

SLOVENSKO  NARODNO

GLEDALIŠČE V LJUBLJANI

GLEDALIŠKI LIST

OPERA

1951 – 1952

7

HEINRICH SUTERMEISTER :

ROMEO IN JULIJA

PREMIERA DNE 30. MAJA 1952.

Heinrich Sutermeister:

ROMEO IN JULIJA

Opera v dveh dejanjih (šestih slikah). Besedilo po W. Shakespearu, prevedel dr. B. Kreft.

Dirigent: S. Hubad

Režiser: H. Leskovšek

Scenograf: akad. slikar M. Kavčič

Escalus, veronski knez	F. Langus
Monteg } starešini 2 razprtih rodovin	D. Zupan
Capulet }	F. Lupša, I. Anžlovar
Romeo, Montegov sin	M. Brajnik, D. Čuden
Baltazar, Romeov sluga	A. Andrejev
Julija, Capuletova hči	V. Bukovčeva
Grofica Capuletova, njena mati	E. Karlovčeva
Dojka Julijina	B. Stritarjeva
Grof Paris, mlad plemič	V. Laznik
Sluga	S. Banovec, L. Kobal
Pater Lorenzo, frančiškan	J. Betetto, L. Korošec
Stirje zaljubljeni pari	M. Reboljeva, I. Lesjak, V. Ziherlova, M. Dolničar, E. Neubergerjeva, P. Oblak, S. Drakslerjeva, G. Dermota.

Sorodniki obeh hiš, služabnice, veronski meščani in meščanke. Knezovo spremstvo. Klicarji, sluge, maske, plesalci in plesalke. Nočni glasovi, podzemski glasovi. Montegovi hlapci, glasovi iz višav.

Kraj: Verona. — Čas: pričetek 14. stoletja

Koreografa: P. in P. Mlakar

Zborovodja: J. Hanc

Kostume so po načrtih Mije Jarčeve izdelale gledališke krojačnice pod vodstvom C. Galetove, A. Humarjeve in J. Novaka

Inspicijent: Z. Pianecky — Odrski mojster: J. Kastelic — Razsvetljava: S. Sinkovec — Maske in lasulje: R. Kodrova in J. Mirtič

Cena Gledališkega lista din 25.—

GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

1951-52

OPERA

Štev. 7

OB UPRIZORITVI MODERNE OPERE

Če ne upoštevamo domačih novitet, slovenskih in jugoslovanskih, oper in baletov, ki smo jih po osvoboditvi že lepo število uprizorili na našem odru, naša Opera že poldrugo desetletje ni uvrstila v svoj spored nobenega modernega evropskega odrskega dela (z izjemo kratkega baleta Igorja Stravinskega »Igra kart« v l. 1947). Ta repertoarna pomanjkljivost zavoda, ki se je svojčas ponašal prav s tem, da je med prvimi posredoval svojemu občinstvu marsikatero evropsko operno novost, se je sicer dala nekaj let po osvoboditvi opravičevati, ker zaradi neurejenega vprašanja mednarodne kulturne izmenjave po vojni ni bilo mogoče v tujini nabaviti orkestralnih materialov, toda danes, ko se z mednarodnimi konvencijami in preko organov Združenih narodov odpirajo vrata medsebojnemu sodelovanju tudi na področju kulture, ti razlogi bolj in bolj odpadajo, zato je prav in je nujno potrebno, da odslej tudi naša Opera vsako leto osveži svoj repertoar vsaj z enim modernim delom.

Med številnimi modernimi skladatelji, ki so zadnja leta ustvarili vrsto novih del, so v sodobnih evropskih repertoarjih vzbudili največ pozornosti zlasti Anglež Benjamin Britten (s svojimi operami »Peter Grimes«, »Ugrabitev Lukrecije«, »Beraška opera«, »Billy Budd« in otroška opera »Naredimo si opero!«), v zadnjem času pa še ameriški Italijan Gian Carlo Menotti (»Konzul«) in Igor Stravinski s svojo najnovejšo opero v mozartovskem stilu (!) »Razuzdančeva pot« (»The rake's progress«). Ta dela in poleg njih še druga, manj znana, so nedvomno vsako po svoje zanimiva in vnašajo v opero, za katero se je nekaj časa zdelo, da je kot posebna zvrst glasbenega odrskega ustvarjanja že izčrpala vse možnosti oblikovanja, v marsikaterem pogledu nove odrske in glasbene prijeme. Gotovo je še preuranjeno soditi — zlasti nam, ki smo bili temu snovanju dalje časa ob strani — kaj bi od tega moglo roditi novo opero prihodnosti, to je, razbiti z njo staro, okostenelo formo dosedanje opere in dvigniti njeno umetnost na nova, neizhujna pota, pri čemer naj bi še nadalje ohranila priljubljenost med najširšimi množicami, kakršno sta v tako popolni meri dosegla Verdi in Puccini. Take in podobne popularnosti navzlic večjemu ali manjšemu trenutnemu uspehu seveda zaenkrat še ni in tudi kmalu ne bo dosegel noben sodobni skladatelj. Toda s tem še nikakor ni rečeno, da ti in taki poskusi ne bodo rodili opere, ki bi po izvirnosti zamisli in moči novega oblikovanja z modernimi glasbenimi sredstvi ne mogla preseči vsega doslej ustvarjenega. Vsekakor se že vsa ta prej našeta operna dela presenetljivo hitro širijo z odra na oder, kar v najmanjši

meri izpričuje na eni strani, da je tem skladateljem le uspelo ustvariti novih, zanimanja vrednih vrednot, na drugi strani pa tudi, da je operno občinstvo samo željno novega. Pri tem iskanju novega izraza pa seveda ni nič manj značilno »spreobrnjenje« nekdanjega drznega, izrazitega modernista Stravinskega, ki se je, kakor pričajo poročila, oblikovno povrnil v klasiko! Bodi izhod iz sedanjega položaja opere že kakršenkoli, podoba je, da bo iskanje sodobnih skladateljev, bodisi z modernizacijo ali z renesanso opere, le nemara v kratkem rodilo pozitivnejše, oprijemljivejše sadove.

Razmišljajoč o osvežitvi našega repertoarja, je vodstvo Opere že sklenilo, da bo v prihodnji sezoni uprizorilo eno izmed Brittenovih oper, verjetno »Petra Grimesa«. Za letošnjo sezono pa je izbralo Sutermeisterovo »Romeo in Julijo«, opero, ki je kot delo tedaj še komaj tridesetletnega skladatelja l. 1940 vzbudila na evropskih odrih znatno pozornost, najsi bo zaradi presenetljivo zrelega modernega prijema, bogate invencije ali pa stilne tenkočutnosti, s katero se je skladatelj navzlic modernemu glasbenemu izrazu približal nesmrtni Shakespearovi umetnini. Zaradi kompliciranega odrskega aparata, ki ga delo terja, (specialni zvočni efekti, zbor iz podzemlja, zbor iz višine, uporaba številnih instrumentov, lučni efekti itd.), nalaga uprizoritev izvajalcem dokajšnje zahteve, ki smo jim skušali po najboljših močeh ugoditi v okviru naših tehničnih možnosti. Prepričani smo, da vloženi trud ne bo zaman, in da bosta delo kakor tudi uprizoritev zanimiva našim obiskovalcem!

S.

Hinko Leskovšek:

HEINRICH SUTERMEISTER — ROMEO IN JULIJA

1. Shakespearova tragedija in opera.

Romeo in Julija je prav gotovo najpopularnejša Shakespearova tragedija, katere bogata notranja problematika je v svetovni literaturi izzvala celo vrsto del s sličnim osrednjim motivom. Zgodba sama pa se je v obliki male novele pojavila skoraj 50 let pred Shakespearom: Dogajanje, ki ga je pozneje prevzel ter umetniško izoblikoval Shakespeare, je v prvi zasnovi zelo preprosto, ter razen osnovnega motiva sovraštva dveh plemiških rodbin, iz katerega se porodi čista ljubezen njunih otrok, skoraj ne vsebuje ničesar. Globoko notranje dogajanje, celotno dramsko gradnjo ter atmosferi odgovarjajoče družbeno okolje je ustvaril šele Shakespeare in po njem je ta zgodba zaživela v srcih vseh evropskih narodov. Saj so vsi kasnejši ljubavni pari od »Here in Leandra« preko »Tristana in Isolde« ter »Peleasa in Melisande« zrasli pod duhovnim okriljem prve in najgloblje ljubezenske tragedije, ki jo je, kakor pravi Lessing, ustvarila »ljubezen sama«. Njena osrednja tema mladosti, ki se prebuja k

življenju, tema moža in žene, ki hitita drug proti drugemu, ter ju v težnji po uresničitvi popolnosti loči in ovira sovraštvo njunih rodbin, je zaživela v nešteti delih iste vrste. Toda nihče pozneje ni uspel dati njuni tragediji tisto usodno nujnost, ki ju z elementarno silo žene do poslednjih želja — združitve v smrti. Kajti njej se vda še tako veliko in globoko zakoreninjeno sovraštvo obeh roditeljskih družin. Tenkočutni razlagalec Shakespeara je ob problematiki Romea in Julije napisal tele značajne misli: »Spoznala sta se nevedna. In tudi potem, ko sta zvedela, da ju ločita srd in sovraštvo, nadaljujeta svojo pot, čeprav slutita, da bo ta pot posuta s trnjem. Tako je njuna ljubezen postala zakon, narava, brezkraina vdanost in harmonija, ki jo očiščuje in dviga še težnja po združitvi tudi na koncu vseh želja — v smrti.« Istočasno z nesmrtnim parom je v tej tragediji zaživela cela vrsta nepozabnih likov od fanatičnega zastopnika Capuletove familije, Tybalta, preko vihravega Mercutija, ki pred svetom igra cinika, s seboj pa nosi nekakšno neizpolnjeno hrepenenje po sreči, preko zvodniške in klepetave ter v celotni pojavi skoraj groteskne dojke, ki je Juliji druga mati, pa do poetične figure patra Lorenza, humanista in filozofa, ki je v skrivnostih vseмогоčne narave našel odgovor na najgloblja življenjska vprašanja. Vsi ti karakterji in prav posebej še poetična atmosfera z osrednjim ljubezenskim motivom je nujno morala pritegniti ustvarjalno fantazijo glasbenikov, ki so že 150 let po Shakespearu pa do današnjega časa oblikovali to snov na najrazličnejše načine.

Tako se komaj eno leto pred Gluckovo »Ifigenijo na Tavridi« ter 3 leta pred Mozartovim »Begom iz Seraja« pojavi na odru prva opera po Shakespearovi tragediji »Romeo in Julija«.

Njen skladatelj je danes le še po komornih delih poznani češki glasbenik ter Gluckov sodobnih Jiří Benda. Jiří Benda je z »Romeom in Julijo« ustvaril opero novega tipa s tem, da je uvedel novo izrazno sredstvo dramskega stopnjevanja, to je melodram. Z melodrami na originalen Shakespearov tekst je skladatelj Benda povezoval posamezne ariozne in ansambelske točke, ki niso bile več same sebi namen, temveč so že služile izrazu posameznih občutij ter deloma osnovni karakterizaciji oseb. Zanimivo je to, da je Benda v lastni dramaturški predelavi skrčil ter združil dogajanje v tri glavne scene: dvorana v Capuletovi hiši, kjer se na slavnosti spoznata Romeo in Julija, Julijina spalnica, kjer se odigrava tudi scena s patrom Lorenzom, ter grobnica. S tem je bila dosežena sicer nujna enovitost opernega dogajanja, toda brez globlje motivacije tragičnega zapleta

in razpleta. V izbiri oseb pa se je skladatelj Benda omejil le na četverokot glavnih karakterjev, Romea, Julije, Lorenza in dojke, s čimer je poudaril težnjo po ustvaritvi prave lirične opere seveda čisto po baročnem vzorcu tiste dobe.

Šele po dolgem razdobju 50 let se pojavi na obzorju druga opera po motivih »Romea in Julije«, to je Bellinijeva opera »Montegi in Capuleti«. Kljub naslovu in uvodu, ki omenja osnovo Shakespearove tragedije, ima ta opera le malo skupnega z osnovno problematiko »Romea in Julije«. Virtuzne, z romantičnim navdihom komponirane arije, slabotna dramaturška gradnja ter pomanjkanje tudi osnovne karakterizacije oseb je vtisnilo tej operi pečat pozabljenja, in skladatelj Liszt je delo upravičeno lahko obsodil z »senilnim produktom zastarele šole«.

Srečnejšo roko pri obdelavi Shakespearove tragedije je imel francoski skladatelj Charles Gounod. Na dokaj slabotno tekstovno obdelavo kasnejših Bizetovih libretistov Barbiera in Carreja je Gounod ustvaril svoje najlepše melodije. Pomanjkanje večjih dramatičnih vzponov ter v celotni zasnovi pretirano potencirana lirična linija ni mogla ustvariti prave atmosfere že močno romanizirane snovi.

Pravi kontakt s Shakespearovim originalom je dobil šele italijanski skladatelj Zandonai, v novejši dobi pa švicarski skladatelj Heinrich Sutermeister.

2. Sutermeisterova zasnova opere.

Z »Romeom in Julijo« je Sutermeister v kulturni zgodovini opere ustvaril eno izmed tistih redkih del, ki črpajo svojo silo iz najneposrednejšega vira, iz izvirnega Shakespearovega teksta. Z ozirom na operno dramaturško zakonitost je Sutermeister moral tragedijo seve močno skrčiti, pri tem pa je skrbno pazil, da se ne vrine niti eden verz, ki ne bi izviral iz avtorjevega originala. Stremljenje po ohranitvi originalnega teksta pa nam še bolj potrjuje dejstvo, da je skladatelj segel po Shakespearu celo tam, kjer mu tekst tragedije same ni mogel nuditi dovolj opore pri ustvaritvi kompozicije. Tako so v libretu opere vpleteni nekateri Shakespearovi soneti, ki po svojem karakterju zelo verno dopolnjujejo ter podpirajo osnovno občutje celotne tragedije. Tako je že v tekstovnem oziru dosežena tista zlitost in harmonija, ki je prav gotovo ugodno vplivala na celotno dramaturško obdelavo opere. Zavedajoč se velikih izraznih možnosti moderne glasbene obdelave, posebno z ozirom na instru-



Prizor iz I. dejanja naše uprizoritve Giordanove
opere »André Chénier«

mentalno barvo, je Sutermeister v svoji obdelavi stremel predvsem za tem, da osredotoči dejanje izključno okoli Romea in Julije ter jima v vseh glavnih scenah ustvari vzdušje, ki naj ne bo obremenjeno z nikakršno časovno ali krajevno, strogo omejeno družbeno karakterizacijo. S tem je skladatelj dvignil učinek že pri Shakespearu zasnovanega usodnostnega momenta, ki lebdi nad parom in ki mu razdor med obema družinama daje osnovo in glavno motivacijo za dramsko ekzpozicijo. V celotni zasnovi prevladuje mogoče rahel simbolizem, ki prihaja do izraza posebno tam, kjer se Sutermeister posluži novega, skoraj izvenscenskega dramskega elementa — oktet štirih zaljubljenih parov, ki spremljajo skoraj vse dogajanje in katerim je skladatelj položil v usta enega najlepših Shakespearjevih sonetov ter duhovito Mercutijevo pripoved o kraljici Mabi. Ravno s tem oktetom je Sutermeister močno eksponiral osnovni motiv celotne ljubavne tragedije, ki noče biti zgodovinsko veren prikaz zgodbe o Romeu in Juliji, temveč se skoraj brezčasovno vtaplja v njuno usodno srečanje in ločitev.

Da bi to še bolj podčrtal, je skladatelj pri izbiri oseb odvrnil vse, kar bi lahko v pretirano realističnem smislu motilo

lirično-ekspresionistično glasbeno zasnovano. Tako sta poleg glavne dvojice ohranjena le dva glavna karakterja: dojka, ki daje močno ekspresivni motivični liniji glavnega para rahlo groteskno-komičen kontrast, ter kot osnovno gibalo tragedije glasbeno široko zasnovana figura patra Lorenza ter skoraj epizodistično obdelana karakterja Capuleta in Capuletove.

Sutermeisterov nedvomno zelo duhovit in izviren domislek je pred glavno sceno prvega srečanja Romea in Julije postaviti na oder Parisa kot solistično baletno-pantomimično figuro, ki že s svojo osnovno stilizacijo geste lahko dobro podčrtava Parisovo vlogo oficialnega Julijinega zaročenca. S tako omejitvijo glavnih karakterjev si je Sutermeister že v osnovi zagotovil močno koncentracijo in enovitost dogajanja, ki ga podkrepljujejo še glasbene medigre med posameznimi slikami. Z močno, glasbeno učinkovito grajeno sintezo šestih slik, med katerimi je samo eden kratek premor, Sutermeister ni ustvaril samo osnove za nekakšno skoraj abstraktno prelivanje občutij temveč je ravno v glasbenih kontrastih prelivajočem se neprekinjenem toku sceu dosegel veliko napetost ter močno gradacijo občutja. In mislim, da je ravno v ekstazi čustva glavna odlika Sutermeisterove glasbene obdelave Romea in Julije.

3. Karakterizacija glavnega dogajanja.

I. slika: Trg pred Capuletovo hišo.

Kot valovi razbičanih strasti nam udarijo na ušesa ostri zvoki trobent, katerih nenehni signali brez besed naznanjajo dan za dnem ponavljajoče se spopade med fanatičnimi nasprotniki dveh plemiških družin: Capuletov in Montegov. S strahom v očeh gleda narod uničujoči boj mogočnih rodovin, katerih poglavarji se ne sramujejo z mečem v rokah poseči v izivalni boj obeh nasprotnikov. Nastop kneza lahko le hipno pomiri razburkane duhove. Usodno sovraštvo tli neprenehoma, kratek hip zasika v plamenih ter se spet spremeni v žarečo gmoto. Romeo, ki ni vpleten v ta prepir, čuti nad seboj prekletstvo tega sovraštva. Toda mladeniško razburkana kri se ne more odpovedati mamljivo obetajoči dogodivščini, oditi na slavnost v hišo najbolj osovražene imena Capuletov. Spet zazvone ostri zvoki trobente, ki to pot vabijo goste v bogato hišo, toda počasi se prikrade na površje razigrana plesna tema, ki uvaja pred vmesnim zastorom nastopajoče zaljubljene pare. Skrivnostne pojave v

Prizor iz naše uprizoritve Giordanove
opere »André Chénier«: V. Bukovčeva
kot Madeleine in R. Franci kot Chénier



srebrno-zlatih maskah se pojavljajo pred zastorom ter izginjajo
spet s prešerno pesmijo na ustih:

Moj ljubi, pohitiva,
dokler si mlad,
predolgo ne mudiva,
ker čas je zlat.

Lepota žlahtna gine
od dne do dne,
vse v nepovrat izgine,
zakaj, kdo ve?

Ovene deve krasne
ves cvet in čar
in žar oči ugasne
in že si star.

Skrivnostno, kot so prišli, izginjajo ljubavni pari v globini
odra, iz njihovega smeha pa se rode prešerno zibajoči se plesni
ritmi, ki s slavnostnim maršem uvajajo veliko sceno bala pri
Capuletovih. Bogata paleta barv se odpre ob pogledu na številne
pestre maske, med katerimi se ob strani staršev kot najlepši cvet
kreta Julija. Njeni starši so odločili, da ji predstavijo bodočega

ženina, bogatega grofa Parisa, Julija pa naj z njim zableše prvi ples. Vsi navzoči so očarani od miline Capuletove hčere, ki odbleše s Parisom v ozadje velike dvorane. Vedno bolj narašča veselje, vedno hitrejši so zvoki glasbe, veselje se prerašča v razposajenost, iz lahnega plesa ob madrigalu štirih zaljubljenih parov se razvije velik, groteskno razposajen ples fantastičnih mask, ki se na višku preoblikuje v velik slavnostni sprevod s Parisom in Julijo na čelu. Veličastno se vije sprevod po dvorani. Ponosno stopa Paris ob Capuletovi hčeri, toda njena noga zastaja, sprevod jo prehiteva ter jo kot namerno loči od neznanega mladeniča, ki stoji ves očaran pred njo. Ves večer je Romeo iskal priliko, da bi ogovoril neznano lepoticu. Sedaj je prišel trenutek, ki postane usoden za oba. V ljubečen objemu si kot omamljena šepečeta prisego:

Ljubezen večno naj gori!

Zvoki trobent ju prikličejo nazaj v življenje in bridko spoznanje zagreni uro prvega srečanja. Romeo je izvedel, da je neznan lepoticu Capuletova hči, Julija pa ljubi sina njihovega največjega sovražnika. Ves blesek večera počasi gineva, zadnje bakle v dvorani ugašajo, Julija pa sloni ob oknu in iz njenega vzdih se rode besede:

Ljubezni cvet, v sovraštvu porojen...
...O, zla usoda, da sem njega vzljubila...

Njene vzdihne prenašajo glasovi noči kot tožec klic, kot odmev, iz katerega se še enkrat rodi njen otožni spev. Iz skrivnostnih glasov noči pa nenadoma zazveni nagajiva popevka štirih zaljubljenih parov, ki se pojavijo v fantastični osvetljavi pravljичno pobarvanega nočnega neba. Kraljica Maba, dramilka sanj, je na pohodu.

Skoz gaj, skoz gaj
kraljica Maba jezdi naskrivaj!

Zaljubljeni pari izginejo in kot iz megle se pokaže balkon na Capuletovem vrtu. Pod njim se pojavi Romeo. »O vzidi sonce zlato« — šepetajo njegove ustnice, njegova duša pa se izpoveduje Capuletovi hčeri. Glasovi noči pa kot daljni zvoki spremljajo njune vroče vzdihne, njune prisege — in iz daljave se oglase otroški glasovi, ki se z glasovi noči združijo v mogočen koral

ljubezni. Šele oddaljeni zvoki zvonov prekinejo trepetajočo melodijo ter priključijo grenak trenutek njenega slovesa.

II. dejanje:

Vesela pastirjeva pesem nas popelje v celico patra Lorenza, ki v mogočnem, častitljivem, skoraj koralnem spevu razgrinja skrivnosti večne narave. Njegovo premišljevanje prekine Romeo, ki se obrne na svojega starega prijatelja s prošnjo, da ga za večno zveže z Julijo, Capuletovo hčerko. V slovesnem kvartetu se konča scena tajne zveze obeh zaljubljenecv. Velika medigra z glasovi noči ter trepetanjem neznanih zvokov oznanja žalostno jutro njenega slovesa. Toda tudi ti zvoki kmalu izginejo v sivino občutja, iz katerega se izvije le še Julijin vzklik, v katerem že čutimo rahlo slutnjo nesreče. Težko padajo v sivo jutro njune besede:

Prišel je dan in ura ločitve...
zunaj je dan, a v duši je noč
... bolest pije nama kri,
slovo je grenko, grenko...

Še težja je scena s strogim in nasilnim očetom, ki je pripravljen izobčiti lastno hčer, če se brani upirati zakonski zvezi s Parisom. V trenutku skrajnega obupa se pojavi pater Lorenzo z odrešilnim napojem, ki povzroči Julijino navidezno smrt. Blago in prepričevalno vplivajo njegove besede na Julijo, ki je pripravljena vzeti strup samo zato, da se lahko odreče groznemu obredu ter se združi s svojim dragim v grobnici, kamor bo prišel tudi pater Lorenzo. Toda težko se je odločiti za ta korak, ko zunaj kliče življenje s svojimi razposajenimi zvoki. Vedno in vedno jo prekinjajo prav v trenutku, ko hoče izpiti grenki napoj. Preko vseh slutenj in dvomov pa vstaja njena zavest o prebujanju v grobnici, kjer bo našla ob svoji strani ljubega moža. Ko prihiti zjutraj dojka, leži Julija navidezno mrtva ob postelji.

V grobnici.

Votlo odmevajo udarci ob okovana vrata Capuletove grobnice. Montegovi hlapci vdirajo v notranjost, da napravijo pot Romeu. Na belem sarkofagu, lepša ko kdajkoli, negibno leži Julija. Romeo se zazre v negibno lice svoje ljube, ki se mu zdi tako živa, vendarle ve samo to, da je mrtva. Smrt ob njeni strani postane njegovo odrešenje. Spet prekinjajo zvoki trobent

gluho tišino, življenje zunaj gre svojo pot, sovraštvo grize in razjeda, neprenehoma išče svoje žrtve, v vsak kot se zaleze, edino posvečujoči prostor grobnice ostane neoskrunjen. Julija se zbudi. Dolgo je bilo njeno spanje, teman je kraj, v katerem se nahaja, zato tembolj željno pričakuje Lorenza. Toda mesto njega zagleda ob svoji mrtvaški postelji mrtvega moža. V željnem pričakovanju najslajše in najtesnejše združitve v večni noči umre ob mrtvem Romeovem truplu.

HEINRICH SUTERMEISTER

Skladatelj Heinrich Sutermeister, ki danes živi v Vaux sur Morges v Švici, se je rodil leta 1910 v kraju Feuerthalen pri Schaffhausenu. Studiral je filologijo v Parizu, kjer je prišel v stike z vrsto najbolj znanih francoskih skladateljev, zlasti z Debussyjem in Ravelom. Ker je v njem prevladovalo zanimanje za glasbo, se je končno odločil, da se bo povsem posvetil glasbeni umetnosti, in sicer v prvi vrsti kompoziciji. Odšel je na »Akademie der Tonkunst«, kjer je že leta 1935 objavil svojo prvo skladbo. V nekaj letih, zlasti po velikem uspehu njegove opere »Romeo in Julija«, je njegovo ime zaslovelo po vsej Evropi. Njegova glavna dela so: balet »Mesto pod ledom«, divertimento za godalni orkester (1937), opera v dveh dejanjih »Romeo in Julija« (1940), ki je doslej doživela na raznih odrih že nad dve stotuprizoritev, opera v dveh dejanjih »Začarani otok« (1942), ki je tudi bila že nad stokrat uprizorjena, koncert za klavir in orkester (1944), opera v dveh dejanjih »Nioba« (1946), in najnovejši operni deli »Razkolnikov« in »Vihar« (skomponirana tudi po Shakespearovi drami) ter baletna pravljica »Rdeči škorenj«, (ki so jo pretekli mesec uprizorili v Grazu).

Janko Traven:

SLOVENSKA OPERETA IN JOSIP POVHE

(Dalje.)

IV.

Se preden se je Gerbec-Gerbič podal v Ljubljano, je razkril svoj namen, da hoče privedi Dramatično društvo do ustanovitve slovenske opere. Vedel je, da je imel Nollu ob svojem času na razpolago primerne diletantske moči, ko je uprizarjal opereto. Ko pa je prišel v Ljubljano, ni našel kljub prej uprizarjanim operetam stalno angažiranih moči zanj. Naznanil je odboru svoje mnenje o ustanovitvi slovenske opere; tedaj so mu rekli, »da bodo jako hvaležni, ako dobe sčasoma vsaj opereto«. V tem jim je Gerbič ustregel že prvo sezono. Zaradi pevskih moči, s katerimi je razpolagal, je seveda mogel uprizarjati le dela po možnosti brez zbora. Ko pa se je lotil takih z zborom, je naletel skoraj na nepremostljive ovire, ki jih je obvladal s svojo vztrajnostjo in nepopustljivo delavnostjo, tako zelo značilnimi lastnostmi tega ustanovitelja slovenske opere.

Vse te sezone do vstopa v novo gledališko stavbo bi se zato zdele, kakor da so bile Gerbičev glasbeni, operetni in operni seminar velikega obsega, če bi ne bile povezane s tolikimi težavami, da bolj opravičujejo naziv najosnovnejše pevske šole.

Ko je Gerbič pozneje napisal nekaj poglavij svojih spominov na to dobo (glej »Nove Akorde«, glasbeno-književna priloga, 1911, »Nekoliko podatkov o ustanovitvi slovenske opere pri »Dramatičnem društvu v Ljubljani«, »Črtice iz mojega življenja«), je opisal to obdobje svojega morda največjega napora za ustanovitev slovenske opere takole:

»...sem sestavil iz pevcev in pevk nekaj provizoričen zbor, ki pa ni bil angažiran stalno, marveč je dobival vsak pojedinec iz početka po 1 gld in po 1 gld 50 kr za predstavo. Z moškimi zborom je bilo še precej dobro, ker so sodelovali nekateri pevci od pevskega društva »Slavec« in včasih tudi nekateri pevci od čitalniškega pevskega zbora, toda z ženskim zborom sem imel pravi križ. Tu ni bilo dobiti uporabnih moči. Če sem dobil kako pevko, ki je imela dober glas, je bila pa sicer popolnoma nemuzikalna. Ker ni bilo drugih, sem se moral ukvarjati tudi s takimi, in pri skušnjah sem pogosto naletel na eno in drugo, ki je pela iz not, katere je narobe v roki držala; bilo je vse eno, poznala jih itak ni. Učiti sem jih torej moral po sluhu peti, kakor kose, dokler so si svoje vloge zapomnile. Najtežje je bilo z altom. Komaj sem jih naučil, da so znale svojo partijo na pamet, če so same pele; toda ko so pele s sopranom skupaj, je alt zginil, da ga ni bilo več slišati, ker so koj zabredle v sopranov glas in pele sopran. Kako utrudljivo in mučno je bilo zame tako učenje, si more misliti le oni, ki je kaj takega sam poskušal. Peti sem moral z zborom vse pojedine glasove tako dolgo, dokler so si svoje vloge zapomnili...«

Slovenska opera je tako nastajala v okoliščinah, ki jih je mogel obvladati le dobesedno obsedeni organizator in kapelnik Gerbič s svojo trmasto odločitvijo, da ustanovi slovensko opero. Iz tega prav začetniškega glasbenega seminarja se je začela oblikovati spočetka slovenska opereta vnovič po Nollijevem začetnem prizadevanju, hkrati pa prvi omenjeni nastopi v nekaterih operah še na čitalniškem odru.

Več let je Dramatično društvo pripravljalo prehod v novo gledališko poslopje, ki naj bi bil hkrati prehod od diletantizma k začetnemu umetniškemu delovanju slovenskega gledališča, preraščajočega v stalno gledališče. Priprave je povzel posebno na občnem zboru društva 1892 tedanji tajnik Anton Trstenjak in poročal o nabavljenem notnem materialu za 2 novi operi in 1 izvorno spevoigro, nakupljeni garderobi za igre in opereti, ki jo je za nizko ceno prepustil neki cirkus, predvsem pa o osnovanju stalnega mešanega zbora za operetne predstave. Utemeljeval je še posebej potrebo stalnega zbora, »ker si tak zbor naredi svoj repertoar in to je osobite in neprecenljive vrednosti«.

V novo gledališče je pod Gerbičevim vodstvom prišla slovenska opera sprva z Blodekovo »V vodnjaku«, opereta pa z Zajčevno »Mornarji na krov!«, ki so jo peli tretjič, četrtrič in petič, s Suppejevo »Canebas«, ki so jo peli petič, Zajčevno »Mesečnico« (osmič) in novo enojanko Offenbachovo »Svatbo pri svetilnicah«.

Medtem ko je pri »Mesečnici« ugotovila kritika, da je sicer prav čedno gledališko delo, da pa privlačne sile nima več, je pri drugi Zajčevi opereti »Mornarji na krov!« poudarila, da so večji prostor v novem gledališču, prostejše gibanje in primernejša scenerija omogočili

dober vtis in lep uspeh. V Offenbachovi opereti, ki je bila sicer staro delo, a za slovenski oder novo, je vzbudila posebno pozornost mlada Irma Polakova, ki je nastopila prvič v večji solopartiji »in jo srečno rešila. Njen glas sicer ni obsežen, a jako prijeten in zvonek...«

Toda vsi ti nastopi Gerbičevega glasbenega seminarja niso bili posebno srečni, ker niso ustrezali predstavam, ki si jih je v tem času že predočevalo prvo stalno gledališko občinstvo o novem gledališču, in domala ne nameram, ki jih je želelo uresničiti vodstvo Dramatičnega društva. Ponovitev Suppejeve operete »Cannebas« je zato naletela v uradnem glasilu društva »Slov. Narodu« na takle sprejem: »Kdor je iskal v četrtek v gledališču le zabave, ta je bil izvestno zadovoljen, želeli pa bi, da bi se sčasoma povzdignilo slovensko gledališče na neko višjo stopnjo ter spravilo v svoj repertoar več umetnosti, da bi se podajalo občinstvu več blažilnega in vzviševalnega duševnega užitka...«

Ni, da bi to opombo vzeli kot posebno pomembno ali značilno v razmerju domnevne stagnacije v delu opernega ansambla ali kot napad nanj v tem času, ko je že pridno vežbal za nove predstave. Niti malo še ne razlikuje vodstvo Dramatičnega društva v tem obdobju med opernimi in operetnimi predstavami, ki so mu še domala »dramatično-glasbene« predstave, in ne sluti pomembnosti družbenega vpliva operetne zvrsti za oblikovanje prvega stalnega gledališkega občinstva in na oblikovanje bodočega repertoarja slovenskega gledališča, za katerega še vedno misli, da ga more nadzirati v skladu s potrebami razvoja našega gledališča in prvih preizkušenj komaj angažiranega stalnega pevskega osebja.

Odločitve v tem pogledu ne prinese niti uprizoritev prve izvirne »dramatično-glasbene« predstave v prvi sezoni novega gledališča, s katero se je — kakor ob začetku slovenskega gledališča in malo pred ustanovitvijo Dramatičnega društva — v novi gledališki stavbi predstavil zopet Benjamin Ipavec, skladatelj prve uprizarjane slovenske operete »Tičnik«. Dne 10. decembra 1892 je bila krstna predstava njegovega najnovejšega dela »Teharski plemiči«, ki mu je libreto napisal Anton Funtek, delo dirigiral Franjo Gerbič, zrežiral pa Josip Nolli, s čimer se je tako značilno povežalo Nollijevo pionirsko delo ob začetku slovenskega gledališča z glasbeno tvornostjo Ipavčeve skoraj trideset let pred tem in domala skoraj povsem težaško dirigentsko delo Gerbičevo ob rojstnem letu slovenske opere.

Ne da bi se hoteli spuščati v muzikalno analizo te Ipavčeve stvo-ritve, katere moč je bila v melodiji in ji je manjkala tehnika velike operne oblike, moramo v našem pregledu poudariti, da je šlo pri tem delu za sedmo odrsko glasbeno delo pri Slovencih, če štejemo sèm Zupanovega »Belina«, Vilharjevo »Jamsko Ivanko«, Ipavčevega »Tičnika«, Foersterjevega »Gorenjskega slavčka« (v prvotni operetni obliki), Stöcklovo »Carovnico« in Davorina Jenka opereto »Vračara ili Baba Hrka« (uprizorjeno v Beogradu 1882). Razen Zupanovega in Jenkovega dela so vse ostale izvirne slovenske operete nastale v dobi našega narodnega prebujenja in bile uprizarjane pri začetkih slovenskega gledališča, pri čemer je Ipavčev »Tičnik« odigral vprav pionirsko pospeševalno vlogo, ki smo jo v prvem poglavju dovolj očitno predočili. Tudi »Teharski plemiči«, so do neke mere opravili podobno vlogo, dasi že v drugih okoliščinah in v dobi pomembne rasti v razvoju slovenskega gledališča. Uprizorili so jih petkrat v sezoni 1892/93, 22. januarja 1893

v veličastnem slavju na čast gostom Celjanom, ki so prihiteli obiskat novo slovensko gledališče s posebnim vlakom in počastit glasbeno delo svojega rojaka, v sezoni 1893/94 pa so jih ponovili še enkrat. Toda po zgodovinskih resnici in nam v sramoto bodi povedano, da so s tem bili uprizorjeni tudi zadnjič na slovenskem odru, dasi so bili delo, na katero bi se mogla spomniti — če prej ne — vsaj po letu 1918 obnovljena slovenska opera.

»Teharski plemiči« so bili po gledališkem lepaku uprizorjeni kot »lirična opera«, dasi so vsebovali nekomponirane pogovore. Zato se je Funtek uprl tej označbi, češ da gre za »narodno spevoigro«. Vsekakor v zgodovini slovenske operete niso odigrali posebne vloge, ki bi jim mogla zagotoviti za njen razvoj odločilen pomen, zato bi jih komaj bilo šteti v to glasbeno zvrst. V naporih ustanovitelja slovenske operete pa so pomenili korak naprej — ne glede na to, da so ponovno uvedli Nollija na slovenski oder kot pevca in režiserja — in priprava za nadaljnje delo, ki je bilo v sezoni 1892/93 kronano z uprizoritvijo Mascagnijeve operete »Cavalleria rusticana« (8. februarja 1893; v Ljubljani prvič peta v nemškem gledališču 26. novembra 1891).

Uspех Mascagnijeve operete je hkrati utemeljil nadaljnjo pospešeno gojitvev operete — posebno ko si je nemško gledališče s sezono omogočilo operne predstave, kar je sililo vodstvo slovenskega gledališča 1893/94 k še večjim naporom in k tekmí, ki ji ni bilo videti konca — in je prav za to sezono docela onemogočil vsakršno uprizorjanje operete. Opereta je izgubila pri vodstvu slovenskega gledališča vsakršno aktualno pomembnost in nujnost, ker je k njej ni silila kakršnakoli repertoarna zahteva ali finančna neogibnost.

Nagibi, ki so vplivali na vodstvo, da se je s sezono 1894/95 vrnilo k opereti, niso docela jasni. Toda glede na to, da je bilo treba k dramskim enodejankam nekega dodatka, po navadi prejšnjih let glasbenega dodatka, bi se dalo razumeti, da je v sezoni kot tak dodatek zopet prišla na vrsto šestič in sedmič Zajčeva opereta 1894/95 »Mornarji na krov!«, v sezoni 1896/97 ista osmič, medtem ko jo je nekajkrat v sezoni 1895/96 zamenjala Suppejeva opereta »Deset deklet, a za nobeno moža«, in 1896/97 v vsem štirikrat, dokler niso dramskih enodejank začele dopolnjevati operne enodejanke.

Dasí je bila Hervejeva opereta »Mamzelle Nitouche« napovedana že sezono prej, je bila nje slovenska krstna predstava v sezoni 1894/95.



Irma Polakova

To je bila prva večdejska opereta, ki jo je za slovenski oder pripravil še Gerbič nekoliko pred svojim spopadom z vodstvom Dramatičnega društva, ko kmalu v slovenskem gledališču ni več prijel za dirigentsko palico. Saj kar se operete tiče, je zaključil svoje delo z uvedbo prve večdejske operete in vnovič potrdil svojo pionirsko vlogo v slovenskem gledališču tudi v tem pogledu.

Za to »mično« francosko opereto je po prvih sodobnih obvestilih storilo Dramatično društvo vse, kar je »moči v naših razmerah«. Poudarjalo je, da se je v Parizu v »Théâtre des Variétés« predstavljala nad tristokrat in da podaja »pikantno sliko pariškega življenja«. Za tretje dejanje je preskrbelo novo dekoracijo dvorišča v vojašnici, medtem ko je dalo kostime po figurinah imenovanega pariškega gledališča izdelati po Vidmajerjevi in garderoberju društva Šturmu.

Za poznejši razvoj slovenske operete dokaj značilno je dejstvo, da je vodstvo Dramatičnega društva začelo serijo svojih operetnih predstav pod novimi vidiki, odkar je s samozatajevanjem rešilo težče vprašanje Borštnikovega odhoda iz Ljubljane in hotelo z mladimi tujimi režiserji omogočiti širše razglede slovenskemu gledališču, da je začelo to serijo s francosko opereto ob poplavi nemških operet, s katerimi je nemško gledališče v Ljubljani ob tem času komaj še krotilo nedoločne, dvomljivih užitkov željne obiskovalce svojih predstav, s številnimi Slovenci seveda. Nedvomno je bil pri vodstvu slovenskega gledališča merodajen kulturnopolitično orientacijski pomen, nekako v tem smislu vsaj in v nasprotju s provincialnim gledanjem, ki ga je še leta 1875 v »Slovincu« bržčas Alešovec zastopal s svojo sodbo, da »... za ljudstvo naše ni ‚kavijar‘, francoska ‚omeleta‘, ruska sardina ali pekarija iz sladkorja, ono ima rajši — domače žgance dobro zabeležene ali s tropinami...«, s čimer se je hotel obregnuti ob »Narodove« mladostlovece, »blazirane Angleže«.

Opereto je režiral Inemann, za igralce pa je povečini uporabil dramski ansambel. Celestina je igral Freudenreich-Veselič, Corino Slavčeva, majorja Inemann, predstojnico Nigrinova, poročnika Anič, Loriota Perdan, gledališkega ravnatelja Verovšek, režiserja Podgrajski itd. Med vsemi se je predvsem odlikovala Irma Polakova, ki je z Denizo dobila vlogo, ustrežajočo njenemu temperamentu in zmožnostim za prvo slovensko operetno subreto. Toda hkrati je to bila vloga, ki jo je popeljala na Dunaj, nato pa v Zagreb, s čimer je bil do prvih let našega stoletja onemogočen samostojni razvoj slovenske operete. O njeni prvi večji operetni vlogi je sodil Bleiweis ml.: »Kje so zdaj tisti, ki so dvomili o njeni sposobnosti? Mična osebeca, živa, do najmanjšega detajla preudarjena mimika, originalno kretanje pri chansonetah, preprosto in ne umetno, pa čisto razločno in zmirom primerno pointovano petje: to vse se je spojilo v tako prikupno in prijetno jednoto, da se — lahko trdimo — še nobena toliko originalna vloga ni predstavljala v slovenskem jeziku tako iz celega in tako v podrobno premišljeno kakor »Nitouche« gospice Polakove...«

Kaže, da je vodstvo gledališča mnogo žrtvovalo za uprizoritev in uveljavitev te operete na slovenskem odru, hkrati pa pripravilo vse, da se razpršijo kakršnikoli pomisleki o možnih moralističnih dvomih za uprizoritev v ljubljanski provincialni ožini. Če je sodil Bleiweis ml., da bi se »toalete gospic lahko pokazale na vsakem velikomestnem odru, deloma celo tam ne...«, je kvitiral »Slovenec« upri-

zoritev takole: »Igra bila je na različnih odrih prepovedana iz moralnih vzrokov; kakor so jo predstavljali pri nas, nimamo vzroka jo grajati radi tega, dasi je povsem odobravati ne moremo... Polakova: igralki se je ogibati, da ne postane ‚najivna‘ ali pa to, čemur pravi Nemec ‚derb‘ (robata)«.

»Mamzelle Nitouche« je ostala na repertoarju dolgo vrsto sezon, toda v sezonah skoraj do prvih let našega stoletja so jo igrali domala s Polakovo v glavni vlogi, bodisi da je bila članica domačega ansambla bodisi da je prihitela na gostovanje. Ob njej so se v drugih vlogah zvrstili številni drugi člani našega ansambla s Urbančičem-Podgrajskim kot Celestinom in drugimi, medtem ko je za Inemannom prevzel režijo sam Anton Verovšek. V ospredju zanimanja je ostala Polakova s svojo glavno vlogo Denize in nedvomno je številne reprize operete napolnjevalo občinstvo predvsem zaradi nje. Presegli bi obseg tega pregleda, če bi v podrobnem zasledovali njeno vlogo, v koliko so jo preoblikovali zunanji vplivi v njenih dunajskih nastopov in pokvarili neposrednost njene igre v mejah, ki so jih tako zelo slavili naši domači poročevalci. Preostane nam le še ugotovitev, da so z nastopi Polakove bili varno položeni temelji za oblikovanje domačega operetnega ansambla, ki bi mu prednjačila kot operetna subreta, če bi ne bilo toliko drugačnih posebnosti in želja domačega gledališkega vodstva. Ne glede na to so za solidno oblikovanje slovenske operete vplivali drugačni interesi, ki so bili ozko povezani z razvojem slovenske dramatike in so po razvoju stvari naše gledališko dogajanje obrnili v drugo smer.

Razen naštetih operet v tem obdobju ni prišlo do uprizoritve novih, dokler ni bila ob koncu sezone 1896/97 uprizorjena Offenbachova opereta »Lepa Helena«. Za uprizoritev te fine satire na klasicizem in veliko opero, duhovite persiflaže gledališkega bombasta je prevladovala v Ljubljani skrb in skoraj da niso mogli »verjeti, da jej bodo naše moči kos... Po sodbah je bila uprizoritev (sodelovali so operni solisti) »tu in tam pomanjkljiva, v celoti pa prav dobra ter dokaz, da bi tudi s sedanjimi močmi lahko prirejali prav izvrstne operetne predstave...« Opereta pa je doživela samo tri uprizoritve ter je z izjemo enkratne ponovitve operete »Mamzelle Nitouche« kljub sodelovanju Polakove v glavni vlogi Helene zaključila to obdobje v sezoni 1897/98 živahnega sodelovanja Polakove pri poizkusu ustanovitve slovenskega operetnega ansambla, ki pa ni privedel do kakršnegakoli uspeha, ker ni bilo po mnenju vodstva nikakršne možnosti za to, dokler ne bi bilo mogoče za stalno pridržati Polakove v slovenskem gledališču. Polakova pa se je kajpak po vzgledu obeh Borštnikovih že pripravljala na odskok v Zagreb, ne da bi si posebno gnala k srcu očetovske besede Bleiweisa ml. ob krstni predstavi operete »Mamzelle Nitouche« v Ljubljani: »...naj se zvesto drži tal, iz katerih je vzrasla...«

Ne glede na to je Polakova še sodelovala pri naslednji uprizoritvi nove operete v Ljubljani, ki je bila francosko delo Rogerja »Klarica na vojaških vajah«. Prišla je k nam bržčas na pobudo čeških uprizoritev, kjer so jo naslovili »Rezervistka«. To je bila v sezoni 1898/99.

Na to uprizoritev nas veže še neka posebnost. Libreto je poslovenil Ivan Cankar, ki je prav v letu 1898 skoraj hkrati z Govekarjem in Otonom Zupančičem začel prevajati za Dramatično društvo in je prvi njegov prevod, Viktorja Leona »Omikance«, sliko iz življenja, uprizorilo Slovensko deželno gledališče kot prvo predstavo sezone 1898/99,

ter se je pravkar pripravljaj, da z uporabo Šauperlovega prevoda prevede Slovincem Shakespearovega »Hamleta«. Ne da bi hotel kako globlje spravljati Cankarja v zvezo s slovensko operetno problematiko, je le obžalovati, da je bila »Klarica na vojaških vajah« uprizorjena le trikrat v tej sezoni, da poslej sploh zginе z repertoarja, ter si tem ni mogoče obeležiti močnejšega vpliva Cankarjevega prevoda na jezik naših operet. To nalogo je pozneje prevzel Zupancič s prenekaterim svojim prevodom operetnih besedil in tudi ob takih priložnostih utemeljil kmalu prav zelo očitni vpliv slovenske Moderne na razvoj slovenskega odrskega jezika.

Uvodne notice za uprizoritev te nove operete na slovenskem odru so opozarjale na stališče Dramatičnega društva glede operet, zato je potrebno, da jih navedem: »Odkar je začelo naše slovensko gledališče resno in v večjem obsegu gojiti opere, je izginila vesela in lahkotna opereta skoraj popolnoma s prizorišča. Oglašati pa so se začeli zopet glasovi po opereti, ki naj pomnoži raznovrstnost repertoarja ter bodi namenjena tudi onim slojem, ki ljubijo glasbo, a katerim je muzika (sc. operna) pretežka...«

Potemtakem bi bili ti zunanji vplivi privedli vodstvo gledališča, da je vrstilo te vrste lahko glasbo, kakor jo predstavljajo operete, v repertoar te sezone. Vsekakor je moralo biti dokaj razočarano, ko ta opereta ni vžgala v tisti meri, kakor bi to bilo pričakovati od tistih »slojev«, ki jih je vodstvo v zgornji notici tako določno omejilo. Ne glede na to so v tem času intendantski našega gledališča blodile že drugačne misli po glavi, kako bi omogočila številnejši obisk gledališča in hkrati na neki način uravnovesila število odigranih dramskih in opernih predstav, kajti relacije posameznih sezon se niso dale več skriti in so pri sicer pohlevni slovenski gledališki kritiki že našle svoj odmev in potrebne sklepe iz številki statistično zajetih predstav posameznih sezon.

Morda ni baš naključje, da je opereta »Klarica na vojaških vajah« dala tedanjemu gledališkemu kritiku »Slov. Naroda« Engelbertu Ganglu skoraj neprisljleno priložnost, da pokramlja o opereti in hkrati pismeno zabeleži svoje stališče k temu, sicer ne izrečno neodločljivemu in preveč nujnemu problemu slovenskega gledališča. Takole je zapisal:

»Opereta je sila redka prikazen na slovenskem odru. Na prstih jedne roke bi lahko sešteli one operete, ki jih je uprizorila intendantski slovenskega gledališča v dobi, odkar resno goji gledališko umetnost. In prav je tako! Opereta je lahka stvar, ki nima umetniške vrednosti, ki veseli oko in uho, ki pa ne ogreje srca. Opereta je ustvarjena za hipni užitek, katerega vtisk je lahko plitev in neznaten, da ga izbrišemo s prvim požirkom piva, ki ga izpijemo po gledališki predstavi. Operetna godba je lahka in dražljiva, ki upliva na uho, kakor če bi ga šegotali s koščekom svilnega popirja, kar nam razdraži živce, da vdarimo v prisiljen smeh. Sicer nam ostane kri hladna in mirna.

Pa tudi dejanje je običajno tako, da ne prorokuje opereti večnega življenja. Kar se vse doguja v opereti, to je največkrat grozovito, ne grozovito kakor dejanje v krvavih dramah in razburljivih romanih, temveč grozovito zaradi primitivnosti, naivnosti, otročarije in — neumnosti. Le neznatno število je onih operet, ki ne žive samo od danes do jutri, zlasti je kratka dolžost življenja nemških operet. Pisatelj, ki hoče napisati kaj veselega, kaj v zabavo najširšemu občinstvu,

napiše rajši ljudsko igro, glumo ali burko, ki jo opremi skladatelj s primerno, vsakemu razumljivo godbo. To so stvari, ki jih gleda vsak z veseljem.

Intenzivna gojitve operete pa znači tudi slabo življenjsko moč dotičnega gledališča, ali pa je dokaz, da ne izvršuje glavne svoje naloge: izobraževanje. Da je polna gledališka blagajnica, to je sicer dobro in jako koristno, a da so polne duše, razvneti srca onih, ki polnijo blagajnico, to je mnogo boljše in koristnejše.

Vsa čast sodi torej slovenskemu gledališču, oziroma njeni intendantci, da je zametala opereto in si z veliko opero izobrazila in vzgojila mnogobrojno, verno in zvesto občinstvo. Da nam uprizoni tu in tam opereto, ima gotovo svoje vzroke, ki jih iščimo v prvi vrsti v vrednosti teksta in glasbe v repertoar sprejete operete. »Mornarji na krov!«, »Mamzelle Nitouche« in morda tudi »Klarica« so častne izjeme v mnogobrojni literaturi operetne glasbe...

Vsekakor zanimiva razglabljanja slovenskega literata in dramatika, čigar rodbinska drama »Sin« je kmalu zatem doživela na odru Slovenskega deželnega gledališča svojo krstno predstavo. Toda ne bomo se mnogo motili, če bomo hkrati z Ganglovimi razglabljanji opozorili na njegovo ozko, osebno povezanost z vodstvom slovenskega gledališča in z Govekarjem, ki je prav tedaj nastopil svojo postransko službo kot tajnik slovenske gledališke intendantce, ter s tega vidika pristavili, da je bil Gangl hkrati tolmač gledališkega vodstva. Ali je bil hkrati tudi njegov zagovornik, ne vemo. Toda zdi se, da se je za kulisami v tem času moralo premlevati vprašanje slovenske operete, če Ganglov kritični kolega v »Lj. Zvonu« dr. Fran Zbašnik opozarja na priliv slovenskih množic v nemško gledališče, kjer je na sporedu operetna plaža v skrajno zanikarni in izzivajoči odrski interpretaciji. Vprašanje pritegnitve slovenskih meščanskih množic nižjih slojev, ki jim je operna muzika pretežka, je moralo v tem času v isti meri že zaposlevati gledališko vodstvo, kakor vprašanje take izbire gledališkega repertoarja, ki bo pritegnil tudi te sloje v slovensko gledališče — torej važno vprašanje pritegnitve teh množic v slovensko kulturno področje, nič manj važno narodno kot kulturnopolitično vprašanje.

Zdi se, da tudi v tem vprašanju Ganglov članek nakazuje neke možnosti. Kakorkoli bi se nam zdel njegov stavek o pisatelju, ki hoče »napisati kaj veselega, kaj v zabavo najširšemu občinstvu«, misel, ki bi se ponujala sama na sebi ob vseh ljudskih igrah s petjem, tolikokrat uprizorjanih od začetka slovenskega gledališča pa prav do teh dni Ganglovih razmišljanj, in ob uspehih, ki so jih te igre dosegle pri širokih množicah — pa nam vendar okoliščine govore o določenem namenu teh besed ali pa vsaj o rahlem pripravljanju na gledališke dogodke, ki so skoraj prišli.

Casovno vzporedje je takšno, da nam mora dati pobudo za poseben sklep: Ganglova razglabljanja so izšla 9. novembra 1898, 20. decembra istega leta je bila krstna predstava njegovega »Sina«, a kmalu potem, 7. februarja 1899 krstna predstava Govekarjeve dramatizacije romana »Rokovnjači«, ki sta ga napisala Jurčič in Kersnik in ga je tedaj tajnik intendantce predelal v »narodno igro s petjem«. S tega vidika pregledana dobijo Ganglova namigavanja o ljudski igri in njenem pisatelju določnejšo barvo, ki je ni treba bolj osvetljevati. Vprašanje operete se je s tem povezalo z najintimnejšimi skrbmi in priza-

devanji ljubljanskih literatov v najožjem krogu naše gledališke intendantance s tajnikom Govekarjem na čelu, ki se pripravljala, da se docela odpove naturalističnemu harangananju slovenskega slovstva in da gre reševati problematiko pridobivanja slovenskih množic v sklop slovenskega gledališkega občinstva.

Pripravljalno delo za slovensko ljudsko igro v obliki dramatizacij slovenskih romanov, ki so dosegli svojevrstno priljubljenost pri slovenskem beročem občinstvu, je bilo kolektivno delo intendantance in najožjega kroga slovenskih literatov, ki so se okoli nje zbirali in ugibali o tem, kje najti igro, ki bo obstala na gibljivih deskah slovenskega gledališča ob koncu prejšnjega stoletja dlje časa, kakor igrajo navadno slovenske igre. Izvedel pa je ta svojevrstni in enkratni poizkus v slovenskem dramskem slovstvu Govekar kot najokretnejši literat, ki mu je bilo po njegovem značaju usodno namenjeno, da združi svoje literatsko delo z dvomljivo malomeščansko miselnostjo odločujoče liberalne plasti, gospodarice dejanja in nehanja Slovenskega deželnega gledališča v Ljubljani.

Nedvomen uspeh dvomljive dramatizacijske tvornosti tega razdobja je bila pritegnitev ljudskih množic v stalno slovensko gledališko občinstvo in oblikovanje posebne vrste gledališkega odnosa naših malomeščanskih množic do dramatizirane ljudske igre z vsemi njenimi posledicami v ljudskoprosvetnem življenju slovenske pokrajine. V tem svetu skoraj da ni mogla najti svojega mesta več opereta, izvzemši če bi se bila rodila samorodna izvirna slovenska opereta iz tega svojevrstnega okolja in zanj. Tega ni bilo. Kakor pa so začetki slovenske izvirne operete odigrali svojo pomembno vlogo pri oblikovanju začetkov slovenskega gledališča in hkrati pri oblikovanju slovenskega meščanstva sploh, nadaljnji poizkusi učvrstitve slovenske izvirne operete niso imeli tako delikatnih narodnih nalog. Prav zato je moralo oblikovanje slovenskih ljudskih iger s petjem, četudi po problematičnem dramatizacijskem načinu, za nekaj časa omejiti operete na slovenskem odru v Ljubljani. Oživitev slovenske operete sodi zato v drugo obdobje.

Nekako ob tem času je knjigoveški pomočnik Josip Povh začel nastopati med diletanti v Rokodelskem domu, med katerimi je pred njim in tudi za njim marsikdo našel pot k slovenskemu gledališču. Tudi Povh je bil med temi. Našel je pot v dramatično šolo pri slovenskem gledališču in hkrati že zgodaj pot na oder Slovenskega deželnega gledališča. Tretja njegova vloga, označena z njegovim imenom na gledališkem lepaku, je bila pri krstni predstavi Govekarjevih »Rokovnjačev« Peter Toča. Pri maloštevilnih slovenskih operetnih predstavah je igral epizode, dokler se ni odločil za prestop k nemškemu gledališču. Tu je imel prvo epizodno vlogo v Millöckerjevem »Dijaku prosjaku«. Toda več sezon je minilo, ko se je odločil za pot nazaj v slovensko gledališče, kjer ga je kakor naročeno čakala z odprtimi rokami — slovenska opereta.

(Nadaljevanje in konec pregleda v prih. letniku.)