodelovanju društvenega predsednika Grassellija tako delavnost, da je Levstikovi obsodbi navkljub postal resnični organizator začetkov slovenskega gledališča.

Slovensko gledališče je začelo s po eno predstavo na mesec v sezoni 1869/70, že naslednjo sezono se je število predstav dvignilo na tri v mesecu in v sezoni 1871/72 na štiri v mesecu. Zelje, da bi se število predstav dvignilo na šest v mesecu, se sicer niso uresničile, toda kljub temu je Nollí štel sezono 1872/73 »kot do sedaj najboljjo, glede dobrega umetniškega in posebno tudi materijelnega vspeha«.

Ko je Nollí 1875 delal bilanco prvih sezon slovenskega gledališča, je v svojem listku »Deset let na gledaliških deskah« v aprilu tega leta (morda njegovi osebni načrti tedaj še niso bili znani) orisal razvoj našega gledališča in posebno poudaril uspeh zadnjih sezon: »Izbrane, dobre igralne moči, dober repertoar in dober obisk predstav, ti trije faktorji, sodelovajoči, a eden na drugega se opirajoči, storili so tako dober vtisk, da se je prosilo za šest predstav na mesec, katera prošnja pa nij bila vlišana, in ostalo je tedaj pri štirih. Prišel je pa naenkrat dvojn »krach«, pravi z Dunaja po vseh deželah se razprostirajoči, in pa domači, po odstopu nekaterih boljših igralnih močij prouzročeni. Prvega čutila je posebno društvena blagajnicá, a drugega poleg te, najbolj ubogi régisseur. Razvajeno občinstvo nij jemalo dosti ozira na to, da vojskovodja brez dobrih borilnih močij ne more uspešno vojskovati se, nij povpraševalo, kje vzeti novih dobrih igralnih in pevskih močij, namesto onih, katere je neizprosljiva osoda odtrgala umetnosti, zakopávša jih v vsakdanjost zakonskega življenja. Obiskovalcev število manjšalo se je, deloma vsled neugodnih, iz »kracha« izvirajočih, in povsod čutiljivih denarnih razmer, deloma zbog že omenjene, ne tako lahko nadomestljive izgube dobrih in za dobro izvršitev marsikaterih iger neobhodno potrebnih igralnih močij.«

Ta kritična sezona je prinesla društvu 1600 goldinarjev primanjkljaja, ki ga je krilo z nabiralno akcijo prostovoljnih prispevkov pri rodoljubih. Pri začetku sezone 1874/75 je imel Nollí še večje težave, tako da imenuje v citiranem listku delo društva »pravo Sisifovo delo«: »... Zopet tri izmej najbolj potrebnih in dobrih igralnih močij, ali če se prišteje še ena, ne toliko dobra, kakor tudi potrebna, štiri igralne močij odvzela je nemila osoda...«

Navzlic neugodnim okoliščinam se je društvu posrečilo sezono 1874/75 končati brez deficita. A to je bila hkrati zadnja sezona pod Nollíjevim artističnim vodstvom. Dasi se je po lastni izjavi opiral na izrek »Pogumnim je sreča mila«, je vendar preznačilen njegov vzklík v citiranem listku: »... S kakšnimi občutki je vzlic tem okoliščinam gledal v prihodnost odgovorni vodja in régisseur, to si more vsak misliti...« Kaže, da se je Nollí naveličal nevšečnosti, ki mu jih je prinašalo delo pri ustanavljanju slovenskega gledališča, in da se je tedaj že odločil, da bo zapustil Ljubljano in šel za klicem svoje nemirne gledališke krvi in razvijajoče se umetniške potence, ki ga je v naslednjih letih popeljal po različnih evropskih odrih in mu prinesel evropski sloves. Ob koncu maja 1875 je Nollí gostoval v Zagrebu: »Hrvatje so ga sprejeli z glasno pohvalo in priletelo mu je več vencev na oder.«

Kratko po Nollíjevem odhodu iz Ljubljane se je začela postopna dezorganizacija že razvitega gledališkega življenja in temelji, na katerih je Nollí gradil slovensko gledališče, so bili za dlje časa porušeni. Če je naša publicistika leto prej ugotavljala, da »vse sloni na gosp. Nollí-jevih ramah, ki bi moral res pravi Atlant biti, da bi bil takemu bremenu zmirom kos«, se je tem bolj pokazalo v naslednjih sezonah, kakšen prazen prostor je zapustil za seboj ob svojem odhodu.



Presegli bi okvir tega članka, če bi se hoteli podrobneje ukvarjati z vzroki krize slovenskega gledališča, ki je nastopila kmalu po Nollijevem odhodu iz Ljubljane. Morda to obdobje v zgodovini slovenskega gledališča ne zaostaja mnogo za krizo, ki jo je naše gledališče doživljalo v letih 1913—1918, je pa še v podrobnostih neraziskano, zato pa za študij nič manj pomembno in vabljivo. V kratkem bi mogli označiti to obdobje kot razsulo s težavo zbranega prvega ansambla (v dobi največjega uspevanja je štel Nollijev ansambl 63 oseb, od teh le 5 brez nagrade) in pomanjkanje vsake odločnejše in boriteljsko usmerjene vodstvene osebnosti in v organizatoričnem, i v umetniškem vodstvu Dramatičnega društva in s tem v gledališču. Gospodarska kriza 1873 je morda povzročila začetek neurejenosti, ni je pa mogla opravičiti, kakor bi je praviloma ne mogel izostanek deželne podpore, ki je povzročil celó popolno nedelavnost gledališča v sezoni 1878/79, ko ni bilo niti ene slovenske predstave. Zdi se, da so tičali vzroki velike ohromelosti v gledališki dejavnosti globlje v duševnem nastroju dobe in z njim zvezanimi porazi slovenske politike v tem času.

Za Nollijem so si sledili kot odgovorni vodje in režiserji Gecelj, Grasselli, Jeločnik (Slobodin) in dr. Jožef Stare. Po vsem so bili bolj organizatorji in tistim, ki so začeli s svojim delom po kritični sezoni 1878/79, gre zasluga, da so z velikim naporom začeli oblikovati nov gledališki ansambl. Pri tem mislim predvsem na dr. Stareta, ki je pridobil za slovensko gledališče moči, po svojih začetkih diletantske, zato pa po svojem razvoju take, da so bile sposobne graditi začetke slovenskega poklicnega gledališča in da so po svoji kakovosti postajale prvi slovenski poklicni umetniški gledališki oblikovalci.

Geceljeve sezone so bile led odmev nekdanjih Nollijevih sezon in v tem, za kar nas zanima poročilo o razvoju operete, dokaj nezanimive. Ne glede na dejstvo, da je po odpovedi Gecelj eno sezono sodeloval v ansamblu nemškega gledališča v Ljubljani — dokaj nenaraven primer sodobne duševne potlačenosti v Slovencih — bi bilo težko najti kake značilnejše označbe za njegovo delo.

Opereta, gojena le še do sezone 1877/78, je poménila le poslednji odliv nekdanje Nollijeve kar smotrno gojene in okusu prvega gledališkega občinstva prilagojene, začetne slovenske operetne kulture.

Omenili smo že, da je razvoj operete, na slovenskem odru sovpadal z razvojem glasbene kulture pri Slovencih. Še pred ustanovitvijo Glasbene Maticе v Ljubljani je prenekaterikrat gojitev glasbe pri nas ponudila člankarjem snov za kritično obravnavo tega vprašanja. Še pred ustanovitvijo Dramatičnega društva je domiselno razpravljal o vprašanju slovenske glasbe v celovškem »Slovcu« 1865 člankar Sf. in ugotovil dotedanje samouško delo slovenskih glasbenikov in opozarjal na potrebo strokovne izobrazbe, da bi se slovenska glasba smotrnejše razvijala. Zanimivo pri člankarjevih razglabljanjih je predvsem to, da opozarja na potrebo domačih učiteljev in hkrati opozarja na domačine, ki so se v tem času izobraževali zunaj domovine, pa bi prišli v poštev pri delu za organizacijo slovenske glasbene kulture.

Takole razpravlja: »Pri našem petju je pa to tim teži, ker je n. pr. v Ljubljani učenje petja izročeno popolnoma ptujim učiteljem in ker nimajo pri strani domačih mož, ki bi imeli na petje vsaj ravno toliko upliva, kakor oni. Le škoda, da nam je smert tako zgodaj pograbila slavnega Kamila M a š e k a ! Zato nas je kaj razveselilo, ko smo slišali, kako slovi na Dunaju naš domoljubni rojak gosp. M e d e n ; ravno tako,

da je slavni naš skladatelj gosp. Gerbec šel na konservatorij v Prago. Konec preteklega meseca je zapustil Ljubljano nadepolni mladenič gosp. A. Heidrich, ter šel tudi v praški konservatorij, in kakor slišimo, misli iti na jesen tudi neka slovenska gospodična v Prago, da si svoj mili glas umetno izobrazi. Po vsem slovanskem svetu pa slovi ime našega gosp. Jenkota, ki nas je Slovence proslavil s svojim »Naprejem«. V večno sramoto Slovincem pa ta gospod ni dobil vodstva kakoga slovenskega pevskega društva, marveč pri naših bratih Serbijah, ki znajo njegove zasluge bolje ceniti, nego rojaki njegovi, in tako velja, žaló bože, tudi pri Slovincih pregovor: »nemo propheta in patria!«

Ko je Nollí oblikoval svoj prvi pevski ansambl, je imel prav malo teh moči na razpolago, da bi bil mogel svoje gledališko prizadevanje postaviti na solidnejše temelje. Vse njegovo delo je bilo enkratno, brez ozira na problematično pomoč nekaterih prvih »šolanih« slovenskih pevcev, članov njegovega ansambla. V dolgi dobi diletantskega delovanja Dramatičnega društva po njegovem odhodu ni bržčas nihče pomislil na naše glasbenike in pevce, ki bi mogli poživiti tudi glasbeno stran slovenskega gledališča. Udarec, ki ga je zadal Nollí s svojim odhodom iz Ljubljane, je bil prehud, da bi bilo mogoče obnoviti njegov poizkus. Skoraj natančno desetletje je moralo miniti, da se je Dramatično društvo hrabro vnovič lotilo vprašanja slovenskega gledališča z višjimi razgledi. Odločitev, da je za slovensko gledališče omogočilo šolanje Ignacija Borštnika, ki naj prevzame umetniško vodstvo predstav, in da je omogočilo prihod v Ljubljano šolanega glasbenika in pevca Franca Gerbiča (bolj uporabljano je njegovo hrvatizirano ime Franjo Gerbič), je pripomogla, da se je začel razvoj slovenskega gledališča na novih osnovah in z novimi razgledi po dveh vodjih, šolanih za namene vodstva slovenskega gledališča in s tem v skladu z željami, ki jih je že dvajset let pred tem priporočal Slovincem za njih glasbeni razvoj članek v »Slovincu«. S prihodom Gerbiča v Ljubljano se je po desetih letih nadaljeval tudi razvoj slovenske operetne kulture pri Slovincih.

Gerbiču je torej pripadla naloga, da obnovi slovensko opereto in s hkratnim delom v Glasbeni Matici poveže ostala slovenska glasbena prizadevanja z obnovljenim razvojem glasbenih prireditev v slovenskem gledališču. Toda Gerbiču je že zgodaj lebdel pred očmi še višji cilj, ki ga je mogel sčasoma uresničiti. Prirejanje operetnih predstav mu je bilo prehodnega pomena, v glavnem priprava za ustanovitev slovenske opere, ki bi jo omogočil s prirejanjem manjših glasbenih del.

Po sezoni 1875/76 so bile v sezoni 1877/78 le tri operetne prireditve: ponovili so Stöcklovo »Čarovnico«, uprizorili četrtič Conradijevo »Pri meni bodi!« ter poizkusili le eno noviteto Donizettijevo opereto v dveh dejanjih »Marija ali hči polkova«. Prišle so nato sezone domala brez operet, izvzemi dva ponovitve Vilharjeve opere 1884/85.

V sezonah, ki so sledile do otvoritve novega poslopja deželnega gledališča v jeseni 1892, pa je Gerbič uprizoril naslednje operete:

Ponovitve; na novo naštudirane:

Zajec-Bavdek: »Mesečnica« (sedemkrat);

Adam-Cimperman: »Pijerot in Vijoleta« (dvakrat);

Offenbach-Cimperman: »Deklica elizondska« (dvakrat);

Brandl-Alešovec: »Uzbujeni lev« (šestkrat);

Ipavec-Lendovšek: »Tičnik« (enkrat);

A. E. Titl-Cimperman: »Pot po nevesto« (petkrat);

Weidt-Alešovec: »Zaroka v kleti« (enkrat).

## Krstne predstave.

Suppe-Alešovec: »Cannebas« (štirikrat);

Zajec-Gerbič: »Mornarji, na krov!« (dvakrat).

V repertoarju se je Gerbič držal Nollijeve smeri in moral zaradi okolnosti, ki so ga k temu prisilile, vztrajati pri njej, dasi je kritika tu in tam že opominjala na zastarelost nekaterih uprizarjanih operet. Ne glede na to so bile Gerbičeve naloge po desetih letih, odkar je Nolliz zapustil Ljubljano, prav tako pionirske in so zahtevale nemalo truda za izbiro uporabnih domačih pevskih moči, četudi je Gerbič s svojo ženo Milko Gerbičovo in svakinja Lujzjo Danešovo (pozneje poročeno Trstenjakovo) pripeljal že s seboj prvi pevki obnovljene slovenske operete. Toda Gerbičevo delo se je kmalu pomnožilo, ko je s prvimi predstavami oper razširil glasbeni repertoar slovenskega gledališča.

Gerbič je prišel v Ljubljano s temeljitim glasbenim znanjem, bil je že znan kot skladatelj, glasbeni učitelj in operni pevec. Dasi je videl svet, ga je domoljubje privedlo ob občutnih gmotnih žrtvah v Ljubljano. Nekoliko zadržani, neborbeni značaj mu ni dal, da bi se tehtneje uveljavil v trenutku, ko je stopilo vprašanje njegovega nadaljnega sodelovanja pri operi v letih po težki krizi ob Borštnikovem odhodu iz Ljubljane ostro v ospredje. Ne glede na to je Gerbič v prvih sezonah svojega dela v Ljubljani užival nedeljeno priznanje, ki ga je vzpodbujalo na poti k ustanovitvi slovenske opere.

Prva glasbena prireditev »Dramatičnega društva« v starem dežel-nem gledališču pod Gerbičevo taktirko je bila 25. januarja 1887 Zajčeva komična opereta »Mesečnica«. Dasi je šlo pri tem za novo naštu-dirano ponovitev operete, so posebej poudarjale objavne notice, da se je »po dolgem premoru posrečilo društvu spraviti opereto na oder« in objavljale, da bo dirigent in učitelj operete profesor Gerbič. Poročila so poudarjala nedvomni uspeh že zaželeno uprizoritve operete. »Slovenski Narod« je o uprizoritvi poročal: »Operete že dolgo ni bilo na našem odru, zato smo bili veselo presenečeni, dobivši gledališki list v roke, akoravno si nesmo prikrivali težav, ki so v zvezi z opereto. No, naši dramatikci so vse težave slavno premagali. 'Mesečnica' ima prisiljeno dejanje, a prav prijetno muziko, in če so uloge v tako spretnih rokah, kakor so bile včeraj, upliva kaj ugodno na poslušalce in napravi velik utis.«

Uspeh je temeljil na smotrno izvežbani in pevsko dokaj dognani predstavi. Poročila poudarjajo uspeh prvega nastopa Gerbičeve in Danešove ter hvalijo prvo kot izborno pevko, pri drugi pa zvonki, zelo dobro šolani glas, prikupljivo zunanost in zelo živahni temperament. Poročevalec »Slovenca« je strnil svojo sodbo v naslednjo označbo: »... Obe vrlo izvežbani in spretni v petji kakor v igranji. Glas imate obe mil, čist, lepo doneč in za naš oder tudi zadosti močan, tehnična izobraženost vidi se jima na vsak korak in to vse nam je zadosti porok, da se nam sedaj tudi opereta ohrani, ktera je sinoči gledališče do poslednjega kottička napolnila.«

Nič manj niso bili pohvaljeni tudi ostali trije pevci iz našega domačega ansambla: Matilda Nigrinova, katere petje je bilo »pravilno in precizno«, Slavko (Fran Ravnikar) in Brak (Josip Pajsar). To je bilo prvo osebje obnovljene slovenske operete.

Toda nade, ki so bile navezane na novo, svežo obnovitev glasbenih predstav slovenskega gledališča v Ljubljani, so bile deloma porušene ob

novi katastrofi, ki je zadela gledališko dejavnost: 17. februarja 1887 je pogorelo staro deželno gledališče na Kongresnem trgu. Dramatično društvo je takoj na odborovi seji 21. februarja 1887 sklenilo nadaljevati gledališko sezono v gorenjih prostorih čitalnice v Šelenburgovi ulici, kjer si je postavilo zasilen, kolikor toliko ustrezajoč gledališki oder. To je bilo prizorišče, na katerem se je razvijala slovenska opereta pod Gerbičevim vodstvom do jeseni leta 1892. Uprizarjanje samo enodejanskih operet je bilo poleg maloštevilnega začetnega pevskega osebja možno le zategadelj, ker so morali uporabljati tesni čitalniški oder, ki opereti še ni dovoljeval širšega razmaha.

Opereta se je ponovno zasidrala pri ljubljanskem slovenskem gledališkem občinstvu in zdi se, da je k temu pripomoglo izvežbano glasbeno vodstvo kapelnika Gerbiča. Poročila govore predvsem pri ponovitvah »Mesečnice« o glasbeni »preciznosti in dovršenosti« (»Slovenec« 1887) in o navdušenih sprejemih pri občinstvu, ko so n. pr. 20. novembra 1887 »Mesečnico« igrali, »da je bilo veselje in da so celo prisotni večaki radosti kar prikimali...« (»Slov. Narod«).

Skoraj je predrlo spoznanje, da »igre s petjem vlečejo vedno najbolj občinstvo v gledališče«. In občinstvo je zdaj že veselo prisluhnilo ponovni oživitvi slovenskega kupleta, ki se je ob sočasnih Borštnikovih nastopih z zadevno veselo aktualnostjo skušal uveljaviti tudi v opereti. Ob krstni predstavi Suppejeve operete »Cannebas« (8. decembra 1889) je s kupleti nastopil Ravnikar (Slavko) v vlogi oskrbnika Avguščina. Svojo vlogo da je »slikal z veliko komiko, zeló je ugajal s svojim petjem, zlasti pa s kupleti, ki so se brez ozira na anahronizem, bavili tudi s sedanjimi slovenskimi razmerami.« (»Slov. Narod«)

V Gerbičevem prvem obdobju obnovljene slovenske operete je kritika le deloma spremljala uprizoritve z uslužnim pohvalnim priznanjem. Ta izraz kritike je zadoščal le za prve Gerbičeve sezone. Ko se je leta 1891 vrnil v Ljubljano po dolgih letih odsotnosti in delal na raznih evropskih odrih Josip Nollí, prvi ustanovitelj slovenske operete, in je prevzel gledališko poročanje za »Slov. Narod«, izkušnemu gledališkemu praktiku niso ušli raznovrstni nedostatki.

Dasi je hvalil glasbeno stran uprizarjanih operet in zmožnosti nastopajočih pevcev, je podčrtaval potrebo, da bi se »nekateri počasni tempi vzeli bolj živahno, kakor to zahteva veseli značaj operetne muzike« (Mornarji, na krov!). Hkrati je grajal premalo temperamentne nastope igralcev v drugih operetah, dokler ni proti koncu leta 1891 odkril največjo pomanjkljivost naše operete v tem času, ko je ugovil pri ponovitvi Titlove operete »Pot po nevesto« naslednje: »V prozi operete je vladala prava anarhija, da smo se vprašali: ima li opereta kakoga režiserja, ali ga nema? Če ga ima, zanemarljivo je svojo dolžnost včeraj popolnoma, če ga pa nema, tem slabejše...«

Gledališkemu praktiku ni ušla ta osnovna pomanjkljivost, ki je ob vsej skrbi Gerbiča za glasbeno interpretacijo operet oteževala početni razvoj operetnega igranja. Proti koncu sezone 1891/92 je nekaj časa prevzel mesto operetnega režiserja mladi, nadepolni pevec Fran Bučar, ki mu pa spor z društvom zaradi povišice njegovih denarnih prejemkov ni omogočil nadaljnega režiserskega razvoja v domovini. Tako je bilo ob Nollíjevi vrnitvi v Ljubljano v obnovljeni slovenski opereti še dokaj vprašanj odprtih.

(Dalje.)