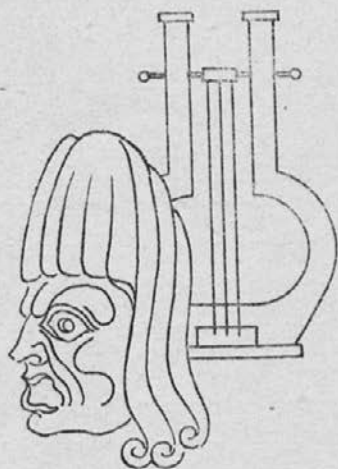


1912 9
GLEDALIŠKI LIST



O P E R A

MATIJA BRAVNIČAR:

HLAPEC JERNEJ IN NJEGOVA PRAVICA

*Opera množice v dveh delih, 8 slikah, po I. Cankarju priredil
F. Delak.*

Dirigent: N. Štritof.

Režiser: C. Debevec.

O s e b e :

Jernej	F. Lupša
Sitar, gospodar	Št. Marčec
Gostačev	J. Franci
Župan	D. Zupan
Sodnik	M. Sancin
Župnik	I. Anžlovar
Napovedovalec	C. Debevec

Vodja zbora: R. Simoniti.

Scenograf: ing. E. Franz.

Cena »Gledališkega lista« din 2.50

GLEDALIŠKI LIST

NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

1940/41

OPERA

ŠTEV. 9

M. BRAVNIČAR:

HLAPEC JERNEJ IN NJEGOVA PRAVICA

PREMIERA 25. JANUARJA 1941

Vilko Ukmar:

Ob novi slovenski operi

Bravničarjeva opera »Hlapec Jernej« je prav poseben pojav v slovenski operni literaturi — to po svojem vsebinskem in arhitektonskem sestavu. Kajti povsem se je iztrgala iz zadnje splošne operne tradicije ter se kar drzno postavila na neko svoje lastno stališče, ki pa je vendar vezano v preteklost v toliko, da je ostalo vsaj delno odvisno od podobnih umetniških pojavov starejše, predzadnje tovrstne razvojne premene.

Glasbenik je od nekdaž skozi različna razvojna razdobja oblikoval svoje umetnine po večji ali manjši odvisnosti od predstav iz prirodnega življenja. Včasih se je skoro popolnoma od njih odmaknil in oblikoval svojo umetnino po čisti, abstraktni tonski logiki, drugič zopet se je podredil tako močno vtisom prirodnega življenja, da je potom predstavniških asociacij gradil svoje glasbene like v popolni odvisnosti od vzgibov in tokov takega prirodnega dogajanja. To se mu je dogajalo v vokalni glasbi, v instrumentalni,

pa posebej tudi v operni glasbi. V vokalni in instrumentalni glasbi so iz take odvisnosti nastale dve smeri — čista in programska glasba. V operni literaturi pa v najbolj grobem razlikovanju: koncertna opera in glasbena drama. Toda na opernem polju je zaradi omenjene odvisnosti poleg dvojnega nasprotja med koncertno opero, ki je sledila predvsem čisti glasbeni logiki in med glasbeno dramo, ki se je v obliki in zgradbi opirala na potek živega dramskega dogajanja, nastalo še drugo dvojno nasprotje: Po eni strani se je glasba vezala na živo, dejansko prikazovanje dramatičnega dogodka na odru, po drugi strani pa se je glasba takemu prikazovanju odpovedala in se zadovoljila le s fantazijsko predstavo dogodka, pa naj je bil ta še tako dramatičen. V prvem primeru je postala to prava opera, v drugem pa oratorij; prva namenjena izvedbi v gledališču, druga pa koncertnemu odru. Toda zanimivo je, da so se od 16. stoletja dalje, odkar se je pričelo razvijati tako ralično ustvarjanje, javljale med opero in oratorijem različne vmesne oblike. Od oratorija k operi se je razvil v baročni dobi poseben, v kostumih in s sceno izveden oratorij. V tem smislu je bil posebno znan dunajski »Sepolcro«, oratorij, ki se je izvajal pod sceno božjega groba v postnem času, ko je bilo operno izvajanje prepovedano. Od opere k oratoriju pa se je večkrat tekom opernega razvoja javljala posebna — oratorijalna opera, ki je v svoji statičnosti in večji koncertni poudarjenosti dobila posebno obliko. V to posebno smer je segel med drugim tudi Stravinskega »Rex Oedipus«.

Nekako v to smer pa se je razvila Bravničarju tudi njegova nova »opera množice«, ki jo je skladatelj izoblikoval na podlagi Delakove predelave Cankarjeve novele »Hlapec Jernej«. Bravničar se je po mojem mnenju odločil za to operno obliko iz dveh nagibov: Dočutil je, da prihaja opera, kot jo je razvil čas od baroka do zadnjega naturalizma, v močno krizo, da je v takem izvoženem tiru težko danes še kaj novega povedati (to dokazuje dejstvo, da imajo nove opere po vsem svetu zelo malo uspeha), in da na tej podlagi največji duhovi časa prerokujejo za bodočnost bolj oratorijalno operno obliko. Poleg tega pa ga je privedel do take opere živi stik s časom, ki preživlja danes tako boleče socialne pretrese in ki stremlje nekam ven iz pretiravanega individualizma

v kolektivizmu (opera množice!). Tako se je odločil za to obliko in jo zanimivo izdelal. Bravničarjev »Hlapec Jernej« je dejansko v osnovi oratorijalna opera, kajti jasno so v njej zapopadeni trije bistveni sestavi vsakega oratorija: dramatične osebe, ki nosijo glavno težo dogajanja, pripovedovalec (tésto), ki dopolnjuje to, kar je za celotno dramatsko zgradbo nujno, česar pa oratorijalno poudarjena statika ne more v dejanju prikazati, in končno zbor kot razmišljujoči in dejanje v spremljajoči činitelj. »Hlapec Jernej« je torej v svojih bistvenih sestavinah zasnovan oratorijalno in ima tedaj neko zvezo z oratorijsko in pasijonsko oblikovnostjo. Vendar pa ima neko posebno značilnost v tem, da je postavljen zbor v nek svojstven položaj. Z razliko med antičnim zborom, ki je dejanje le ob strani spremljal in med pravim opernim zborom, ki se kot živ organizem stvarno udeležuje dramatičnega dogajanja in je njegov bistveni sestavni del, obvisi zbor v »Hlapcu Jerneju« nekje na sredi: niti ni aktivni sestavni del dramatičnega dejanja, niti ni pasivno dejanje spremljajoči in samo moralizujoči činitelj. Svoje posebno stališče dobiva iz dejstva, da predstavlja idejo hlapca Jerneja, ki dobi z druge strani svoje prirodno življenjsko podobo v solistu. Tako sta smisel in postavljenost tega zbora prav svojevrstna in dajeta celoti svojstven pečat.

Tudi glasbeni sestav se opisanemu slogu dobro prilaga. Po celotnem vtisu nosi v sebi neko uravnovešenost in nek mir, ki sta prej podobna filozofskemu razglabljanju, kot dramatsko napetemu in v skrajna nasprotja razgibanemu življenju. Prav v tem pa je podana tudi v tej glasbi zopet neka oratorijalna doslednost, ki je osnovana tudi v mirni in jasni orkestraciji. Slogovno se ta glasba še vedno ni povsem rešila naturalističnih potez, ki se kažejo mestoma v podslikavanju dogajanja. Vendar pa so te poteze že zelo rahle in se mnogokrat umaknejo idealističnemu glasbenemu zasnutku, ki je mestoma zelo močan in prepričevalen. Razumljivo je pa, da diha iz celote vendarle tudi ekspresionistična značilnost, ki se je je skladatelj od nekdanj oklepal.

Idealistična glasbena izraznost je močna in oprijemljiva zlasti tam, kjer se skladatelj nasloni na starejše izročilo koralne glasbe in starocerkvenih napevov (ne da bi jih dejansko posnel). Ta naslon

se opaža seveda predvsem v melodičnem sestavu. Mikavno pa se tu in tam javlja tudi iz harmonskih zvez, kjer kljub modernim harmonijam, ki so sestavljene večinoma iz različno preobrnjenih septimnih in nonnih ali tudi undecimnih akordov, dihajo iz celote razpoloženja starocerkvenih tonalitet, pretežno dorskega in manj lidijskega značaja. Ta posebnost glasbenega sestava nosi s seboj glasbene dojme, ki so večkrat sorodni onim, kot jih srečujemo pri glasbenih umetninah mladoruskih skladateljev. To daje operi neko širino, pa obenem neko tegobo, ki privlači.

Bistveno se glasba naslanja na harmonsko sestavino in zapušča vtis med seboj na široko povezanih akordov. Melodije niso ravno izrazite, vsaj čistega melodičnega značaja ne nosijo v sebi, temveč se vse bolj opirajo na deklamatornost. Ritem pa je tudi močno umirjen, brez večjih zapletov in zaletov — le na prav posebno poudarjenih mestih se požene in se vzpne v živo utripanje, pa zopet kmalu uplahne v svoj osnovni mir.

Glasbeni izraz nosi poleg solistov in zbora predvsem orkester, ki je tolmač čustev, ki spremljajo dejanja in razmišljanja o vprašanih nerešljivih življenjskih pojavov. Tudi posebna motivika, ki razlaga in podpira vsebino, se razpreda večinoma po orkestralnih glasovih, sprehajajoč se od instrumenta na instrument. Skoro redno se ob vsakem novem doživetju, ob novi misli ali osebi sproži tudi nov motiv, ki se po vsebini zapleta, razpleta, ostinatno ponavlja ali obrača, stremeč po čim čistejšem izrazu. To daje celoti neko zvojsveno arhitektonsko podobo, ki tako ni ustvarjena po čistem glasbenem navdihu in po glasbeni logiki, temveč stoji v popolni odvisnosti in v službi idejne vsebine.

Tako izoblikovani glasbeni sestav je kot umirjeno valovanje, ki pa se od časa do časa vzpne v kričeč upor in protest, pa se zopet pomiri; drugje zopet se razvije v močan ekspresivni poudarek in prav tam dosega svoj višek — kot je morda v tem delu prav cankarjansko občuteni »Oče naš«.

Nekako tako je Bravničarjevo poustvarjenje Cankarjevega »Hlapca Jerneja« in v tej podobi ter izrazu toliko značilno, da bo mikaven člen našega opernega sporeda in prav tako našega domačega opernega zaklada.

Razgovor s skladateljem

Po »Pohujšanju« ste s »Hlapcem Jernejem« skomponirali že drugo operno delo s osnovo z naših domačih tal. Kaj Vas je vodilo pri izbiri motiva?

Mnenja sem, da naj umetnost korenini predvsem v domačih tleh, iz katerih pa naj zajema občečloveško vsebino. Take smernice se mi zde za tvornega umetnika pri izbiri snovi najidealnejše. Ne trdim, da je to načelo edino zveličavno, toda za razliko od drugih narodov, kjer nikjer drugod umetnost nima tako izrazito nacionalne note, najdemo lahko zanj baš pri slovanskih umetnostnih tvorcih skoraj stoodstotno potrditev. Po Cankarjevem »Pohujšanju v dolini Šentflorjanski« sem zopet segel po njegovi snovi, ker mi je bil njegov »Hlapec Jernej« že od nekaj blizek. Čudovita je namreč njegova vsebinska globina, življenjska doživljenost in resničnost. Jernej sam je ostro izklesan lik iskalca in borca za pravico ter — v teh naših, od pamtiveka enakih razmerah — prava podoba sto-krat ponižanega in razžaljenega našega malega človeka.

Po odrski zasnovi se Vaše novo delo razlikuje od danes običajnih oblik. Zakaj ste se odločili za zborovsko opero?

Opera množice, kakor svoje delo imenujem, se resda v oblikovni strukturi in gradnji razlikuje od danes običajnega načina glasbeno-dramatskega snovanja. Tradicionalna oblika opere pa za uglasbitev »Hlapca Jerneja« že zato ni sprejemljiva, ker ni v njem za njen običajni način osnovnih odrskih pogojev. »Hlapec Jernej« namreč po svoji snovi ni drama, temveč niz slik, nekak Jernejev križev pot, ki ga prehodi od Poncija do Pilata, sledeč svojemu notranjemu prepričanju in trdni veri, da mu bo ob koncu težkega hlapčevskega življenja vendarle dano — če že ne doseči zasluženo plačilo, pa vsaj najti potrditev, da je še nekeje Pravica. In kakor ni živel na svetu samo eden tak, za vse ogoljufani Jernej, temveč sto in tisoč njemu enakih, tako naj bi tudi na odru sto in tisoč Jernejev hodilo v zboru isto pot na Golgoto. Z odrskega stališča pa je, s tem da je težišče vsega dogajanja porazdeljeno med Jerneja in množico, obenem tudi že podana možnost dinamičnega stopnjevanja, tako v glasbi kot v odrski sliki. Sicer pa je že F. Delakova obdelava Can-

karjeve novele sama v svoji prvotni koncepciji bila prirejena za *govorilni zbor*, ter sem zato tudi jaz, ki sem sprejel njegovo priredbo za osnovo svojega libreta, po nji ustvaril pač tudi *zborovsko* opero.

Kakšen je slog Vaše glasbe?

Tega bodo že morali ugotoviti in opredeliti kulturni historiki, kajti jaz sam nisem svojih stvari nikoli analiziral s tega stališča.

Kakšen je Vaš odnos do moderne glasbe?

Izraz »moderna glasba« me že nekaj časa sem, kadarkoli ga slišim, neprijetno zadene. To pa predvsem zato, ker si nikakor ne morem priti prav na jasno, kaj naj bi v svojem bistvu značil, in ker v njegovem imenu pri nas le prevečkrat delamo samo »mnogo hrupa za nič«. Za svojo osebo navdušeno aklamiram glasbi vseh mogočih smeri: klasični, romantični, impresionistični, moderni, hipermoderni in kakor ji je že vse koli drugače ime, pod enim edinim pogojem, da je *dobra*, to se pravi, da predstavlja umetniško kvaliteto.

Smernice Vašega oblikovanja?

Imam občutek, da pri svojem delu nimamo razumsko v oblasti vseh komponent, ki so nujne pri nastajanju in tvorjenju skladb. V zavestno področje je šteti edinole tehnične pripomočke in sredstva.

Ali niste ob Cankarjevi, tipično slovenski besedi občutili potrebe po tudi muzikalnih slovenskih elementih?

Kaj so v glasbi slovenski elementi, je težko definirati v nekaj besedah. Najbrž imate v mislih slovensko folkloro. — Čeprav je »Hlapec Jernej« popolnoma naš in je izšel iz našega rodnega okolja, obravnava v svoji storiji občečloveški problem. Kot tipično slovensko občutim v njem čustvo mehke žalosti, ki ga skoz in skoz preveva, in nekakšno lirično otožnost, kakor »ujetega ptiča tožba«, ki je tudi prizvok večine naših narodnih. Če mi je uspelo vdihniti v skladbo moje opere množice to občutje, potem so v nji tudi tipično slovenski elementi, kakor jih imenujete v svojem vprašanju.

Imate katero posebno pripombo iz kompozitornega ozira?

Iz kompozitornega ozira bi kot zlasti zanimivega omenil iz svojega dela motiv »Štirideset let sem delal«, ki se ponavlja skozi

ves prvi del in stopi v ozadje šele v drugem delu, ko Jernej svoje pravice ne argumentira več z razlogi, temveč jo že kategorično terja. Isti motiv je v drugi sliki obrnjen (v rakovi obliki) ter je na njem zgrajena vsa prva polovica druge slike. Zanimiva je tudi predzadnja slika, ki bazira na ostinatnem, trmasto enakomernem ritmu in istem tonu, kar naj ponazori nastrojenje že nerazrušnega toka usodnosti.

Odklej je delo v Vas zorelo in kdaj je nastalo?

Dovršil sem ga v novembru 1936. leta. Na njem sem delal približno dve leti.

Načrti za delo v prihodnosti?

Niso ne važni, ne zanimivi.

Matija Bravničar

Matija Bravničar je v vrsti naših glasbenikov in komponistov dovolj znana osebnost. Rodil se je 24. februarja 1897. v Tolminu. Z glasbenim študijem je začel že v Gorici, kjer je obiskoval učiteljske, in sicer je prejel temeljne nauke v glasbeni teoriji na ondotni Glasbeni Matici, v violini pa pri ravnatelju Karlu Sancinu. Med svetovno vojno ga je vojna vihra nosila po Galiciji, po Poljskem in v Ukrajino, od tam pa zopet na Tirolsko. Že prvo leto po vojni pa je dobil kot violinist angažman pri novo odprti ljubljanski Operi, kjer je v tej funkciji še danes. Istočasno je v Ljubljani tudi nadaljeval glasbene nauke in je pred leti diplomiral na kompozicijskem oddelku visoke šole državnega konservatorija, dočim je študij violine nadaljeval pri prof. Rihardu Ziki. V tujini se je mudil na večmesečnem študijskem potovanju v Firencah, na Dunaju, v Pragi i. dr.

Kot skladatelj je stopil prvič pred javnost l. 1925. na kompozicijskem večeru obenem z Marijem Kogojem, ki je bil nekaj časa tudi njegov učitelj. Prve čase se je njegovo skladateljsko delo omejevalo zgolj na solopesmi in na skladbe za klavir. Kmalu nato pa se je že oprijel glasbeno dramatske panoge. Uglasbil je I. Cankarjevo »Pohujšanje v dolini Šentflorjanski«, ki jo je nazval operno farso. Uprizorjena je bila prvič l. 1930., dve leti pozneje pa je

bila spet na novo naštudirana in uprizorjena za Prvi slovenski glasbeni festival. Ta njegov operni prvenec je bil zaradi izvirnosti koncepta deležen priznanja predvsem pri srbskih in hrvaških glasbenikih.

V času med »Pohujšanjem« in »Hlapcem Jernejem« se je Bravničar podal prvenstveno na polje simfoničnega ustvarjanja. Nastale



so skladbe za veliki orkester: »Slovenska plesna burleska«, trodelna »Svirka« z učinkovitim zadnjim stavkom »Nemirika« (Moto perpetuo), simfonična slika »Kralj Matjaž«, svečana predigra na Trubarjev koral »Hymnus slavicus«, rapsodija »Belokrajinska«, troje »Divertissementsov« i. dr. S temi skladbami je imel mnogo uspehov ne samo doma, temveč tudi v tujini. Z njimi je prvi uvedel v sim-

fonično glasbo slovensko folkloro. Posebno močan uspeh zaznamuje njegova »Slovenska plesna burleska«, ki je bila izvajana nad tridesetkrat (med drugim tudi v Beogradu, Sofiji, Karlovih varih, Rotterdamu, Kovnu i. t. d.).

Opera množice »Hlapec Jernej«, ki jo je skladatelj ustvaril v zadnjih letih, je bila lani nagrajena s prvo banovinsko nagrado za glasbeno dramatska dela.

Ciril Debevec:

Režijske opazke k „Hlapcu Jerneju“

Spričo gledališke, in to celo operne uprizoritve »Hlapca Jerneja«, stoji režija pred zelo težko in morda komaj zadovoljivo rešljivo nalogo. Kakor je delo samo po sebi, zlasti po etični in socialni veličini, eno izmed največjih umetnin naše celotne literature, tako je za dramsko obdelavo komaj da uporabno. »Hlapec Jernej« je grenka povest o dobrem, poštenem in preprostem človeku, ki je moral po štiridesetih letih garanja za svojega gospodarja od hiše in ki se je, nerazumeč to krivico, podal po svetu iskat razumevanja in pravice, pa je nikjer ni našel, nakar se je vrnil razočaran domov, zažgal hišo, bil zato od druhali vržen v požar in ki je v ognju istega doma, za katerega je delal, izhiral in poblaznel, naposled tudi nasilno in žalostno končal. Kakor je to delo v izvorni, torej povestni obliki, v tej svoji evangelijski etičnosti veličastno in pretresljivo, tako pogrša skoraj popolnoma tistih najznačilnejših sestavin, ki tvorijo bistvo vsakega pravega gledališkega dela, namreč: napetost nasprotij, živa zanimivost in ostra oblikovanost borečih se značajev, iz značajev izvirajoča nenavadna zgoščenost, nevarnost in udarnost zapletkov, sporov in razrešitev, dinamična razgibanost dejanja, polnost zunanega in notranjega dogajanja, zgradba vsebinskega stopnjevanja in nujnost tragičnega zaključka. Vsekakor se mi zdi, da bi Cankar pri svoji izpričani in preizkušeni dramski darovitosti napisal tudi »Hlapca Jerneja« kot dramo, če bi ga v tej obliki občutil in doživel.

Delakova predelava, ki je služila Bravničarjevi operi za libreto, se je (za razliko od Skrbinškove zelo verne, čeprav gledališko — iz

navedenih vzrokov — zelo mlačne dramatizacije) od Cankarjeve povesti občutno oddaljila. Predelovatelj je iz izvornika po svojem občutku z bolj ali manj srečno roko iztrgal osem poglavij, v katerih je v glavnem postavil Jerneja v težišče dejanja, ga podprl z zborom, ki v bistvu vseskozi vsebinsko ponavlja Jernejeve besede. nasproti tema dvema pa je postavil izmenoma gospodarja, študenta, župana, jezičnega dohtarja in množico, ob katerih se Jernej s svojim zborom ustavlja, vprašuje, pogovarja, obtožuje in terja, dokler končno ne omahne in ne propade. Take vrste predelava doseže lahko kljub raznim okusom in kljub zmanjšani umetniški vrednosti v dobri, predvsem na izvestne občutke preračunani režiji še vedno svojevrstne učinke, ki pa so odvisni od popolne svobode in popolne nadvlade režiserja nad prostorom, nad krettno in nad besedo.

Glasba to svobodo in to nadvlado samosebno ukinja. Glasba v tem smislu režijo uklepa. Posebno še operna glasba. Pojavijo se odvisnosti prostornega, akustičnega, optičnega, gibalnega, mimičnega, sceničnega, tehnično-izmenjalnega in slogovnega značaja. Vprašanje nastane, kako vse te težave z danimi sredstvi premostiti in jih premagati tako, da bi delo kljub temu uspelo, da bi postalo nazorno in dojemljivo, ter v stilno neprisiljenih, gledališko verjetnih mejah umetniško pomembno in učinkovito.

Ker sem delo v teh predpogojih občutil bolj statično kot dinamično, torej bolj koncertno-mirno kot tipično gledališko-razgibanano, sem poskusil po najrazličnejših variacijah in kombinacijah z rešitvijo, kakor je vidna na odru. Štiri različno velike ravnine, ki se višajo proti ozadju, od katerih služi prva (najbližja rampi), razdeljena na dve stranski prizorišči s podstavki manjšim vlogam. druga pretežno Jerneju, tretja in četrta (spojeni s stopniščem) pa zboru, ki uporablja po potrebi zdaj eno, zdaj drugo poprišče. Ker morajo biti vse spremembe zaradi povezane glasbe skrajno hitre, smo postavili levo in desno visoke prizmatične nastavke, ki jih spet po potrebi obračamo s tisto stranico navzven, ki je za odgovarjajočo sliko primerna. Za ozadje: široka, zelena pokrajina (Betajnova) in nebo. Za slike v notranjščini: viseči prospekti. Za oznako prizorišča najnujnejša in najznačilnejša oprema: za hišo — Peč, za Cesto — brzozavni drogovi, za Krčmo — pročelje gostilne, za Tič-

Friderik Lupša



ki poje pri krstni predstavi Bravničarjeve opere naslovno partijo, je iz vrst tistih naših mlajših pevcev in odličnih odrskih moči, ki so že v prvem kratkem času svojega nastopanja dokazali izredne sposobnosti in vzbudili najlepše nade v svojo nadaljnjo rast in razvoj. Ako naštejemo iz niza njegovih nastopov samo najbolj znane uspehe v »Jolanti«, »Poljubu«, »Onjeginu«, »Rusalki« in v »Sabski kraljici«, vidimo, da nam rase v tem učencu mojstra Betetta res vredna in uporabna moč. Tako mu bo gotovo tudi »Hlapec Jernej« stopnica k nadaljnjim uspehom.

nico — vrsta smrek, za Sodnijo — stebri in zid, za Cerkev — cerkev, za Sitarjevo domačijo — kmečka hiša in za Pogorišče — razvaline. Razsvetljava prav tako stilizirana: Jernej v beli luči, nasprotniki v rumeni, zbor v meglenomodri, ozadja samo v osnovi različna. Vsa scenična sredstva so omejena na minimum.

Osrednja vloga hlapca Jerneja ni toliko glasovno-lepotnega kakor bolj vsebinskega značaja. Zato sloni teža izvedbe na besednem poudarku, na notranji intenziteti in igralskem izrazu. Po glasbi in značaju je vloga recitativna in komorna in ne dopušča niti prehudega patosa niti razgibane teatralike. Naš mladi basist Lupša ima za Jerneja vse glavne vsebinske in zunanje pogoje.

Vse stranske vloge so ne preveč izrazite, tipične podobe iz našega oblastnega in vladajočega sveta.

Zbor nastopa v vseh slikah. Odmerjena mu je delikatna naloga spremljajočega organa, ki se v občutku, izrazu in dejanju z Jernejem istoveti in ki zato v določenih mejah tudi igralsko izraža, kar mu nalagata in dopuščata beseda in zvok. Tudi tu je bilo treba obiti dvoje nevarnosti: popolnoma mirno, koncertno tolmačenje bi zavedlo lahko v enoličnost in dolgočasje, pretirana, z glasbo vezana dejavnost pa bi se lahko sprevrgla in spačila v dresirano telovadbo. Upam, da smo zadeli besedi in glasbi primerno sredino. Oblečen je zbor povprek temno. Maske so čimbolj naravne (brez lasulj). Vstope še posebej naznačujemo z lučjo.

V splošnem mislim, da je jako težavno prerokovati, kam in kako se bo svetovna operna proizvodnja razvila in obrnila. Eno pa je gotovo: v našem izvirnem opernem delovanju bo prej ko slej eno najbolj kočljivih vprašanj: vprašanje libreta.

C. D.:

Iz uvoda v predavanje o Ivanu Cankarju na Vrhniki ob 60 letnici njegovega rojstva

Čprav je Ivan Cankar zrasel v vsej svoji veličini iz vsega našega, sicer majhnega, a vendar tako različnega in po doživetjih tako bogatega slovenskega ozemlja; čprav je v svoji slovenski vseobsežnosti plod vsega našega življenja, vsega našega 1500 letnega veselja in trpljenja, prepevanja, odpora in tihega samozatajevanja; čprav čutimo vsi, pa bodisi Gorenjci, Dolenjci, Notranjci, Korosci, Štajerci ali Primorci, da govori nam vsem iz našega srca, da poje, hrepeni, toži nam vsem in celo obtožuje nas vse iz naše napol vesele, napol žalostne krvi — se mi vendarle zdi, da me občutek ne bo motil, če upam, da je Cankar vsem svojim vrhniškim rojakom le nekje, — kjerkoli in morda vsakemu po svoje — od vseh slovenskih umetnikov *najbližji in najdražji*.

Najbližji ne samo po vnanjem svetu, po zemlji, v kateri se godé opisana dejanja, ali še bolje razmišljanja in nedejanja; ne samó po tej, njegovim rojakom tako ljubo znani in domači vrhniški pokrajini in ne samo zaradi milo zvenceh imen, kakor so Sv. Trojica,

Vrba, Betajnova, Močilnik, Vrzdenec, Tičnica, »Pod mostom«, in še druga, ki vzbujajo najbrž pri vsakem domačinu čisto posebne misli in posebna čustva, drhteča rahlo ali močno v spominu otroško-sladkega in bežnega sočutja ali pa zrelejše-grenkega, za vse življenje nepozabnega doživetja.

Najbližji torej, ne morda samo po tej zunanji okolici in okoliščini, temveč najbližji morda še po vsem *notranjem svetu*, po *duši*, po *srcu*, po *mišljenju* in po *značaju*, po vseh obrazih in postavah, po živih prisposodobah, po vedrem bistrumju, po mehkonežnem čustvovanju in morda — ne nazadnje — najbolj po svoji neopisno lepi, blagozveneči in visoki, pa vendar tako preprosti in domači slovenski besedi, po edinstvenem, neposnemljivem jeziku. Nihče ni obvladal slovenskega človeka, slovenskega značaja in še posebej vrhniškega značaja tako do zadnjega kotička kot ravno Ivan Cankar. On je bil tisti, ki je zapisal za vse Vrhničane stavek: »Vrhniški otrok bi ne smel po svetu, bi ne smel med tuje ljudi. Že navsezgodaj se ga drži tisti oklep ošabnosti, samozavesti in vsevednosti, ki mu dela nerodo ob vsakem koraku in vse žive dni. Prešernost njegova je kakor slovenska pesem, ki se smeje na glas, zato da bi zatajila ihtenje...«

A nista samo ti dve omenjeni lastnosti, ki lajšata vsakemu predavatelju o Cankarju na Vrhniki njegovo delo, ki lajšata pri poslušalcih razumevanje in pospešujeta odzvočje. Po mojem mnenju je tu še neko tretje svojstvo, ki je na eni strani sicer predavanju lahko naklonjeno, na drugi strani pa ga ostro in z vso pravico otežuje. To svojstvo je: *ponos*. Ponos vrhniškega rojaka in domačina nad dejstvom, da je ravno v njegovi prijemljivi sredini zrasel največji slovenski umetnik, umetnik po Milosti božji ali po volji neznane usode.

Umetnik, ki mu je bila — tako, kakor nikomur pri nas — že ob rojstvu »izrečena sodba do konca dni, sodba trpljenja brez primere, enakega edinole sladkosti, ki je v njem, plamen v plamenu.« Umetnik, ki je sanje, sanje lepote in bajnega kraljestva na zemlji prinesel s seboj na svet, jih sanjal kot otrok, kot fant in kot mož in jih ni zapustil niti potem, ko so mu jih omejene in nizkotne življenjske okoliščine surovo ranile ali nesnažno umazale.

Umetnik, ki je vse svoje življenje, vse svoje dejanje in snovanje posvetil domovini, tisti domovini, v kateri se je počutil kot tujec in ki mu njegove nadčloveške ljubezni nikoli ni znala vračati in mu je najbrž tudi nikoli ne bo mogla povrniti. Umetnik, ki je vse svoje neskončno fantazijsko bogastvo razsipal za narod, ki ga je ljubil z vso srčno toploto in grenkobo resnično jasnovidnega in pravičnega Duha, za narod, ki ni imel zanj nikdar pravega razumevanja in zaradi katerega se mu je v težkih urah iztrgal pretresljivi krik: »O domovina, ti si kakor vlačuga, kdor te ljubi, ga zasmehuješ!« Umetnik, ki se je vse svoje kratko življenje neumorno in neustrašeno brez kompromisov boril za poštenost, za resnico in pravičnost, in umetnik, ki se vse svoje življenje za trenutek v svojih delih ni izneveril svojemu poslanstvu, to je: hrepenenju po *lepoti*, borbi za neumljivo, večno, vseobsegajočo, vseodrešujočo in vsezveličavno *lepoto*. Umetnik, kateremu v vse njegovo gorjestno, mračno in tegobno življenje ni sveto drugo kakor svetla podoba njegove matere in ki je kljub vsemu podcenjevanju in zaničevanju zdržal do konca, se razgalil do kraja in ki se je ob svoji telesni smrti preobrazil v veličastno podobo brezmejnega trpljenja, poveličanega v večnost slovenskega duha, obžarjenega z nadzemske glorio, nad katero se tiho blesti krvavožareči napis: »Ecce homo! Glej človek!«

C. D.:

Dobrovoljne opazke ob čitanju naših opernih kritik

Vsak kritik zase je trdno prepričan, da piše on najbolj po vesti, da on največ zna in da ima on sam med vsemi drugimi najbolj prav. Zanimivo je zato brati, kako redkokdaj se naše *ocene* v istih zadevah ujemajo in kako mnogokrat se v istih stvareh nasprotujejo. Tako primerjanje je sicer na moč zabavno — ampak vsi res ne morejo imeti enako prav. (Prim. n. pr. ocene Carmen-Jelačić »Jutro« 23. I. 1941. in »Slovenec« 21. I. 1941.)

*

Popolnoma razumem, da se gledališki izvajalci razburjajo zaradi krivičnih kritik. Razumem pa tudi, da je za kritike prav tako

kot za druge vsak začetek težak in da se morajo svojemu poslu privaditi prav tako kot smo se morali mi. Nekateri obvladajo snov hitreje, nekateri počasneje, nekateri pa sploh nikoli. Znana začetniška vsevednost in vsemogočnost pa itak vsakega pametnega človeka sčasoma mine.

*

V eni stvari bi morali biti gledališki kritiki pa sploh še posebej previdni: pomanjkljivosti gledaliških izvajalcev izginejo vendarle polagoma tudi iz najboljšega spomina; nerodnosti kritike pa ostanejo za vedno lepo tiskane na papirju.

*

Po mojem opazovanju ima povprečna ženska mnogo višji kriterij nego povprečen moški. Moški kriterij je višji od ženskega samo tedaj, če ni več povprečen.

*

Velika večina gledaliških kritik bi bila precej drugačna (mogoče boljša, mogoče slabša, prav gotovo pa drugačna), če bi jih pisali kritiki samo po svojem lastnem mišljenju in ne po mišljenju svojih sosedov, svoje žlahte, svojih simpatij, svojih laskačev, svojih zaključenih omizij in raznih drugih v stroki zainteresiranih družabnikov. Nasveti in pogovori v družbi lahko marsikomu koristijo. Lahko pa tudi marsikomu škodujejo. Kakor so namenjeni in kakor so napisani.

*

Eden od naših opernih kritikov tarna pogosto, da mu za podrobne ocene manjka prostora. To je res hudo in bi morale to zadevo redakcije nekako urediti. Ampak tudi nam v gledališču manjka za »podrobne« izvedbe prostora. Pa nas kljub temu kritizirajo. Nič ne pomaga — se moramo pač izkazati na tistem prostoru, ki ga imamo.

Razen tega je isti kritik z nami vred mnenja, da je kvaliteta več vredna od kvantitete. Torej je važna tehtnost, ne pa dolžina.

*

Zadnje čase se mi vse močneje dozdeva, da nekaterim našim opernim kritikom ni čisto prisotno, kaj spada pri oceni v leposlovno ali strogo strokovno glasovno-diagnostično revijo, kaj v pevske tečaje, kaj v osebni razgovor, kaj v zasebno pismo in kaj v dnevniško poročilo. Če bi se tega vsi kritiki zavedali, bi marsi-

katera domačnost, nevljudnost in pretirana črkarska znanstvenost večkrat izpadla.

*

Ugotavljanje glasovnih indispozicij pri znanih pevcih se mi ne zdi prav nikakršna kritična posebnost in nujnost. To opazi lahko itak vsak povprečni stalnejši obiskovalec. Za pevca samega nima to nobene koristi. Saj menda ni pevca na svetu, ki bi bil name-noma indisponiran. Če pa naši najboljši pevci (med njimi celo gostje) kažejo v našem tesnem in malem obratu toliko razumevanja in dožnosti, da kljub bolezni in pretrujenosti vendar nastopajo (vse iz občutka, da predstav ni treba odpovedovati), potem pač ni umestno, da jim kritike poudarjajo »indisponiranost« in očitajo celo glasovno-tehnično »nazadovanje«.

*

Lahko je igralsko ali pevsko izvedbo pohvaliti. Lahko jo je tudi grajati. Težko pa jo je s pravo besedo *opisati* in s pravo mero *ocene*. Najlažje pa je, izvedbo zanemariti ali je sploh ne omeniti.

*

Imam navihanega znanca, ki me je že pred leti prav prijateljsko opozoril, da bi bilo zame in za mojo »karijero« bolje, če bi pustil kritiko pri miru in če se tudi z najdobrovoljnejšimi opazkami ne bi vanjo obregal. Opozoril me je tudi, da naj ne hodim za druge po kostanj v žerjavico, češ, da se to pri tovariših ne izplača in da se tudi kritikom čisto po nepotrebnem zamerim. Menda ima prav. Ampak jaz sem imel že od nekdaj to napako, da dobrohotnih nasvetov svojih navihanih znancev nisem znal nikdar dovolj upoštevati.

In razen tega — saj od časa do časa ne more škodovati, če povemo tudi mi kakšno o naših kritikih in ne samo oni o nas. Saj smo itak toliko večkrat izpostavljeni mi njim, nego oni nam.

In navsezadnje: zakaj ne bi včasih — recimo, takole za pred-pust — nekoliko zamenjali?

Sam Bog vé, kaj bi nastalo iz tega.

Lastnik in izdajatelj: Uprava Narodnega gledališča v Ljubljani. Predstavniki: Oton Župančič. Urednik: Smiljan Samec. Za upravo: Ivan Jerman. Tiskarna Makso Hrovatin. Vsi v Ljubljani.