

Škropljenju itd. S tem se ni ustavil daleč od sodobnih slikarjev, čeprav svojega impresionističnega izvora in pečata skriti ne more in tudi noče. Pri opazovanju in ocenjevanju pa moramo imeti pred očmi, da pričujoče freske nimajo naloge monumentalnega značaja, marveč da naj ustrezajo dekorativnim svrham okrasitve reprezentančnega gostinskega prostora. To nam postane jasno pri nekaterih slikah, kjer je ploskev dekorativno izpolnjena z detajli, ki bi drugače v sliki izpadli (vitice v Škropljenju ali Trgatvi) ali pa kjer je obratno vse odvišno odpadlo in je reducirano na najnujnejše samo, da čim bolj ustreza dekorativnim namenom (Stiskanje). Iz tega stališča izhajajoč moramo tudi ocenjevati podobe v društveni sobi, kjer so skupinski portreti redek, a uspel poizkus.

Slikarsko najbolj uspele so slike Industrija, Škropljenje in Oranje. Nežno spomladansko nastrojenje podaja v Pomladi, barvno bogato jesensko pa v obeh pokrajinskih v stranski sobi in v sliki Pekrske gore. Delo in trud mu najbolj uspe podati v Okopavanju in

Stiskanju, dočim je dekorativno najbolj dovršena slika Trgatev.

Zaključno moramo o Sternenovih freskah v mariborski grajski kleti ugotoviti, da so uspelo delo. Zgodovinske slike so s svojim enotnim slikarskim podajanjem ter s svojo vsebinsko dognanostjo vzor tudi za bodočega slikarja zgodovinskih rekonstrukcij, pokrajinske slike pa so se dvignile nad njim določen dekorativni značaj. V celoti nosijo impresionistični poudarek, s čimer so se osvobodile historizmov podajanja, ki tako pogosto, a ne vedno posrečeno spremlja moderno freskantstvo, in zadobile res sodobni in obenem individualni slikarjev pečat. S slikarskim dekoriranjem mariborske grajske kleti pa je Sternen opozoril poleg danes običajnega arhitektonskega dekoriranja prostorov na slikarsko in samo želeli bi bilo, da bi Maribor čimprej zmoget tudi enako uspeli poizkus kiparske dekoracije. Z vidika naše umetnosti v Mariboru bo Sternenovo delo s tem še posebej pomenilo zgodovinski korak naprej.

PODOBA SLOVENSKE OPERE (1919.—1939.)

V I L K O U K M A R

Smisel in sposobnost za glasbo sta slovenskemu človeku vtisnjena globoko v njegovo bistvo. Duhovna atmosfera komaj dvamilijonskega slovenskega naroda je že od nekdaj vsa razgibana v glasbenem valovanju, ki objema vse plasti tega ljudstva ter vzbuja v njih nenavadno dejavnost na tem glasbenem umetniškem polju. Tako je bilo mogoče, da je že pred stoletji slovenska mati rodila svetu velikega Jakoba Petelina-Gallusa, da se je v srcu slovenske zemlje, v Ljubljani, že leta 1702. kot eno izmed prvih takih združenj na svetu ustanovila »Academia philo-harmonicorum«, s katero so gojili neposredne zveze največji glasbeniki sveta, med njimi Ludwig van Beethoven in Joseph Haydn; da je nadalje Ljubljana vabila k sebi Franza Schuberta in da so v njej nastopili svojo umetniško pot veliki svetovni umetniki, kot sta Gustav Mahler in Vaclav Talich. Ker pa za to posebno sposobnostjo v slovenskem človeku prav nič ne zaostaja smisel za dramsko umetnost, ki objema vse do zadnjih plasti tega ljudstva in mu pomenja naravnost bitno potrebo izživljanja, je razumljivo, da se je v spoju obeh sposobnosti že od nekdaj razvila najugodnejša podlaga tudi za posebno operno umetnost, ki je pognala na tej zemlji močne kali, a so jim neugodne politične in gospodarske razmere dolgo zadrževale pravo samostojno rast.

Potem, ko se je na pobudo grofa Wolfa Engelberta Auersperga odigrala l. 1660. prva opera v Ljubljani, rast te svojstvene umetnosti v srcu Slovenije ni več usahnila, čeprav ta umetnost še dolgo ni bila domačega porekla. Skozi 17. in zlasti skozi 18. stoletje so obiskovale Ljubljano najznamenitejše italijanske operne družine (Mingotti, Bustelli, Peci), v 19. stoletju pa so jih izpodrinile nemške (Zöllner). Na slovenskih tleh je tako cvetela italijanska in nemška operna umetnost, prehajala deloma v prvine domače slo-

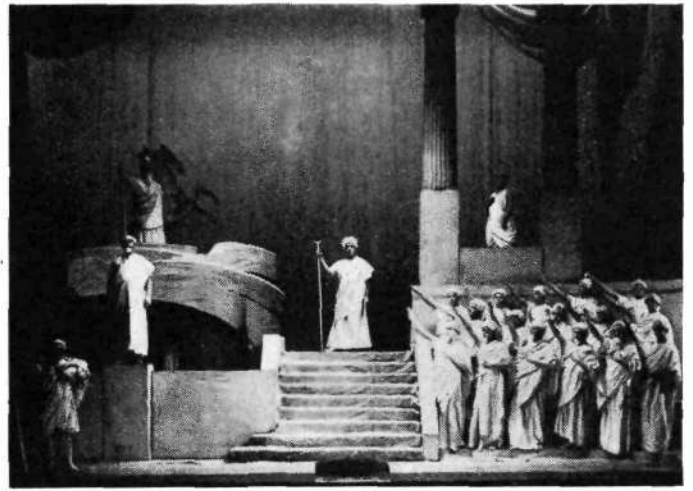
venske glasbe, predvsem pa oplajala domače ustvarjalce. L. 1780. je napisal Slovincem prvo opero Jakob Zupan, pa dobil šele po 70 letih posnemovalca v Miroslavu Vilharju, s katerim se je zganila v rasti samosvoja slovenska operna tvornost, ki je prišla do večjega razmaha ob koncu 19. stoletja, ko se je leta 1892. ustanovilo samostojno slovensko gledališče s posebej organiziranim opernim uprizarjanjem. Benjamin Ipavic, Anton Foerster, Fran Gerbič in Viktor Parma so predvsem zastavili delo na opernem ustvarjalnem polju in zgradili v romantičnem okviru podstavo slovenske opere. Utesnjene politične in gospodarske razmere pa so močno zavirale razvoj te operne rasti in tesnoba razmer je zadrževala življenje domače operne umetnosti v najskromnejših mejah. Prevelika napetost domačih sposobnosti je zato udarila navzven in tako so se razlile slovenske tvorne sile po tujini. Bolj kot skladateljska tvornost (Jurij Mihevec-Micheutz) je bilo darovano tujim opernim kulturam operno izvajateljstvo, na katerem je zaradi nenavadne obdarjenosti slovenska zemlja izredno bogata: Franja Verhunc, Emil Škarja (Scaria), Josip Nolli, Naval-Pogačnik so znamenita imena opernih pevcev, s katerimi se je ponašala tujina. Vendar pa je tudi domača izvajalska umetnost obdržala mnogo plodnih sil, ki so razvile slovensko operno življenje do neke mere prvobitno in umetniško dostojno, dasi v skromnih in manj izrazitih mejah.

Obenem s politično in kulturno svobodo, ki so jo doživeli Slovenci v letu 1918., se je osvobodila in razmahnila tudi samosvoja slovenska Opera. V njej so pognale rast vse dolgo zadrževane sile in sposobnosti in jo poslej oblikovale vse do danes. Tako je v zgodovini slovenske operne umetnosti *razdobje zadnjih dvajset let* v sebi zaključena razvojna enota, ki se je v umetniški vrednosti dvignila visoko iznad prejšnje

nebogljenosti, in pomenja izrazito razvojno bazo samostojne slovenske narodne operne umetnosti. Značaj tega razdobja pa dobiva svoj izraz z dveh strani: iz *izvajalne* in iz *ustvarjalne*.

Izvajalska stran, v kateri je zapopadeno vse tvorno delo v smislu uprizarjanja opernih predstav, dobiva iz celotnega pregleda tri različne podobe treh časovnih enot. Vsak izmed teh obrazov je tipiziran z ozirom na umetniško vodstvo in na svojstva dirigentov, režiserjev in inscenatorjev, z ozirom na umetniške vrednote solističnih pevcev, pevskega zbora, orkestra in baleta ter v celotnem obsegu z ozirom na značaj repertoarja uprizorjenih opernih umetnin.

Prvi obraz je obsežen v dveh opernih sezonah 1918.—1920.), ko je bila ljubljanska Opera v upravi neodvisnega Gledališkega konzorcija, v imenu katerega jo je upravno vodil Fran Govekar, pa ji načrtoval umetniško pot dirigent Friderik Rukavina. Ta čas se je razcvetelo operno življenje nezadržano kot pomladni cvet, ko so mu razprle čaše dolgo zadrževane napete življenjske sile. Sreča nad končanimi strahotami svetovne vojne je pognala vse to življenje v živahno razkošje, v katerem so se kopičile vsestranske sile sicer ne še urejeno, a bujno in plodno. K skupnemu umetniškemu delu so se shajali domači in tuji umetniki, ki jih je iz vojske razpustil prevrat in so se z navdušenjem lotili dela, uporabljajoč vsa svoja umetniška izkustva. Mlada podjetnost dirigentov, med katerimi sta stala v ospredju Rukavina in Brezovšek, je dvigala umetniško življenje, ki je bilo polno sposobnosti in razvojne moči; deloma je v pomoč stal za dirigentskim pultom tudi Karel Jeraj, ki se je vrnil z dunajske opere in uporabljal doma visoko umetniško tradicijo. Neutrudljiva in iznajdljiva delavnost dirigenta Rukavine je z vneto pomočjo Frana Govekarja zmogla zbrati k sodelovanju mnogo vredne umetniške moči. Dobrim solističnim pevcem, kot so bili Richterjeva, Ropasova, Drvota, Kovač, Čermak, Zathay in izredno sočno zvenečemu mlademu pevskeму zboru je bil postavljen ob stran režiser Marek, ki je bil zelo razgledan v svoji stroki in je z bogatim izkustvom verno in stilno kritično oblikoval predvsem zunanje obraze uprizarjanih opernih umetnin. Scenično delo, ki ga je opravljal Skružny, je bilo naslonjeno na ustaljeno realistično tradicijo, pa tehtno in mojstrsko zastavljeno. V smislu klasične tradicije je vodil tudi mnogoštevilni balet koreograf Pohan. V orkestru pa, ki je bil polno zaseden, so se zbrali pravi umetniki — iz tega orkestra je izšel slavni »Zikakvartet« — in pripomogli do lepo ubrane in nasičene celotne zvočnosti. Tako se je v tem času vzpelo umetniško življenje ljubljanske Opere, pa je bilo še preveč polno komaj sproščenih sil, da bi dobilo izkristalizirano obliko. Zanos je bil prevelik, da bi ga mogla zadržati in prav usmeriti jasna, previdna misel. Operni spored se je meril največ po okusu in trenutnem razpoloženju občinstva; naslonil se je precej na francosko lirično opero (Massenet, Gounod, Adam) in na italijansko naturalistično opero (Puccini, Leoncavallo), ne da bi prezrl Verdija. V nemar je pustil nemško opero, pa se oklenil raje slovanske umetnosti (Čajkovski, Smetana, Dvořak). Pozornosti je bilo deležno tudi slovensko tvorno delo, predvsem Parmove opere (»Ksenija« in »Stara pesem«), ki so bile večinoma oprte na klasicistično romantični evropski stil.



IGOR STRAVINSKI: OEDIPUS REX

INSCENIRAL: V. ULJANIŠČEV

LJUBLJANSKA OPERA (1928)

Obraz druge dobe izraža močno stremljenje po dviganju umetniških vrednot in po smotrenem uravnoteženju vseh sodelujočih sil. Značaj tej dobi je dal v glavnem Friderik Rukavina, ki je s podržavljenjem Narodnega gledališča v letu 1920. postal ravnatelj Opere in jo vodil do leta 1925. Z gledališko upravniškega mesta, kjer so si v teh dvajsetih letih sledili po vrsti: Friderik Juvančič, Matej Hubad, Rado Kregar in Oton Župančič, je neposredno vplival na operno umetniško oblikovanje le Hubad s svojo preizkušeno glasbeno razgledanostjo, v ostalem pa je bilo umetniško vodstvo pretežno le v rokah opernih ravnateljev. Vendarle je dal tej dobi glavni pečat Rukavina s svojim smislom za umetniško vrednoto; občutljivost za potrebe časa in želje občinstva je poživila vse delovanje, ki so mu dajali vzpon in moč vneti sodelavci, za katerih sposobnosti je imel Rukavina posebno bistro oko ter je prav v tem dvignil pomembnost svojega opernega vodstva.

Za dirigentskim pultom je zastavilo svoje delo več mladih ljudi, ki so z zanosom svojih mladih in še neizčrpanih sil nadomeščali vrednost v dolgi tradiciji izkristaliziranega znanja. Največ umirjene izučenosti je prinesel in vlagal v svoje delo Anton Balatka, ki mu je z umetniško resnobo stopil ob stran Anton Neffat. Dočim je bil Marij Kogoj večji skladatelj kot dirigent, je pa zlasti mladi Lovro Matačič poživil in razvil glasbeno stran opernega upodabljanja s svojim izrazitim smislom za čisto in verno obliko ter prvobitni živi glasbeni utrip. Nasprotno pa je doprinesel Niko Štritof k temu delu potezo globokega romantičnega znanja in sentimenta. Dirigenti so imeli hvaležno delo s polnim in občutljivo poslušnim orkestrom, z izredno polnozvenečim pevskim zborom in prav tako z vrsto izmenjavajočih se pevskih solistov, med katerimi so si pridobili umetniško priznanje: Z. Zikova, Levandovska, Thalerjeva, Lovšetova, Thierryjeva, Rewiczewa, Drvota, Sovilski, Šimenc, Levar, Romanovski, Balaban, Betetto, Zupan in Rumpel. Za domačo operno pevsko kulturo je bil zlasti pomemben povratak dveh slovenskih pevcev z velikih opernih odrov: basist Julij Betetto je kot mnogoletni član dunajske Dvorne opere presadil na

domača tla predvsem visoko in izrazito nemško pevsko kulturo; njegovo umetniško oblikovanje predstavlja v vrsti vlog (Pimen, Kecal, Figaro, Leporello, Gurnemanc, Lothario) oni ideal opernega upodabljalca, ki zgoščuje na osnovi plemenitega glasu ves izraz v čisti lepoti petja, pri čemer pa se igra dosledno in izglajeno podreja stilnim postavam, ki jim je podvržen upodobljen lik. Nasprotno pa je Ivan Levar presadil na domača tla visoko operno kulturo v vrsti izrazito izoblikovanih vlog (Boris Godunov, Evgenij Onjegin, Rigoletto, Scarpia) v tem, da je postavil svojstveni ideal opernega oblikovalca, ki iz krvne prvobitnosti zagrebe v duševni obraz svojega lika in najde močno in tesno zvezo med igralsko in pevsko obliko. Tenorist Josip Rijavec, ki je vlagal ves izraz v melodiko svobodno razvitega petja, pa je ostal vedno le bežen gost domače Opere.

Režijsko delo je bilo v tej dobi zastavljeno večinoma še v smislu starejše tradicije realističnega oblikovanja, ki je skušalo ustvarjati čim vernejšo iluzijo stvarnega življenja. Ljudje in njih odnosi naj se oblikujejo in razvrščajo na odru sicer v neki pisani privlačnosti, vendarle skladno z zunanjo resničnostjo vsakdanjega življenja. Pri tem pa ni izostajal vsaj deloma še značaj starejše režijske tehnike, preostale iz baročne koncertne opere, ki je dovoljevala ariozno uveljavljajočemu se pevcu poseben, od dramskega dogajanja nezavisen položaj. Te smeri se je držal Rukavina sam, vestno, čeprav precej šablonsko jo je uveljavljal zlasti Bučar. Režijski značaj novejši, narodnostno pristne češke operne reprodukcije je prinesel iz Prage Pavel Debevec in ga uveljavil pri nas v čeških operah s posebno iznajdljivostjo ter s sposobnostjo za ustvarjanje toplih razpoloženj. Sodelovanje dramskih režiserjev Putjate in Šesta pa je poglobljalo zlasti igralski izraz. Scenično delo je opravljal Skružny v smislu iluzionističnega posnemanja zunanjega sveta, vendar z neko občutljivostjo za stil in razpoloženje. Nasproti temu naturalizmu je uveljavil slikar Vavpotič v svojih inscenacijah že rahle impresionistične momente, kjer je prizorišče sicer vzdržalo svojo zunanjo statiko, pa je prišel do izraza osebni slikarski značaj s posebno pozornostjo za barvo in luč. Končno je bilo tudi vse dovolj živahno baletno oblikovanje zasidrano globoko v klasični tradiciji, ki so jo gojili koreograf Trobiš ter plesalki Poljakova in Nikitina. V isti smeri sta razvili svojo plesno umetnost tudi domači plesalki Vavpotičeva ter Lidija Wisiakova s soplesalcem Vlčkom.

Tako je obraz te dobe v glavnem še zagledan v tradicijo preteklosti, bodisi po značaju uprizoritvenega delovanja, bodisi po izboru opernih umetnin. Spored je posegel deloma k Francozom (Gounod, Massenet, Thomas, Bizet, Charpentier itd.), deloma k Italijanom (Donizetti, Rossini, Verdi, Puccini, Wolf-Ferrari itd.) in deloma že tudi k Nemcem (Mozart, Nicolai, Weber, Kienzl, D'Albert, Blech i. d.). Močno pa se je naslonil na slovanske ustvarjalce (Musorgski, Rimski-Korzakov, Čajkovski, Smetana, Dvořak, Janaček i. d.), a je izčrpal tudi slovensko tvornost: poleg Parmovega »Zlatoroga« sta bili uprizorjeni še dve novoromantični operi Rista Savina »Gospodovski sen« in »Lepa Vida« ter Foersterjeva klasično-romantična in močno slovansko dočutena opera »Gorenjski slavček«, ki je odslej ostala zaradi svojega jasnega optimizma in priljubljenosti stalno na sporedu. Res da je bilo delo

te dobe nekoliko preveč zastavljeno v tradiciji in brez vplivov sočasnih umetniških gibanj. Res da je bilo skoraj preveč zavisno od volje občinstva, premalo urejeno s pogleda naprej in preveč zbegano zaradi trenutnih razpoloženj, zavoljo česar je zavladala samovolja in so se pričela trenja, ki so dovedla do tega, da je Rukavina moral zapustiti ljubljansko Opero. Kljub temu je ohranila ta doba zelo živahen in predvsem umetniško dvignjen izraz ter se je plodno in uspešno razvijala.

Razvoj ljubljanske Opere je prešel v svojo novo in značilno fazo v tretji dobi, ko je v letu 1925. prevzel ravnateljstvo Mirko Polič in ji dal do svojega odhoda l. 1939. po svoji posebni umetniški usmerjenosti nov obraz. Izredna delavnost in podjetnost, vezani na močno ambicioznost, pa merjeni v živem egocentризmu, sta v kratkem rodili svoje posledice in jih razvijali prav do danes. Zavladala je skoraj pretirana velikopoteznost in z njo širokogrudnost, ki sta vsemu delu na mah spremenili lice. Plodna je postala ta osnovna nazornost zlasti s tem, ker je razrahljala dotedanje tradicionalne meje in so v vse to operno reproduktivno delo udarili novi impulzi, gotovo prepotrebni za živ razvoj. Mnogo so k temu pripomogle tudi v sedanjo in v bodočo umetnostno problematiko naperjene kritične pobude Stanka Vurnika. V operni spored so prišla novejša in najnovejša svetovna operna dela, kot Prokofjeva »Ljubezna do treh oranž«, Stravinskega »Rex Oedipus«, Křenekov »Jonny svira«, Kogojev »Črne maske« in pozneje še Šoštakoviča »Lady Macbeth«, Wagner-Regenya »Kraljičin ljubimec« i. dr. Tako se je zganilo v smislu novostrujarskih snovanj več ali manj vse uprizoritveno delovanje. Bila sta dosežena spoj in izenačenje s celotno svetovno razvojnostjo, ki se je z druge strani tudi tradicionalno dopolnila z uprizarjanjem mnogih Mozartovih in Wagnerjevih oper. To plodno in samo po sebi uspešno stremljenje ni našlo pravega sorazmerja v uprizoritveni umetniški kvaliteti, ki bi se morala praviloma še stopnjevati, pa se je dejansko pričela nižati. Glavni vzrok je bil v vpeljavi operete, ki se je pričela bohotno razraščati, tako da je dosegla do 90 izmed 230 sezonskih predstav, ter je razrahljala umetniško skrbnost in okus celotnega umetniškega osebja ter občinstva še zlasti, ker je bil izbor operetnih del brez estetske hrbtenice. Poleg tega se je pričela rahljati tudi skupnost umetniškega dela. Tako se je po eni strani velikemu vzponu navzgor pridružila z druge strani upognitev navzdol in je vtisnilo to nesorazmerje obrazu te dobe neki boleč izraz neizenačenosti med dosegljivim in doseženim. Toda kolikor je pri vsem tem to snovanje plodno, je podan uspešen podvig.

Delo novih dirigentov Mirka Poliča in Danila Švare je dalo po posebnem značaju njune umetniške sposobnosti glasbenemu oblikovanju predvsem neko tehnično preciznost in zunanjo doslednost. Na isto stran je obrnil svojo pozornost tudi mladi dirigent Žebre. Pač pa je dirigent Štritof še nadalje stremel bolj za ubrano barvo in sočnostjo orkestralnega zvenenja in se je Neffat boril vedno bolj za jasno tonsko podobo, le da so postali uspehi manjši, ker je kriza razredčila izvajalske moči v orkestru. Solistični pevci so dosegali večinoma lepo umetniško raven, a so se sorazmerno hitro izmenjavali in se zato ni utrdila



MATIJA BRAVNIČAR: POHUJŠANJE V DOLINI ŠENTFLORJANSKI

LJUBLJANSKA OPERA (1930)

INSCENIRAL: I. VAVPOTIČ

kakšna svojska pevska tradicija, temveč je nosila ta podoba solistične pevske umetnosti zelo pisano lice; mešan značaj so ji dajali različni tuji pevci, a tudi domači, ki so po hitrem razvoju na odru ljubljanske Opere hiteli v tujino za velikimi uspehi. Zinka Kunc, Zlata Gjungjenac, Franja Golobova, Mario Šimenc, Jože Gostič, Anton Dermota, Marijan Rus — ta in še druga imena poznajo danes tuji operni odri. Vendar je poleg teh sodelovalo v tem razdobju na ljubljanski Operi mnogo drugih dobrih pevcev, ki so držali sorazmerno visoko raven pevske umetnosti: izmed tujcev: Rozumova, Žaludova, Čaleta, Orlov, Knittl, Popov, Holodkov, Zathy a izmed domačinov: Lovšetova, Thalerjeva, Majdičeva, Ribičeva, Mitrovičeva, Župevčeva, Medvedova, Thierryjeva, Kogejeva, Španova, Banovec, Marčec, Francel, Primožič, Janko, Zupan, Petrovčič in Julij Betetto, ki je ostal do danes zvest ljubljanskemu opernemu gledališču. Pač pa se je v tem času že precej izčrpal pevski zbor, ki je pogrešal primerne izpopolnitve z mladimi močmi.

Operna režija je bolehala toliko, kolikor ni imela stalnega, strokovno izpopolnjenega režiserja, dasi je podoba tega umetniškega dela živahna in pisana. Izmenjavajoči se režiserji so prinesli v ta razvojni tok razne umetniške smeri, ki so se mešale med seboj. Na eni strani je obstajal še nadalje stari tradicionalni način režije v smislu šablonskega razpostavljanja oseb v prostor po predpisanem vzorcu brez globljih psiholoških opravičil in s pozornostjo na zunanji videz. V tej smeri je delal zlasti Krivecki, dočim je Primožič dvignil svoje realistično režijsko delo z bogatim izkustvom, pridobljenim na velikih svetovnih odrih, ter s svojim občutjem za zveze med glasbo in kretnjo.

Smotrno je posnemal v režiji visoke vzore Mirko Polič, smisel za iskrena razpoloženja in uspešno razpostavljenost oseb je dvigal Drago Zupan; Osip Šest pa je razvil v svojih režijah zlasti smisel za zunanji blesk in za živahne kontraste v smotrno izrabljenem prostoru, pri čemer je spretno, pa čeprav bolj zunanje, uporabljal dognanja modernejših smeri. Nova ruska šola Tajroffa in Meierholda, ki stremi za povečanjem odrske dinamike in za premostitvijo rampe s stremljenjem za večjo povezanostjo gledalca z igralcem, je našla deloma odziv v režijskem delu Bratka Krefta, ki je skušal stopnjevati odrsko učinkovitost s stopnjevanim tempom igre, povezane z izvirnimi in deloma fantastičnimi domisleki v razdeljevanju, opremljanju in osvetljevanju prostora. Po teh stopnjah je šel tudi Ferdo Delak. Izredna domiselnost in strokovna dovršenost, v kateri se je vezala tradicionalna stilistika z najmodernejšo, sta se v režiji Branka Gavelle na žalost le mimogrede odzvali v naši operi. Močan odmev pa je našlo prehodno režijsko delo Cirila Debevca, ki je s svojo dinamično, v nasprotjih bijočo se naravo prinesel v Opero posebno življenje. Združeno obvladanje dramske in glasbene stroke si je z bogato fantazijo vred našlo izraza v ubrani zvezi klasičnih, romantičnih in zmerno ekspresionističnih elementov. V režijski zgradbi je zato lomil naturalistično odvisnost, pa je zbral in urejal celoto po logiki in nuji duševnih doživetij, ki jih je poiskal obenem iz drame in glasbe — vendarle tako, da je v smotrno razdeljenem prostoru, v katerega je smiselno umeril tudi kretnjo, zaživela celotna podoba v tudi navzven jasnem in plastičnem ravnovesju. S tem je posegel izraz globoko v vsebino in se presenetljivo javil v pro-

storu. Tudi inscenacijsko delo se je v tem času razgibalo. Poleg realističnih, po iluzijah zunanjega sveta stremečih zasnov, so se javljali mlajši nagibi v več smeri. V smislu impresionizma, ki je trodimenzionalno plastiko prostora zamenjal z barvno nasičeno podobo, sta deloma oblikovala Vavpotič in Jakac, do čim je iskal Uljanišček nekakšno zvezo med temi novimi in starejšimi stilnimi komponentami, pa znal zelo smotrno izrabljati prostor ter ga napolniti s toplimi razpoloženji. Pač pa je pričel izrabljati inscenator Franz arhitektonske komponente in izpolnjevati kubično prostornost odra s stenami, koti in oboki, pri čemer je prestavil pozornost tudi v vertikalno smer in dosegel nove, plastične učinke. Balet se končno iz dotedanega podstave ni premaknil in koreograf Golovin ga vodi do danes po tradicionalni in dognani poti. Lepo se je zdramil baletni zbor ob gostovanju našega znamenitega plesnega mojstra Pina Mlakarja, ki so mu bila na žalost domača tla preborna in je moral za svojim umetniškim klicem v tujino.

Take reprodukcije sile so bile na delu pri oblikovanju zelo pisanega, sicer brez jasno sistematiziranega, vendar pa zelo živahno izmenjavajočega se sporeda opernih umetnin. Najmočnejše je bila zastopana romantika od prvih, še klasično začrtanih, pa do najzadnjih, programsko nasičenih oblik. V to so se vpletala tudi prav moderna dela različno mešanih značajev najbolj značilnih sodobnih struj impresionizma, ekspresionizma in nove predmetnosti. To pa iz krogov oseb glavnih evropskih narodnosti. Mnogo so bila zastopana francoska dela (Halevy, Massenet, Bizet, Thomas, Gounod, Charpentier, Saint-Saens, Delannoy i. dr.), še več italijanska (Rossini, Donizetti, Verdi, Ponchielli, Giordano, Mascagni, Leoncavallo, Puccini, Wolf-Ferrari, Montemezzi, Zandonai, Respighi), špance je zastopal le De Falla; od mnogega nemškega sporeda pa so postala za značaj operne reproduktivne podobe zlasti značilna Mozartova, Beethovnova in Wagnerjeva dela, dasi je poleg teh pomembno risal ta obraz še spored mnogih drugih tvorcev (Lortzing, Cornelius, Flotow, Weber, Kienzl, D'Albert, Humperdinck, R. Strauß, Weill, Wagner-Regeny i. dr.). Zelo močno se je razvil splošni slovanski program in so se redno javljala v sporedu ruska dela (Musorgski, Rimski-Korzakov, Borodin, Čajkovski, Čerepnin, Prokofjev, Stravinski, Šoštakovič), češka dela (Smetana, Dvořak, I. B. Foerster, Kovařovič, Blodek, Janaček, Křenek, Weinberger, Novak), poljska dela (Moniuszko, Rożický), a tudi umetnine domačih srbohrvatskih avtorjev (Zajc, Hatze, Širola, Baranović, Gotovac, Konjović) in predvsem skoraj vsa novejša slovenska dela (Parma, Foerster, Risto Savin, Sattner, Bravničar, Kogoj, Osterc). Med raznovrstnimi baletnimi uprizoritvami sta bila najbolj značilna Stravinskega »Petruška« in Lhotka-Mlakarjev »Vrag na vasi«. Tako je bila v tem pisanem sporedu predstavljena vsa raznovrstna tvorna sila človekovega duha, kot se je v teku zadnjih stoletij uteleševala v tvorbah zelo pisanih zvez tonskega zvenenja in dramatskih oblik. Žal le, da je bila ta obsežna in umetniško tehtna repertoarna podoba skaljena z nešteto starejšimi in novejšimi operetami estetsko neuravnovešenega značaja.

Ta živi utrip slovenske izvajalske operne umetnosti, ki se je zaradi napetosti plodnih sil dvignil visoko do

one ravni, kjer se giblje podobno življenje vse evropske operne kulture, in ki je deloma zaostajal le še po vrednosti, kot jo doprinese visoka, do zadnjih umetniških odtenkov ter do poslednje lepote skrivnosti posegajoča umetniška tradicija — je bil svojstveno dopolnjen v celotno podobo vsega slovenskega opernega umetniškega snovanja tudi še z ustvarjalnimi silami slovenskih umetnikov, ki so se utelesile v vrsti značilnih umetnin.

V sorazmerju s splošno skromnostjo, ki je odmerjena Slovincem na polju opernega ustvarjanja, je doba zadnjih dvajset let vendarle plodna, ker se je v njej slovenski tvorni duh vse močnejše razgibal in nam je dal ta čas nekaj pozornosti vrednih opernih umetnin. Tesnoba razmer, pomanjkanje tradicije in ožina umetniškega razgleda so zavirali snujoči polet domačih umetnikov, da se dela njih umetniške fantazije niso mogla povzpeti tako, da bi dosegla na tem polju raven svetovnega tvornega duha in si osvojila mesta v sporedih svetovnih opernih gledališč. Pač pa so ta dela v domačem razvojnem krogu stopila znatno višje od plodov preteklosti ter si v svojem značilnem izrazu osvojila uvaževanja vredno stališče. Vsa ta tvornost se je cepila v različne smeri, kot so v različnih stilnih komponentah sovpadale v ta nemirno presnavljajoči se čas.

Z naturalizmom vezana novoromantična tradicija je s svojo izredno močjo pritegnila v svoj stilno tipični izrazni značaj zlasti starejši skladateljski rod. V svojih treh operah (»Lepa Vida«, »Gospodski sen«, »Matija Gubec«) se je Friderik Širca-Risto Savin v glasbeno izraznem načinu občutno naslonil na wagnerjanske stilne komponente in, dasi je z druge strani posegel v domače ljudske glasbene prvine, se vendar ni povzpel še do one dvignjene prvobitnosti, kjer bi kot Smetana prekvasil vso snov v svojem lastnem bistvu in jo izkristalizirano izlil v samoniklo stilno podobo, temveč se mu je celota izoblikovala kot otipljiva sestavina različnih med seboj povezanih prvin. Namesto zlitine je nastala zmes in zato sta ostala oblika in njen izraz stilno še nepopolna, čeprav je ta izraz odsev zelo močnih doživetij in je oblika dokaz živahne glasbene fantazije. Po pristnem nazoru romantika je vzeta dramatska vsebina deloma iz narodne pravljicne snovi, deloma iz narodove zgodovine in je izoblikovana v širokem patosu, kar se sklada končno s celotno glasbeno dramatsko zasnovjo, ki je polna vsestranske romantične problematike. Nekako iste, le bolj enostavne smeri se je držal pri oblikovanju svoje opere (»Tajda« ali »Kompsteljski romarji«) skladatelj Hugolin Sattner, ki se je pa šele v sivih letih lotil svojega opernega prvenca in je že pomanjkanje prepotrebne izkustva dalo umetniku nekoliko naiven in nepopoln značaj. Dramatska vsebina, ki jo je napisal slovenski pisatelj Ivan Pregelj, je sama za sebe močna romantična tvorba. V smislu klasično romantičnih stilnih komponent in s posebnimi svojskimi sestavinami je ustvarjena glasbena podoba, v kateri so zlasti posamezni melodični liki polni pristnega glasbenega doživetja in so plod živahne fantazije; celota pa le ne živi v kongruentnih dramatičnih vzponih in je zato v učinkovitosti bolj blede, dasiravno v posameznih členih izrazno močna.

Naturalistična nagnjenja so prišla do veljave v domači operetni produkciji, ki se je pod vplivi razrah-



MARIJ KOGOJ: ČRNE MASKE

LJUBLJANSKA OPERA (1929)

INSCENIRAL: I. VAVPOTIČ

ljane povojne miselnosti in čustvenosti razgibala in našla zavetje pri onem občinstvu, ki se rado umika iz globin na gladko, zasanjano površino. Z opereto, pa najsi bo to klasicistično ali moderno, v smislu šlagerja usmerjena tvorba, so vezana domača imena: Saša Šantel, Matija Bravničar, Pavel Šivic, Bogomir Leskovic, Janko Gregorc in Osvald Dobeic.

Nove sile, nova nagnjenja in nova spoznanja zadnjih desetletij, ki so močno udarila v svetovnonazorno podobo prejšnjega časa, pa zablodila in zapletla vse strani našega življenja, so se kot v zrcalni podobi javila takoj tudi v vsej in posebej v glasbeni umetnosti. Razne nove evropske stilne smeri, ki so hlastno izpodrivale druga drugo, so se izrazito razpredle tudi po slovenskih tleh in oplodile vse raznovrstno umetniško delo; posebej tudi operno tvornost.

Pod vplivi teh novih, nekako nasilnih glasbenih dognanj, je komponiral svojo prvo opero (»Pohujšanje v dolini šentflorjanski«) Matija Bravničar. Po bistveni glasbeni zasnovi je to delo naturalistično s posebnim nagnjenjem za deskriptivnost na osnovi predstavno asociativnega doživljanja. Uporabljena pa so nova sredstva dvanajstpoltonske sistematike, s čimer je tonalnost zelo razbita, a tudi ritem razrahljan, dočim je barva poživljena prav v impresionističnem smislu. Opera je grajena dosledno po istoimenski drami velikega slovenskega pisatelja Ivana Cankarja, pa je prav ta preveč dosledna vezanost na dramo napoti pravi operni arhitektonski napetosti. Z izredno razgibano in neugnano močjo svoje glasbene fantazije je šel na delo Marij Kogoj in plod tega dela je postala opera »Črne maske«, ustvarjena po besedilu Leonida Andrejeva. Skladatelj je zaslutil težo današnjih vprašanj, postavljenih na bistvo človeka samega, in je v umetnini izpovedal vero v odrešitev človeka, ki je podana v duhovnem osvobojenju njegovega višjega

jaza. Za izredno samonikel in močan izraz je uporabil moderna glasbena sredstva izrazito ekspresionistične smeri, kjer mu je duševna razdvojenost po individualistični samovolji nasilno zmedla zunanjo tonsko podobo, vendar sije iz celotne tonske zgradbe izredno mnogo pristne in dvignjene lepote. Edino prevelika nasičenost glasbenih domislekov in delna neizčiščenost sta napoti tej umetnini, da ne doseže svetovnih opernih odrov, kamor bi se skladatelj s svojim delom povzpел, da mu ni usodni mrak zasenčil tvorne fantazije. V ostro nasprotje opisanemu umetniškemu ustvarjanju se je postavil Slavko Osterc, čigar oblikovanje je pod vplivi stilnih komponent, kot jih je doprinesla smer nove predmetnosti, a z močnim konstruktivističnim poudarkom. V svojih enodejanskih operah (»Iz komične opere«, »Medea«, »Maska rdeče smrti«, »Dandin v vicah«), ki jim je kumoval Darius Milhaud, je razvil skladatelj poseben smisel za satiro in grob humor. Glasba je izraz silovitega upora proti vsaki tradiciji. Na podlagi dvanajstpoltonske sistematike ostro zavite melodije in harmonije ter primerno komplicirani ritem so dokaz razumsko kombinacijskih zmožnosti, ki se jim je moralo čustvo daleč umakniti. V tej glasbi se je utelesil predvsem današnji duh snovnega ravnovesja, mere in števila.

Obraz slovenske operne umetnosti je v živem razvojnem stanju. Izrazne poteze niso še jasne, toda velikopotezno so nakazane. Zdi se, kot da ima duh, ki se v tej umetnosti javlja, posebne in skrbno določene načrte. V tem umetniškem snovanju zgoščene sile so močne in visoko napete. Če bodo zunanji usodni pogoji ugodni, bodo te sile izoblikovale podobi slovenske operne umetnosti tako pomembno vsebino in obliko, da bo ta podoba dostojno stopila ob stran vsem ostalim svetovnim opernokulturnim podobam.