

SLOVENSKO NARODNO

GLEDALIŠČE V LJUBLJANI

GLEDALIŠKI LIST
OPERA
1951 – 1952

6

FRAN LHOTKA:
VRAG NA VASI

PREMIERA DNE 10. APRILA 1952

Fran Lhotka:

VRAG NA VASI

Balet v osmih slikah po zasnovi Pie in Pina Mlakarja

Dirigent: **B. Leskovic**

Koreografija in režija: **Pia in Pino Mlakar**

Scenograf: inž. **E. Franz**

Vrag	St. Polik
Vragova žena	L. Lipovževa, B. Šmidova
Jela	M. Sevnikova
Mirko	M. Jeras, J. Miklič
Jelina mati	G. Bravničarjeva
Jelin stric	V. Laznik
Prijateljica	T. Remškarjeva, B. Šmidova
Soseda	S. Japljeva
Snubec	S. Eržen
Zenin	G. Vospernik
Devojki	L. Lipovževa, M. Godinova
Plešoča lutka	V. Zoričičeva

Prikazni, dekleta in fantje, hudiči.

Vodja zbora: **J. Hanc**

Kostume izdelala gledališka krojačnica pod vodstvom **C. Galetove,**
A. Humarjeve in **J. Novaka**

Inspicent: **Z. Pianec** — Odrski mojster: **J. Kastelic** — Razsvetljava:
S. Šinkovec — Lasulje in maske: **R. Kodrova** in **J. Mirtič**

GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

1951-52

OPERA

Štev. 6

OB TRETJI UPRIZORITVI »VRAGA NA VASI« V LJUBLJANSKI OPERI

Ko sva l. 1935 v Zürichu prvič pristopila k študiranju takrat komaj komponiranega in samo v duhu videnega baleta »Vrag na vasi«, sva naletela na velike težave pri tedanjem vodstvu züriškega Mestnega gledališča. Na seji umetniškega vodstva so vsi po vrsti izražali bojazen pred tako tveganim poizkusom: zadovoljiti züriško občinstvo z baletom, ki traja cel večer, v odrskem delom, v katerem se nič ne govori in v katerem ni vsake pol ure nečesa »novega« v kostumih, v sceni in v glasbi. Le s težavo in s skrajnim naporom sva med delom pridobila za izvedbo ravnatelja gledališča K. Schmid-Blossa. Tako je dne 18. februarja 1935 »Vrag na vasi« vendarle doživel v Zürichu svojo krstno predstavo, ki je bila sprejeta s prodornim, senzacionalnim uspehom. Kritike so pisale, da takega navdušenja v Mestnem gledališču že dolga leta ni doživelo nobeno delo. In od takrat je naš balet šel preko mnogih odrov. (Samo od l. 1948 do danes ga je uprizorilo enajst gledališč v tujini, ne da bi kdo od avtorjev imel pri tem »prste vmes«.) Kaj to pomeni, lahko presodi samo tisti, ki pozna ta občutljivi, nepreračunljivi in spet raznim vplivom izpostavljeni gledališki svet. »Vrag na vasi« ima torej nekaj, kar ga vedno znova varuje pred pozabljenjem. In kaj naj bo to? Srečna zveza scenarija, glasbene partiture in koreografske rešitve!

Pri podrobnem ogledu scenarija vidimo, da je zelo preprost in da je grajen na narodnem blagu. Toda narodnega blaga ne uporablja v ta namen, da bi z njim prikazoval le zunanjo podobo kmečkih ljudi, pestrost ali celo eksotiko. Scenarij razpreda samo tisto, kar kaže notranji ogenj tega ljudstva, kar se neposredno dotika njegovega elementarnega čustva ljubezni. Tudi njegove fantazije ne obremenjuje teatralni pomp; kontrastnost osmih slik je bolj epična kot dramatična.

Glasbena partitura se naslanja na narodni melos, pesem in ples. Skladatelj pa je vzel samo nekaj narodnih pesmi, jih po svoje predelal in na drugi strani dodal svoje kot narodno. Morda je to sploh poseben dar skladatelja Lhotke, da je v njem še precejšen del pravega, polnokrvnega češkega muzikanta. Ta glasba sicer diha zemeljskost in zdravje folklore, vendar je razširjena z občutjem evropskega muzikanta. Veliko tehnično znanje Lhotkovo in njegovo »razširjeno« folklorno občutje pa vzpostavljata most tudi do tistega občinstva, ki bi mu sicer bila melos in ritem južnih Slovanov tuja. Kako iskreno in neposredno združuje Lhotka v sebi muzikanta in komponista, nam lepo kažejo tisti deli partiture, ki hočejo biti tuji in groba protiigra domači in čisti pesmi Jele in Mirka: pojavlja se importirani melos, ali vendar tako

predelan, da se kot namenoma tuj »folklorni« element poveže z ostalo partituro v tvorno melodično-ritmično demonijo (na primer šesta slika!).

Koreografska rešitev »Vraga na vasi« ima pred seboj naslednjo nalogo: kakšen naj bo plesni stil baleta, čigar scenarij in glasba slonita na ljudskem motivu, v vsem baletu pa je en sam samcat narodni ples, t. j. kolo v zadnji sliki. (Spomnimo se za primer »Ohridske legende«, v kateri je kar sedem narodnih kol čisto folklornega značaja in še plesi folklornega značaja: ples Bolgarke, Romunke in deloma Biljane v tretjem dejanju. Brez teh kol »Ohridske legende« sploh ne bi bilo.) Koreografija klasičnega stila za kmečki svet »Vraga na vasi« sploh ni mogla priti v poštev; samo poznavanje folklorne bi bilo preslabotno oporišče. Edina rešitev je bila v modernem plesnem stilu, saj ta posveča vso pozornost izraznemu gibu in ritmu človekove demonije. Ravno to pa je bistvene važnosti za ta scenarij, ki se izogiba vsemu zgolj zunanje lepemu. Notranji svet te kmečke poezije je moral najti svoj vidni in s tem tudi zunanji izraz; saj govori ta poezija na odru skozi človeško gesto in ples.

In resnično se je zgodilo, da je ta kmečka poezija spregovorila s plesom in z glasbo in z barvami na krstni predstavi v Zürichu tako plastično, toplo, osvežujoče in prepričevalno, da je kritik časopisa »Neue Zürcher Zeitung« ob tej premieri zapisal: »Kulturna invazija Jugoslovanov!« (Eine Kulturinvasion der Jugoslawen...). Štiri leta pozneje pa je slavní monakovski kritik Aleksander Berrsché zapisal: »... Ob takem uspehu nas upravičeno obhaja zavist, da ni zraslo in dozorelo tako resnično delo kmečke poezije pod našim nebom in na naši zemlji...«

V Ljubljani je bil »Vrag na vasi« prvič uprizorjen leta 1937, toda takrat smo ga izvedli z združenimi močmi celokupnega baleta zagrebškega Narodnega gledališča in orkestra, plesnega in pevskega zbora ljubljanske Opere. Dirigiral je pokojni Mirko Polič, ki je dirigiral »Vraga na vasi« tudi ob drugi uprizoritvi l. 1946. Ta druga uprizoritev pa se je razlikovala od prve že v tem, da je ljubljanski balet zmogeto predstaviti že v precejšnji meri z lastnimi močmi. Izposoditi smo si morali samo dva gosta: Miro Sanjino za vražico in Oskarja Harmoša za vraga. Ob tisti priliki sva priobčila v »Gledališkem listu« nekaj misli o naraščanju, šolanju, selekciji in razvoju ljubljanskega baleta. Ker so nekateri stavki glede na najino razmotrivanje ob tretji uprizoritvi še vedno aktualni, naj jih delno ponoviva:

»Za pravilni in uspešni razvoj plesne umetnosti v našem gledališču je v prvi vrsti potreben naraščaj, je potrebna moška in ženska mladina... Kjer pa ni naraščaja, tudi ni izbire, ni tekmovanja. V tem primeru ni mogoča selekcija in razvoj se dvigne kvečjemu do povprečnosti. Umetnost pa se pričinja šele tam, kjer se povprečnost končuje. Kdor hoče dobro gledališče, v našem primeru dober balet, mora v prvi vrsti misliti na zadostno selekcijo umetniškega naraščaja.

Letošnja (t. j. 1946!) uprizoritev »Vraga na vasi« naj bi bila neke vrste poziv in povabilo tisti mladini, ki ga bo gledala in začutila ob tem željo, potrebo po aktivnem sodelovanju, po plesnem udejstvovanju. Obenem pa bodi tudi opozorilo staršem, vzgojiteljem, učiteljem, prijateljem in znancem, z eno besedo vsej javnosti, da je plesna umetnost le nekaj lepega in vrednega, za kar se izplača živeti in delati.



Majna Sevnikova

pleše v naši letošnji uprizoritvi
»Vraga na vasi« prvič glavno solistično partijo Jele

Od prve izvedbe »Vraga na vasi« do druge je naredilo Slovensko narodno gledališče v Ljubljani v razvoju baleta korak naprej. Vendar pa še vedno nima takega baletnega zbora, da bi zmoglo uprizoritev iz lastnih moči. Cesar nimamo danes, bomo zmogli jutri. Prvemu koraku je sledil drugi in po odzivu, ki ga bo imela ta predstava, bo sledil tudi tretji korak: ustanovitev sposobne, polnoštevilne baletne družine, ki bi bila tehnično in moralno na taki višini, da bi lahko postala nekoč resničen, soliden temeljni kamen v zgradbi Slovenskega narodnega gledališča.

Tako pred šestimi leti ob drugi uprizoritvi »Vraga na vasi«. Danes, ob tretji uprizoritvi, ga daje balet ljubljanske Opere brez tujih gostov. Večina plesalcev, ki nastopajo danes na odru, je bila l. 1946 še med gledalci na dijaškem stojišču. Takrat jih je prevzelo, da so se prijavili v šolo, in z njimi še mnoge druge, ki so do danes že izpadli iz njihove vrste, bodisi da niso pokazali dovolj sposobnosti, bodisi da so imeli premalo vztrajnosti; delo v baletni šoli je trdo in biti gledalec ali gledalka je mnogo udobneje. Samo nekaj izmed njih jih je ostalo ob baletnem »drogu« in brez teh ne bi imeli danes tretje premiere »Vraga na vasi« niti »Srednjeveške ljubezni« niti »Danine« ali »Ohridske legende«.

Seveda bi ljubiteljem baletne umetnosti radi pokazali spet kako novo delo. Zlasti ker imamo že dokajšnje število klasično šolanega plesnega zbora. Mogli bi se predstaviti s kakim večerom iz klasično-romantičnega repertoarja. Toda za tak večer in za brezhibni potek njegovih predstav skozi eno ali dve sezoni so potrebni svileni trikoji, stotine metrov bombaževega in svilenega tila, prvovrstno usnje in atlasna svila za obutev. Vse to je našemu gledališču danes še nedosegljivo, ker nam gospodarske prilike nalagajo strogo štednjo. Iz teh razlogov smo po šestih letih ponovno izbrali »Vraga na vasi«, četudi ga je del ljubljan-

skega občinstva že videl. Veliko povpraševanje po »Vragu na vasi« pa nas navdaja z upanjem, da ga bodo tudi stari njegovi znanci veselo pozdravili, in da ga bodo tisti, ki ga bodo prvič videli, toplo sprejeli. Mlade domače moči ljubljanskega opernega baleta se bodo lahko razvijale in rasle samo ob zastavljenih nalogah in s čim pogostejšim nastopanjem.

Pia in Pino Mlakar

Claude Campiche, Zürich:

RAZMIŠLJANJE »O VRAGU NA VASI«

Po vtisu uprizoritev »Vraga na vasi« l. 1935 v Zürichu je pisec napisal v švicarski reviji izčrpen članek, iz katerega povzemamo:

Uprizoritev pomeni v zgodovini, zlasti zadnji čas tako nadobudnega razvoja našega gledališča, v prvi vrsti Opere, nedvomno dogodek, pa čeprav bi to končno bil le zategadelj, ker je bilo tu prvič dano našima plesnima mojstroma, da sta se nam predstavila v polnem naponu svoje umetnosti. Mlakarjeva sta zelo velika umetnika, katerih ustvarjanje zrcali z visoko resnobo in toplo človečnostjo predahnjem, izrazito duhovni videz, ki ima pečat univerzalnosti, ker zna malo v velikem in veliko v malem z enako močjo prepričati in ostane v vsem odkrit, ne da pri tem izgubil samo ob sebi umevno izvirnost. Prav ta univerzalnost, ki po svojem bistvu označuje vsako zares veliko umetnost in kateri tudi daje tisto svežost, ki nas vedno znova začuduje in privlači, deluje časovno in prostorno, zarodkov in vzpodbude polno v daljavo, umetnost, ki se nam skratka zdi neizčrpna. Njeno bistvo ni v množini, temveč v popolnosti, njena neizčrpnost ni nasledek ekstenzivnosti, temveč intenzivnosti in globine. Vsaka velika umetnost je konec koncev preprosta, celo tam, kjer s svojo snovjo posega daleč nazaj. Njeno univerzalno bogastvo pa ne pride nikjer bolj očitno do izraza, kakor če obravnava najbolj skromne in ponižne stvari.

In resnično, v dejanju tega baleta ne manjka skromnosti ne ponižnosti: mestno nadihnjeni vrag se vmeša v ljubezen kmetiškega para in posreči se mu Mirka zapeljati v nezvestobo, s tem da mu pričara bogastvo in nasladi. Odvede ga v pekel, od koder pa po srečnem naključju vendarle uide. Obupana Jela je medtem morala popustiti pritisku snubcev in oglednikov. Zalostna stopa v svatovskem sprevodu, ko se ravno še pravi čas prikaže njen že izgubljeni in spet rešeni ljubi, da si pridobi ne le njeno odpuščanje, ampak tudi njeno roko, medtem ko je iznenada odslovljeni ženini žrtev splošnega posmeha.

V stvariteljskih rokah Mlakarjevih pa se je iz nedolžne, povsem neproblematične legende rodila drama. V čudovitem, visoko napetem loku, se dviga dramsko dogajanje iz stanja popolnega, neoskrunjenega zasanjanega miru začetnega prizora preko prisrčnega ljubezenskega dueta in naslednjih prizorov zapeljevanja do najvišjega patosa slike v peklu, da nato spet omahne v začetnemu duetu ustrezajoč, zaradi vsega, kar se je vmes zgodilo, pa vendarle duhovno poglavljen, čudovito bogat prizor, ki izzvani vedro in živahno. Veseli, celo razposajeni komični prizori se v osmih slikah zelo posrečeno prepletajo z zadržano

Metod Jeras,

ki je v »Srednjeveški ljubezni«
plesal vlogo poveljarja napadal-
cev (na sliki), pleše v letošnjem
»Vragu na vasi« partijo Mirka



prisrčnostjo in visokim patosom, kar označuje karakter dela. Živi, naravni, z mikavnimi podrobnostmi razsipno okrašeni opis vaškega življenja se razraste sam po sebi v obsežen prikaz človeške bitnosti, z bogato obilico življenjskih aspektov. Kdor je mogel večkrat videti uprizoritev, se je lahko prepričal, da njena vsebina ni kmalu izčrpana, temveč je vselej lahko odkril nove podrobnosti, ali pa globlje doživel celoto.

V naslednjem niti najmanj ne nameravam analizirati posameznih scen niti se ozreti na umetniške stvaritve posameznih plesalcev. Tudi ne bom ocenjeval lepe, nalašč za prej zamišljeni balet skomponirane glasbe. Nekaj pa je le treba tu povedati: med predstavo smo z malo izjemami popolnoma pozabili, da se je tu »plesalo«. To je podobno kakor z ritmom v glasbi. Ritem je izraz, uresničenje duhovnega gledanja. Ako ga v tej pristni obliki reprodukcija resnično ima, ne pride kot tako v zavest poslušalca, ki se zaveda le posrednega duhovnega učinka. Sele če manjka pravo umetniško oblikovanje, je čutiti njegovo navzočnost, oziroma odsotnost kot nekaj motečega, v najboljšem primeru kot brezdušno monotoničnost. Če torej pravim, da smo pozabili ples kot bolj ali manj umetno likovno delovanje telesnih gibov, pomeni to z drugo besedo, da se je to duhovno gledanje s sredstvi prav takih telesnih gibov povzpelo do neposredno učinkujočega, popolnega izraza. Omenjeni gibi pri tem nikakor niso slučajni. Saj njihova prepričljiva udarnost in »naravnost« izvirata konec koncev iz tega, da ju je mogoče razložiti kot iz subtilnega, predirnega opazovalnega daru za naravo izvirajoče, nezavedne fiziognomične izrazne gibe človeškega telesa, ki jih instinktivno imamo in poznamo, bodisi iz svojega stalnega dotika z okolico, ali iz nehotenega samoopazovanja od mladosti naprej. V mediju umetniške intuicije genialno pretopljeni se zde v plesu, ob popolni jasnosti in stopnjevanju svojega vsebinskega izraza, pre-



Prizor iz monakovske uprizoritve »Vraga na vasi« leta 1935

čiščeni v absolutno enopomembnost. Tudi odnošajev do prostora ni tu razumeti v smislu bolj ali manj po naključju postavljenega, tako imenovanega »pravega razmerja« ali »slike«, temveč kot vključenje izraznih gest telesa v prostor. S tem je začetan njegov pomen v tu prikazanem notranjem in zunanjem dogajanju. Da, prostor se po tej interpretaciji nasploh šele ustvarja in se v okviru dramskega dogajanja dviga v stopnjo nadvse pomembnega umetniškega faktorja. Prostor postane podoba v menjajočih barvah subjektivno poudarjenega, zato pa nič manj objektivnega naravnega okolja. Šele na osnovi tega menjajočega se razmerja se povzpenna umetnost odrskega oblikovalca do resnične, dramske veljave, medtem ko se, če predstavljaalec v tem odpove, to ne samo uniči, temveč nastopi celo nevarnost, da ga občutimo kot boleče, moteče tuje telo, in to čim več ima lastne umetniške vrednosti. Kolikor bolj se torej stopnjujejo umetniški naporji za odrsko sliko, toliko bolj se od oblikovalca zahteva, da pri uravnavanju prostora in okolja s tem dejstvom računa. Na drugi strani lahko močnejša umetnost napolni tudi prazen oder z vsemi zaželenimi naravnimi predmeti, t. j. povzame sliko objektivne narave.

Za ponazoritev dveh navedenih, za visoko umetnost Mlakarjevih značilnih, pomembnih momentov, pogledjmo tu pobliže samo nekaj primerov.

Občuteni nastopni prizor slika čisti, neobteženi, veselo zasanjani mir pomladnega dne. Na sredi odra, ob vznožju grička leži zleknjen pod drevescem Mirko in piska na pastirsko piščal. Kdo ne bi rad sam ob sebi okušil takega, iz vedrine dneva zbuženega, prijetnega razpoloženja? Mirko se je torej tu zleknil po dolgem, kakor bi se hotel z glavo in nogami dotakniti kulise na obeh straneh. S tem prostor objemajočim gibom napolnjuje vso širino odrske slike. Z rahlo dvignjeno glavo in peto pa zajema tudi vso njeno višino. Že samo to dejstvo prenese Mirkovo razpoloženje na celotno odrsko podobo, da jo je obču-



Prizor iz monakovske uprizoritve »Vraga na vasi« leta 1935

titi kot veselo pomladno pokrajino, ki se zdi povod Mirkovega razpoloženja. S tem, da je Mirko obrnjen proč, z obrazom navzdol, in se ukvarja s piščaljo, dobi pomladna slika subjekta rešeno, posebno samosvojo objektivnost.

Mirko se obrne na hrbet in prostor objemajoča iztegnjenost udov popusti. Gleda v sonce in razprostre roke proti njemu, kakor bi ga prevzel neki določeni nemir. Na mah se zruši objektivnost pomladne pokrajine in v ospredje stopi zbujeno Mirkovo nejasno hrepenenje, ki napoveduje, kar bo prišlo.

Cez glavo odprta ponovna kretnja obeh rok, ki resnično priteza vso nebesno višino odrskega prostora, se v naslednjem ljubezenskem duetu z Jelo dvigne v prispodobno do neba vriskajočega občutja zbuje ljubezni. Če se nato tesno objeta dvigneta na prste, je to, kot bi pridržala dih pred mogočnim doživetjem končne združitve, pri čemer, ob sočasni rahli zatemnitvi odra, »molče« padeta na kolena. To, iz tega nastalo izginjanje in zlivanje teles v eno točko poudarja na eni strani tesno združitve, na drugi strani pa pridobi nad tem razpenjajoči se prostor na širini, ki se s popuščanjem svetlobe stopnjuje v neskončnost — kot podoba neskončnosti vse zmagujočega čustva, ki vanj zapadeta ljubimca — ena najlepših podrobnosti tega s podobnimi podrobnosti tako bogatega baleta. Takih primerov bi mogli naštet še več, toda ob sklepu naj omenimo le še to, da prej opisana umetnost oblikovanja dramatskega dogajanja ne zadeva samo solističnih vlog, temveč v prav taki meri tudi skupinske plesne. Za razne sumljive, iz skladja iztrgane plesne neslanosti kakor tudi za brezzvezno statiranje tu ni mesta. Spomniti se je še mičnih prizorov deklet ob vodnjaku, sejma, svatovskega spreveda, veličastnega peklenskega slavlja in še marsičesa drugega.

Vse te ugotovitve vzbujajo misel, da bi na splošno označili umetnost Mlakarjevih kot vseobsežno, od besede neodvisno mimiko, oziroma igralsko umetnost. Zato ni naključje, da je prav Mlakarjema kot prvi-

ma po 60 letih uspelo podariti svetu nov celovečerni balet. Umetnost Mlakarjevih je namreč videti sposobna, da točno in nedvoumno upodobi tudi komplicirana notranja dogajanja in s pomočjo tega ustvari dramatsko napetost, ki jo vdreži in spelje vse do njene razrešitve. Kar samemu nizanju liričnih situacij do neke mere ni dano, da bi namreč tri ure ohranilo živo pozornost občinstva, zmore tukaj ta napetost. Pri tem je seveda nad vse velikega pomena dejstvo, da Mlakarja nista le plesalca, temveč v enaki meri tudi pesnika. Pesnik in igralec se kot v času Shakespeara in Moliera tu združuje v isti osebi.

»Vrag na vasi« je torej dramatska pesnitev, visoka odrska igra brez recitacije, oziroma opera brez petja. Pri odskem upodabljanju zgolj s sredstvi pantomimičnega, izrazito umetniškega plesa pa ne pogrešamo niti prvega niti drugega. Ni potrebno posebej poudarjati, kako mnogo obetajoče možnosti se s tem odpirajo baletu. Iz drugorazredne, često malo cenjene institucije naših gledališč raste drami in operi enakovredna umetnost.

FRAN LHOTKA

Skladatelj baleta »Vrag na vasi« se je rodil v Vožici dne 25. decembra 1883 in je torej češkega pokolenja. Glasbo je študiral od l. 1899 do l. 1905 na konservatoriju v Pragi. Tisti čas so ta znani glasbeni zavod, iz katerega je izšlo mnogo dobrih glasbenikov, vodili ravnatelji: Dvořák, Knittl, Benevitz in Kaan. Lhotkovi profesorji so bili predvsem Knittl, Schrecker, Hoffmeister, Křička in Janoušek, a največji vpliv je na mladega gojenca imel slaven Dvořák. Na praškem konservatoriju je Lhotka z odličnim uspehom absolvirал instrumentalni oddelek in kompozicijski razred.

Njegova prva skladba, ki jo je zložil še kot študent praškega konservatorija, je bil Scherzo v f-duru za veliki orkester. S to skladbo je takoj zbudil pozornost, zlasti še ko jo je nagradilo tedanje prosvetno ministrstvo na Dunaju in jo je l. 1905 z uspehom izvajal orkester dunajskega konservatorija. Skladbo je kmalu nato dirigiral sam avtor v Pragi s tamkajšnjim konservatorijskim orkestrom za svoj zaključni izpit. Še isto leto je dovršil Lhotka tudi instrumentalni oddelek in nastopil javno z Richarda Straussa koncertom za rog, op. II., pri čemer je pokazal, da virtuosno obvlada ta instrument.

Po končani vojaški službi je Lhotko povabil znani češki skladatelj in glasbeni pedagog Jaroslav Křička v Jekaterinoslav, odkoder pa je čez eno leto odšel k Narodnemu gledališču v Zagreb kot korepetitor in prvi hornist. Istočasno je poučeval tudi na zagrebški Glasbeni akademiji. Kmalu je zapustil orkester in se popolnoma posvetil skladateljskemu in pedagoškemu delu. L. 1912 je Lhotka prevzel tudi artistsko vodstvo hrvatskega pevskega zbora »Lisinski«, ki ga je obdržal do l. 1921. V tem času se je zbor povzpел do vodilnega mesta in je tudi, v tujini častno zastopal jugoslovansko glasbeno kulturo. Velika delavnost »Lisinskega« pod vodstvom Frana Lhotke je vplivala tudi na druge zборе, da so se razvili do velike umetniške višine.

Na Glasbeni akademiji v Zagrebu je Lhotka dolga leta predaval harmonijo in dirigiranje in tudi vodil orkester Glasbene akademije.



Fran Lhotka,

skladatelj glasbe za baletе Pie in Pina Mlakarja: »Vrag na vasi«, »Srednjevska ljubezen« in »Lok«

L. 1923 je bil prvič izvoljen za rektorja te ustanove in na tem mestu je ostal vse do l. 1941.

Poleg mnogih simfoničnih, komornih in vokalnih skladb je Fran Lhotka zložil tudi več pomembnih odrskih del, in sicer:

Odrsko glasbo za:

»Zlatolasega kraljeviča« (Ogrizović), Zagreb 1909.

»V carstvu sanj« (Tucić), Zagreb 1911.

Operi:

»Minka« (besedilo Ogrizović), Zagreb 1918.

»Morje« (besedilo Nazor-Nehajev), Zagreb 1920.

Baleti:

»Vrag in njegov vajenec« (Grgošević), Zagreb 1931.

»Vrag na vasi« (Pia in Pino Mlakar), Zürich 1931.

»Srednjevska ljubezen« (Pia in Pino Mlakar), Zürich 1935.

»Lok« (Pia in Pino Mlakar), München.

Lhotkov balet »Vrag na vasi« je bil večkrat z uspehom uprizorjen na naših domačih in tujih odrih, tako v Karlsruhe, Essenu, Breslavi, Münchenu, Zagrebu, Beogradu in v Ljubljani (prvič l. 1937).

»VRAG NA VASI«

(Vsebina)

Prvo dejanje. I. slika: Na dogovorjenem mestu pri studentu čaka poznega pomladnega popoldneva kmetič Mirko svojo Jelo. Jela pride in oba sta neizmerno srečna. V lahni igri začneta svoj ples, ki se

konča v globokem ljubezenskem občutju. **II. slika:** Iz temine se pokažejo vragove roke, ki v tej sliki edino igrajo. Vragove roke se kot polip oklenejo dveh mladih src, odtrgajo eno srce — odtujijo Jelo Mirku. **III. slika:** K studentu pridejo deklice z glinastimi vrči v rokah po vodo. Mnogo si pripovedujejo o Jeli, ki iznenada pristopi. Dekleta utihnejo in se porazgube. Jela pričakuje svojega novega ljubimca, gleda v vodnjaku svojo sliko in se vdaja iluzijam nove sreče. V tem se prikaže Mirko v objemu dveh drugih deklet, s katerima gre na sejem. Dela se pijanega in gre mimo Jele, ki ostane sama. **IV. slika:** Na sejmu si je postavil vrag svoj šotor, v katerem je razstavil kupcem najrazličnejše predmete. Mirko kupi pri njem pas, ki ga učara, oropa lastne volje in ga priklene na vraga. Ljudje svarijo Mirka, ga hočejo odvrniti in prestrašeni zbežijo, ko prideta ponj kar dva vraga. Vrag triumfira, da je dobil v roke novo človeško dušo, se izgovarja in skrivnostno odide. Zapuščene šotore oblija mesečina, Jela pa v samoti išče svoje srce. Iz daljave je slišati dva moška glasova, ki pojeta.

Drugo dejanje. V. slika: Iz gostilne »Pri vražjem mostu« odmeva petje pijancev. Vrag vleče za seboj Mirka, ki se brani, da bi mu sledil, in da bi mu pokazal svojo moč, mu pričara vizijo: pokaže se mladenič, kakršen je Mirko, in hipoma se odločijo od telesa njegove roke in noge z glavo vred. Roke zgrabijo v zraku mošnjiček, poln zlata, s katerim nato privabi k sebi dekleta. Prikazen spet izgine, privabljen dekleta pa plešejo, dokler se najlepša izmed njih ne zgrudi k njegovim nogam. V tem trenutku pa se spremeni lepota v grdo, vražjo gostilničarko. **VI. slika:** Mirko sedi v krčmi, v »Vražji gostilni«, in se spominja tistega poznega pomladanskega popoldneva, ko je pri studentu čakal na Jelo. Vražja gostilničarka prične krog njega svoj vražji ples, obkroža Mirka bolj in bolj in ga vabi k plesu. Mirku pa neprestano uhajajo misli k zapuščenim Jeli. Teži ga vest, da silno obžaluje svoja dejanja in se hoče vrniti k prejšnjemu življenju. Iz daljave se oglasi vrag, ki se vrača s svojih pohodov ves srečen nad doseženimi uspehi. V tej sreči odloži svoj vražji plašč in se spusti v predivji ples. Mirko zagrabi plašč, preotme s tem vragu njegovo moč in zbeži iz gostilne.

Tretje dejanje. VII. slika: V domači hiši lepe Jele pričakujejo ženina in svate. Ko pridejo, prigovarjajo Jeli, ona pa ostane tiha in zamišljena. Njena mati jo prosi, a Jela ne sliši ne nje ne strica ne sosed in tudi ne prijateljic. Snubač zagrozi, češ da je že preneumno, da bi toliko prigovarjali revnemu dekletu. Jela se navidezno omehta, navzoči izrabijo trenutek in potisnejo v ospredje ženina. V svesti so si svoje zmage, saj ima Jela že v rokah poročno krono. **VIII. slika:** Ves izmučen se zgrudi Mirko na razpotju. Iz daljave se oglasi godba in mimo pride svojevrsten svatovski sprevod: veseli otroci, razposajeni gostje in muzikanti, toda žalostni in tihi svatje. Mirko skoči pokonci, spozna nevesto Jelo, vrže s sebe vražji plašč, in blisk in grom razpršita svatovski sprevod. Samo Jela in Mirko ostaneta in se spet najdeta. Počasi se vračajo gostje, svatbeni sprevod se spet uredi in krene na pot k poroki. Na koncu se razvije mogočno ljudsko slavlje, ki izzveni v pisano zaključno kolo.

BELEŽKE O PRVIH GIBNIH POIZKUSIH NA SLOVENSKEM ODRU

Pričujoče vrstice so bežne beležke o prvih gibnih poizkusih na slovenskem odru. Prav zato ker so bežne, nočejo biti popolna slika za eno izmed odrskih prizadevanj, ki je domala do leta 1918 ostalo pri Slovencih neizorana ledina. Neverjetno, toda resnično: dasi smo prejeli po svojih prednikih v dar ljudsko plesno tradicijo, pa je ves ta ljudski gibni izraz ostal le narodopisna posebnost, nekoliko zabeležena, hkrati pa neizkoriščena dolgo, dolgo vrsto let, dokler je ni izgrebla ena naših zadnjih generacij s Francem Maroltom na čelu.

Takisto ali še slabši je bilo z gibnimi poizkusi na slovenskem odru. Dasi je že francoska revolucija predrta dvorski oklep baleta kot gledališkega izraza, je ostal za nas Slovence tudi po ustanovitvi slovenskega gledališča zaprta knjiga in gibni izraz je ostal zunaj vsake možnosti prikaza na deskah slovenskega gledališča. Prav zato o tradiciji pri nas ni možno govoriti, kvečjemu zbrati osamljene poizkuse, ki naj še bolj potrdijo dejstvo o izostanku te gledališke zvrsti.

Ljubljana je sicer videla balet. Če prej ne, vsaj ob kongresu »Svete alianse«, ko si je evropska reakcija ob reševanju političnih vprašanj znala najti priložnosti, da prisostvuje baletnim nastopom. Toda še prej je možno zaslediti javni gibni poizkus v Ljubljani. To je bilo leta 1814, ko je po Napoleonovem dokončnem porazu tudi Ljubljana v dneh 10., 11. in 12. julija praznovala »Mirov dan«, ki ga je v slovenskem slovstvu ovekovečil Valentin Vodnik s svojimi verzi, proslavljajočimi ta praznik bolj s prvinskimi človeškim čustvom veselja kakor z mislijo na problematične politične posledice končanih vojn.

Ob tem prazniku je 11. julija nastopilo iz vseh treh okrožij Kranjske (Gorenjska, Dolenjska, Notranjska) 12 parov mladcev z domačimi plesi; vsekakor eden prvih javnih folklornih plesnih nastopov. Istega dne popoldne ob izletu k izlivu lšce v Ljubljano pa je na posebnem odru nastopilo 24 meščanskih otrok, napravljenih kot pastirji in pastirice, s pantomimičnim plesom, predstavljajočim sprejem poročila o miru. Po vsej verjetnosti je med temi otroki nastopilo nekaj plesalcev slovenske krvi, kar nam mora ob pomanjkljivih poročilih zadostovati za beležko tega pantomimičnega gibnega poizkusa, ki je utonil v pozabo.

Ne glede na gojitev družabnega plesa na prireditvah v Ljubljani po letu 1848 in v dobi razvijajočega se družabnega in društvenega življenja v naših čitalnicah preseneča dejstvo, da so gledališke prireditve ostale brez vsakih gibnih poizkusov še dolga leta, potem, ko je Dramatično društvo organiziralo redne gledališke predstave in jih podkrepilo z uprizoritvami prvih operet.

Šele ob koncu sezone 1883-84 je zaslediti prvi ples na odru. To je bilo ob prvi uprizoritvi Tomičevega hrvaškega (z deželno nagrado odlikovanega) ljudskega igrokaza v štirih dejanjih s petjem in plesom, »Fran baron Trenk«, ki mu je godbo zložil Ivan Zajec, v slovenščino preložil in na slovenski oder postavil pa režiser Dramatičnega društva Kocelj. Ta igra je doživela precejšen uspeh in je ugajala tudi zaradi množice kostimov, blagodušno posojenih od hrvaškega gledališča v Zagrebu. Igra je zanimiva še v toliko, ker je imela plesni vložek po

izvirniku »slavonsko kolo«, ki so ga prav tako izvajali slovenski igralci. Več skoraj ne vemo o tem — bržčas prvem — gibnem poizkusu na slovenskem odru, ki ga je gledališko občinstvo sicer sprejelo, po kritiki v »Slov. Narodu« pa bi »pri vpletenem slavonskem kolu trebalo več taktac«.

Bila je torej samo improvizacija, ki je ostala v tej sezoni in v naslednjih osamljen pojav, le zgodovinsko važen za zabeležbo. Kljub pazljivim pripravam Dramatičnega društva za slovenske predstave v novi stavbi deželnega gledališča po letu 1892 in njegovi skrbi za razvoj slovenske opere ni mogoče zabeležiti kake misli na balet in vse opere do prve svetovne vojne so uprizarjali brez gibnih vložkov, baletne prizore so enostavno črtali. Pri tem so pač bili manj upoštevani oziri na možne višje stroške kakor pomanjkanje vsake misli na možnost ustanovitve slovenskega baleta, za katerega ob pomanjkanju vsake tradicije ni bilo niti malo duševne podlage in priprave ne pri gledališkem občinstvu in še manj pri vodstvu.

Kljub temu pa je iz nekaterih zunanjih vzrokov prišlo do posameznih gibnih poizkusov, ki niso zrasli načrtno iz umetniških razvojnih potreb, ampak so ostali le epizodični poizkusi.

Tako so v sezoni 1896-97 uprizorili ameriški kvintet s plesom »The five sisters Barrison«, pri katerem so pele in plesale Polakova, Musilova, Ogrinčeva, Slavčeva in Avgusta Danilova. Uprizoritev je bila posnetek nastopov sester Barrisonovih, ki so nekoliko prej gostovale po Evropi, in je bila bolj odraz teatarsko-varietejske zabavne privlačnosti kakor kakršnegakoli smotrnejšega gibnega poizkusa na našem odru. Prav zaradi tega se je vnela ob uprizoritvi po slovenskih listih o tem velika polemika in so o njej govorili celo v deželnem zboru.

Sodba ocenjevalca v »Slovencu« se je bolj tikala moralne plati uprizorjene imitacije kupletov in plesa ter je sodila, da je »s sinočnim večerom nastopilo naše gledališče najbližjo pot naravnost do dunajskih Tingl-Tanglov... v smrdečo gnojnico pariškega predmestnega chantant-a... Le še korak naprej in kmalu bomo na »sloviti« stopnji gledaliških mesnic à la Josefstädter Theater...« Zaradi nastale polemike je komaj razbrati, da je edino Polakova »jako gracijozno in elegantno plesala... plesi se sicer niso povsem posrečili, pač ker ni bilo dovolj skušenj...«

Kakor pa je bil ta prizor le dodatek za izpolnitev večera, je zaradi polemike prav hitro izginil z odra. Če ga omenjam na tem mestu, ga zato, ker je s samim prav nič preveč prenapetim ali celo nemoralnim pojavom razburil ljubljansko javnost. Dr. Fran Zbašnik se je moral v »Lj. Zvonu« dotakniti estetske vrednosti nastopa in je ugotovil, da ni imel nobene, ter hkrati pristavil: »toda je-li ima balet sploh?« — namreč estetsko vrednost.

Pri taki razsodbi je kajpak odveč razpravljati o možnosti gibnih poizkusov na slovenskem odru, če so med vodilnimi kritiki možna taka vprašanja o estetski vrednosti baleta, na katera pričakujejo zanikalen odgovor. Vsak gibni poizkus bi moral naleteti v takem vzdušju na negativno kritiko že v tedanjih vrhovih, kaj šele v nižinah ljubljanske provincialne ožine teh let, ki je imela takoj pri roki najraznovrstnejše ugovore vzgojnega značaja od ozirov na možnosti pohujšanja prav do meja prekletstva.



Mladostne plesalke dekliškega »baleta« v Ljubljani na prireditvi v korist dijaški kuhinji »Domovina« dne 11. maja 1912. Nastopilo je 16 deklic, uvežbanih po plesnem učitelju Počivalniku. (V prvi vrsti poznejša operna pevka Vera Popovičeva.) Poizkus baleta v ljubiteljski prireditvi brez prave strokovne osnove.

Ob naslednjem gibnem poizkusu je bilo zopet naključje, ki je terjalo od režiserja gibne priredbe. To je bilo v sezoni 1903-04 ob uprizoritvi Fastrove burke »Lepa Lida«, ki je v eni naslednjih sezon postala »Lepa Vida«, pri uprizoritvah Slovenskega gledališča v Trstu v Dragutinovičevi režiji in tržaški lokalizaciji pa »Krasna Lida«. Ta razvpita burka, v kateri je — kakor znano — Verovšek nastopal kot baletka, je zahtevala za ponazoritev okolja (eno dejanje se godi za kulisami) tudi baletnih nastopov. Ugotovljeno je, da je za »burlesko s petjem in plesom v petih dejanjih« plesne točke aranžirala Lierova, žena tedanjega režiserja Slov. deželnega gledališča Fr. Liera. Nimamo pa podrobnih podatkov o njeni zamisli in izvedbi, kritika namreč le omenja, da so plesalke »jako graciozno in elegantno izvršile svoj ples«. Vsekakor so bili plesni prizori pri naslednjih ponovitvah te burke v sezonah opuščeni, medtem ko jih je Dragutinovič v Trstu v sezoni 1910-11 ob takratnih možnostih vzpona tržaškega slovenskega gledališča obdržal in po poročilih polno uveljavil.

Nič ni bolj značilnega za pomanjkanje vsakršnega določnejšega odnosa do gibnih nastopov v slovenskem gledališču ob vstopu v novo stoletje, kakor dejstvo, da je slovenska glasba prehitela rojstvo slovenskega gledališkega plesa in baleta. V letu 1901 je izdal Schwentner enodejansko pantomimo za klavir dvoročno »Možiček«, ki jo je uglasbil dr. Josip Ipavc, sin skladatelja Gustava. Pantomima je bila Ipavčeva prva skladba te vrste v slovenski glasbi in jo je dr. Gojmir Krek navdu-

šeno pozdravil ne samo zaradi izvirne zamisli ustvariti koreografično kompozicijo, ampak tudi zaradi modernosti njene glasbe. Vendar je moralo miniti deset let, da je prišlo do prve slovenske uprizoritve, medtem ko je bila prva izvedba 1906 v Nemškem Gradcu.

V času izida te pantomime pa se je slovensko gledališče ukvarjalo komaj s prvimi začetniškimi gibnimi poizkusi pri uprizoritvah operet v okviru odrskega družabnega plesa, ki ga je skušala podkrepjevati pri svojih gostovanjih v Ljubljani Polakova, prihajajoča iz drugega okolja operetne veselosti in odrske gibčnosti. Tudi v letih prevlade operete v dobi Govekarjevega ravnateljstva se taki in podobni gibni poizkusi v operetah — četudi pod »strokovnim« nadzorstvom plesnega učitelja — niso mogli razširiti v količakaj bolj razvneti in pomembni gibni izraz in so ostali v ozkih mejah odrskega družabnega plesa.

Ali nam more veljati ob takem duševnem položaju na slovenskem odru kot slovstvena ironija Cankarjeva izvirna zamisel, da vplete v svojo duhovito farso o »Pohujšanju v dolini šentflorijanski« plesni prizor Jacinte kot enega izmed viškov tretjega dejanja? V miselni gradbi njegove farse je Jacintin ples nedvomno višek pisateljevega ironičnega zanosa in hkrati projekcija slovenskih razmer in okolja, ki naj velja tudi naši zaostalosti glede možnosti gibne izraznosti. Kakor pomeni Jacintin ples preizkušnjo za omejeni svet šentflorijanskih vaščanov, tako je veljala ironija tudi slovenskemu gledališču, ki naj bi preizkusilo svojo moč pri iscenaciji dvorane, »tako bogato in gosposko opremljene, kakor zmore ljubljansko gledališče«, takisto pa tudi v gibnem izrazu Jacintinega plesa.

Ne da bi hoteli izvajati iz te Cankarjeve ironije kako posebno pisateljevo ugotovitev glede slovenskega gibnega izraza, se nam nehotе vsiljuje misel na sočasni položaj gibnega izraza pri nas, ki ga prehittevata i glasba i slovstvo. Na krstni predstavi je dala pri plesu, kakor ga je pisatelj predpisal gibni izraz tujka (zadovoljivo — podrobnosti sicer niso znane) in ko so se po l. 1919 vrstile nove uprizoritve »Pohujšanja« v vedno bolj okrepljenem slovenskem izrazu in je moglo slovensko gledališče s svojo ironijo premagovati Cankarjevo ironijo glede insecnacije, je moral miniti precejšen čas, da si je moglo zamisliti ustrezajoči gibni izraz Jacintinemu plesu. Morda pa je ta ples še vedno problem, ki čaka zadovoljive gibno izrazne okrepitve mlajšega rodu? V gibno negibni praznini slovenskega gledališča v letu 1907 je bil ta ples kot zastavljeni problem, ki ga naj rešuje potomstvo. Možnosti so slejkoprej neizčrpne. Stvaritelsko vzpodbujajoča Cankarjeva zamisel Jacintinega plesa zato ni mogla ostati samo prigodna, ampak bo še dolgo oplajajoča za bodoči slovenski gibni izraz.

Vnovič nočem posebej razglašati sočasnosti drugega pojava, ki prihaja iz vrst mladine, treba pa ga je le ugotoviti. Morda bolj po vzgledu tujih someščanov, deloma pa tudi po splošnem časovnem vzdušju začno v Trstu zbirati mladino na rednih slovenskih prireditvah. Iz teh vaj nastane sčasoma nekaj več. Plesni učitelj Josip Bizjak, ki že od leta 1910 prireja figuralne plesne na raznih prireditvah, pri čemer ga z glasbo podpira skladatelj Vasilij Mirk, izvežba v treh tednih pri tržaški šentjakovski čitalnici dvanajst mladih plesalk in predstavi z njimi prvi mladinski »balet« v Trstu. Po poročilu so nastopile plesalke »s tem kompliciranim in nelahkim plesom tako gotovo, da so gledalce kar očarale«.



Predstava Ipvčeve pantomime »Možiček« v Trstu 7. decembra 1910 kot prvi poizkus slovenske ljubiteljske baletne predstave z izvirnimi domisleki režiserja Dragutinovića.

Trst je takrat prvačil tudi z uprizoritvijo Ipvčeve pantomime »Možiček«, ki so jo uprizorili člani in članice »Slovenske čitalnice« v Trstu dne 7. decembra 1910 v režiji Leona Dragutinovića in z vojaško godbo pod taktirko Vasilija Mirka. To pantomimo so predstavljalci po poročilih izvedli »z vso eksaktnostjo in vedno v skladu s krasno Ipvčevo muziko; sijajni kostumi in svetlobni efekti so dajali vsej uprizoritvi poseben čar«. S to uprizoritvijo je Trst utemeljil prvo slovensko ljubiteljsko baletno predstavo; žal da nimamo ohranjenega podrobnjega poročila o gibnem izrazu. (Pantomimo »Možiček« so nato še uprizorili: v Celju Dramatično društvo 4. februarja 1912, v Mariboru Glasbeno društvo 5. maja 1912, v Ljubljani v Slov. deželnem gledališču pa šele oktobra 1912).

Nič manj delavno ni v tem času Dramatično društvo v Trstu, ki skuša ob Poličevem vodstvu glasbenih predstav v ondotnem Slovenskem gledališču v operetah z manjšo pa tudi večjo srčco uporabiti prve slovenske gledališke plesalce - prostovoljce za gibne ponazoritve predvajanih del. Če bi se prirejanje glasbenih predstav tik pred prvo svetovno vojno ne bilo zrušilo iz denarnih oziror, bi bilo morda pri teh prvih gibnih poizkusih tržaškega odra iskati početke slovenskega baleta.

Toda hkrati z živahnim udejstvovanjem v Trstu so tudi v Ljubljani začeli s prireditvami, ki so plesalce uvajale v prve pojme baleta. To so bile prireditve na korist dijaške kuhinje »Domovina«, ki so na to opozorile v letih 1911 in 1912 ljubljansko javnost. Pod vodstvom plesnega učitelja Počivalnika je na primer 1912 nastopilo več plesnih parov iz ljubljanskih meščanskih rodbin s figuriranim plesom, hkrati pa v »baletu« šestnajst deklic, ki so v starosti osem do dvanajst let nastopile na odru. Po ohranjenih poročilih je posebno predplesalka v tem baletu, ki je predstavljala pozdrav in poklonitev mlade, cvetoče narave nastopajoči pomladi, izvedla svojo težko plesno vlogo z veliko »gracijo in dovršenostjo«.

V teh mladinskih prireditvah so tičali zarodki gojitve baleta za početni sistematičnejši gibanje pri Slovencih. Početno delo se ni nadaljevalo. Toda bilo je opora, da se je leta 1912 odločil ravnatelj Slovenskega deželnega gledališča v Ljubljani, Fran Govekar, in pripravi prvi baletni nastop v slovenskem gledališču.

V dne 23. in 24. marca 1912 sta gostovala v Ljubljani Hana Vojačkova, prva baletna plesalka, in Drag. Kreljusz, baletni plesalec Hrv. zemaljskega kazališta v Zagrebu. Ponovna oživitve hrvaške opere pod intendantom Treščecem je omogočila Zagrebu tudi balet, ki sta ga imenovana predstavila v Ljubljani. Vojačkova je plesala plesa lastavice iz Albinijevega baleta »Plitvička jezera« in valček po Straussovih »Pomladnih glasovih«, skupaj s plesalcem pa sta nastopila po Albinijevem že omenjenem baletu v točki »Pas de deux excentrique«. Baletne točke, ki so bile uvrščene na začetek pred opereto »Netopir« iziroma »Dijak prosjak«, je spremljal orkester Slovenske filharmonije pod vodstvom Nika Stritofa. Po objavah na gledališkem lepaku so bili vsi plesi v »baletnih oblekah«.

Nastop baletnih plesalcev je vzbudil v Ljubljani splošno pozornost, kajti po omembah v listih je »ljubljsko občinstvo videlo še nekaj, česar naš domači oder ne premore: košček baleta«. Naj navedem naslednje poročilo iz dnevnika »Dan«, ki ga je napisal Quidam: »V času, ko se na vseh straneh in konci govori o akutni gledališki krizi, ko se širijo najpesimističnejši glasovi, je vodstvo slovenskega gledališča predstavilo gledališkemu občinstvu edino stroko, ki se doslej še ni gajala v Ljubljani. Muza lahkih nog je stopila na ljubljanski oder in občinstvo jo je sprejelo z navdušenjem... Baletni ples je umetnost, ki v gibu, kretnjah in mimiki izraža dejanje občutja in razpoloženja. Vojačkova je učenka francoske baletne šole, ki išče izraza več v kretnjah in gracijoznosti, dočim ruska baletna šola, ki jo je predstavila Zepadu Pavlova, izraža občutja v mimiki. Vojačkova je elegantna plesalka, ki z naravnimi kretnjami razlaga godbo... S plesalcem sta v »Pas de deux excentrique« plesala ples takozvane višje šole. Kreljusz je eleganten plesalec, temperametnih manir in dober interpret...«

Ko je v novi sezoni 1912-13 prevzel vodstvo opere Matej Hubad, je z domačimi močmi uprizoril Ipatčevo pantomimo »Možiček« v oktobru 1912, ki je doživela s tem slovensko krstno predstavo na poklicnem odru.

Poročila govore o tem, da je »pantomima nekaj srčkanega. Lahna godba, domače melodije, igra in smeh kipe iz glasov. Tudi igra na odru je bilo dobra. Baletov pri nas nismo vajeni, zato smo veselji, ako dobimo vsaj odmev tega, kar imajo srečna velika mesta« (Dan). Toda druge kritike so ugotavljale, da je stvarca prikladna »za otroke, tudi za starejše otroke, samo za resne večere stvarca ni, kakor je nedolžna« (Slovenec), medtem ko je Milan Pugelj (Slov. Narod) jasno povedal: »... dejanje samo bi zahtevalo balet, da bi ugajalo za umetnijo preciznih in gracijoznih plesov. Pri nas nimamo baleta, vendar je gledališče storilo, kolikor je moglo. Igrali sta dami gospa Avgusta Danilova, gđc. Kreisova, gg. Bukšek in Bohuslav in več deklc...« Tudi v Ljubljani je bilo videti pri predstavi improvizacijo, dasi je bila uprizoritev brižljivo pripravljena, saj večji dramski igralci niso mogli nadomestiti baletnih plesalk in plesalcev.

Usoda slovenskega gledališča po sezoni 1912-13 je znana. V prihodnji sezoni 1913-14 je bilo brez opere, takoj ob začetku vojne pa so zaprli vrata Talijinega hrama. S tem so kajpak prenehala vsa prizadevanja za oživotvoritev slovenskega gibnega izraza na gledališkem odru do jeseni 1917, ko se je začelo živahno delo za obnovo slovenskega gledališča. Pri teh pripravljalnih delih je živahno sodeloval prejšnji ravnatelj Govekar, ki je že zgodaj napravil načrt, da naj bi se v vsem obsegu obnovila tudi opera s priključenim baletom, svoj načrt vneto zagovarjal pred Gledališkim konzorcijem in uspel.

Balet je od sezone 1918-19 sestavni del opere in se je stalno razvijal po premaganju začetnih težav. Že v prvi sezoni je pridobil več članic Slovenk, ki so omogočile z baletno šolo pod vodstvom različnih baletnih mojstrov njegov nadaljnji razvoj.

Začeti je bilo treba seveda popolnoma od začetka in kljub temu, da je bilo več gojenk v šoli in zboru Slovenk, je spočetka bil vodstveni kader češki z vodjo Čehom in primo balerino Čehinjo. Pri prvi operni predstavi obnovljene slovenske opere Smetanovi »Prodani nevesti« je nastopil ves baletni zbor in poživil vso opero. To je bilo nekaj neznanega za slovensko gledališko občinstvo, ki si je v svojem navdušenju zaželelo še več takih predstav.

Toda začetki slovenskega baleta kljub ugodnemu času v prvem letu po vojni in darežljivi podpori Slovenskega gledališkega konzorcija niso bili lahki in po sodbi ocenjevalcev v prvi povojni sezoni v splošnem ni ustregel pričakovanju. Začeti je bilo treba temeljiteje in smotrneje, kakor pač pri vsaki stvari, ki naj obvelja.

Prva leta slovenskega baleta nam je opisal ing. arh. Rado Gregar v pregledu, ki sega do leta 1926. Tedaj je v baletu sodelovalo že mnogo domačinov. Hkrati pa je po tem letu stopilo prizadevanje za slovenski gibni izraz v novo obdobje, ko je po nastopu Metode Vidmarjeve dobilo nove oblikovne možnosti. S tem bi že presegli obseg naših beležk, če omenimo, da je ob prvem javnem nastopu Vidmarjeve priobčil oceno tega nastopa Pino Mlakar na začetku svoje življenjske poti slovenskega plesalca.

jt

Cena Gledališkega lista din 25,—

**Lastnik in izdajatelj: Uprava Slovenskega Narodnega gledališča
v Ljubljani. Predstavnik: Juš Kozak. Urednik: Smiljan Samec.
Tiskarna Slov. Poročevalca. — Vsi v Ljubljani**