

OB KONCU LETOŠNJE OPERNE SEZONE

Odkar so po smrti francoskega kralja Henrika III. prenehali stari viteški turnirji, živí tako imenovani »balet« v evropski umetnosti od dvornega baleta dalje precej razgibano življenje, in to pod različnimi nazivi in v različnih oblikah. Njegovo torišče je bilo na moč odvisno od regionalnih pogojev, razen tega pa je bil okvir, v katerem se je pojavljal, različen kot le kaj. Pojavljal se je v operah, v spevoigrah, pa seveda tudi kot samostojna oblika. In v vsaki zvrsti od teh treh zopet ali sam kot zgolj plesno-mimična predstava ali pomešan z recitacijami, spevi in inštrumentalnimi vložki ali pa, kar vidimo še dandanes v premnogih operah, s pravo inštrumentalno, ali še večkrat prav priljudno, z vokalno-inštrumentalno spremljavo, kakor na primer v dveh največjih operah Čajkovskega, v Onjeginu in v Pikovi dami.

Razpon od dvornega baleta do baletov Čajkovskega je seveda velik. Namen je pri prvem kot drugem — ne glede na razvoj glasbene in koreografske umetnosti same — prav tako različen. Skupne točke čisto umetnostnega značaja, se pravi združevanje plesnih gibov z določeno glasbo, mimika, povezana z ritmom, in to oboje povzeto v smoter nekega razpoloženjskega izražanja — pa so ostale vse čase iste. Izredno različna je bila vsebinska pobuda: sentimentalne »passtourelles« so prav tako vzpodbujale ustvarjalce — čeprav z manjšim umetniškim uspehom — kakor evropske ljudske pravljice, ki so odevale plesno odrsko dogajanje v nekakšno poezijo. Pravi čar te poezije in zlasti njen globlji občečloveški namen in pomen pa so se izgubili v koreografskih problemih. Ti so ostali premnogokrat na površju in se utapljali v efektihi množičnih gibov, likov in v svetlobnih efektihi, zlasti po iznajdbi električnega osvetljevanja na opernih odrihi. In tudi muzika sama ni kdo ve kako občutljivo sledila globljim rázam dane vsebine. Vse skupaj je ostajalo na površju tako imenovane lahke glasbe, dasi le-ta dostikrat, posebno seveda pri močnih ustvarjalcihi, ni bila brez znatne miline in privlačnosti.

Toda šele sodobnost nam je dala zares »pravi« balet. Balet, ki pozornemu človeku nekaj pove, ki ga ne samo očara, temveč mu daje globlja, etična zadoščenja, dosežena z estetsko zadosti premišljeno in pomembno umetniško snovjo. Ta »sodobnost« pa ni omejena le na ožji čas, ki v njem pravkar živimo. Če pogledamo malo širše, se začne naša sodobnost že z zgodnjim Stravinskim, s tem najbolj znanim klasikom moderne umetnosti. Kajti priznati moramo, da si njegova umetnost šele utira pot k širšemu umevanju. To velja celo za njegova zgodnja dela.

Kaj je v njih, da so tako odmaknjena razumevanju in dojemanju povprečnega poslušalca? Novost muzike, nedvomno. Toda ta se dá premagati, naučiti, navaditi. Še bolj kot novost pa so tu odločilna visoka vsebinska stremljenja. Kar dela Petruško tako privlačnega za poznavalca, ni samo izredno živi folklorni poudarek, temveč na heroičen način izraženi človeško-filozofski problem, ki sega prav tja do vprašanj življenja, smrti in nesmr-

nosti. To zdaleč ni več milina in nekam viktorijanska poezija Čajkovskega ali drugih podobnih baletov, temveč živa slika prostrane, razbite, obešenjaške, pijane, razigrane, bedne in razposajene dežele in njenih ljudi, ki goltajo s svojimi solzami in smehom vred tudi svoje bridkosti ter se norčujejo iz njih in iz sebe, kakor se pošastni Petruškov dvojniki roga svojemu mrtvemu gospodarju in podobi.

Prokofjev pa ni šel tako daleč. Razen baletov *Le Chout*, *Le pas d'Acier*, *Izgubljeni sin* in *Sur le Borysthène* — sta najbolj znana in najbolj uspešna njegova baleta *Romeo* in *Julija* in *Pepelka*.

Nedvomno — v baletih je v stremljenju po novostih Prokofjev manj pomemben od Stravinskega. Vprašati pa se smemo, če ga ni prekosil po čisto muzikalni sili, zlasti v *Romeu* in *Juliji*. Skoraj bi lahko rekli, da ga je. Čeprav ima Petruška veliko, neubranljivo silo in Ognjeni ptič nedopovedljive lepote, le *Sacre du Printemps* pa je morda sploh najpomembnejša glasba, napisana v obdobju tega stoletja do druge svetovne vojne, je vendar poezija Prokofjeva glasbe skoraj neposrednejša, čistejša. Treba je pač slišati in videti izvedbo njegovih baletov v Rusiji, kjer je njegova umetnost doma.

Treba je tam videti tudi *Pepelko*, kajti potem bi človek, ki je videl ta balet v neznanji Ljubljani, v drobnem zrcu ob velikanih tujine, vedel, kako pomembna je bila naša izvedba. Ne v »izvedbi« sami, namreč po tehnični strani, na primer v orkestru, še manj na odru. Pač pa v zamisli! Da bi razumeli, kaj mislimo s tem, se je treba o delu prej pogovoriti.

Pravljica je vsakomur znana. Ima nič koliko različkov. V enem izmed njih nastopa *Pepelkina* mati kot domača krava oziroma njen duh v tej kravi; tolaži *Pepelko* in ji svetuje, kaj naj stori. Oblači jo v obleko, pretkano enkrat z zvezdami, drugič z meseci, tretjič s sonci, in jo pošilja na ples. Variant za primerno razširitev vsebine — *Pepelka* je namreč celovečerni balet in sama fabula je prekratka za tako delo — je bilo že v pravljicah samih dano kar precej. Toda samo klavirska priredba baleta obsega v tisku nič manj kakor 161 strani, torej je bilo treba raznih idej, ki so pravljico razširile, a so ostale obenem smiselne, funkcionalne ali vsaj ne preveč oddaljujoče se od osrednje zgodbe. Seveda se je ruskim mojstrom to dobro posrečilo. Tri dejanja imajo vsega skupaj petdeset točk, od katerih je prav vsaka plesna. V muziki so večinoma komponirane kot samostojne skladbice, ki pa jih je genij komponista že znal povezati v celoto, jim dati skupno osnovno noto in jih uvrstiti v enoten, velik lok zunanjega in tudi glasbenega dogajanja.

Čudovito je, kako že prvo dejanje brez srednjeevropskih sentimentalnosti pograbi »vola za roge«; uboga *Pepelka*, hudobna mačeha, zlobni sestri — bolj z ostrim, karakterizirajočim humorjem kakor s solzavostjo naslika vso situacijo, dokler ostala družina ne odide na ples. Ustvarjalec nekako računa s tem, da ljudje pravljico dobro poznajo. Ne otepa se z njo, ne ponavlja je v kakšni posebno znani ali celo ne v vsakdanji varianti, temveč precej po svoje, zanimivo, zelo živo in raje groteskno kakor res »pravljичno« naslika svojo ekspozicijo.

Toda ko ostane *Pepelka* sama, se prava pravljica šele začne. Njene sanje so k temu nekakšen nežen uvod, čeprav nas njen hrepeneči ples, *Gavotta*, zelo realno spomni na življenje. Toda kmalu se pojavijo vile — poleg vileberačice štiri vile letnih časov, ki jih spremlja čudovita muzika. Tu je Pro-

kofjev pač pokazal, kaj pomeni glasbenik — ustvarjalec. Iz te glasbe diha resnični odsev vsebine, ki jo slika. Še tonaliteta je tako natančno izbrana, da bi bila vsaka druga napačna. Kar poslušajmo globoki As-dur v vili Zimi (ki je sicer po muzikalni plati zasnovana nekoliko drugače kakor v znani priredbi za koncertno izvajanje)! Kako se zares vzbudi v nas občutek nečesa skrivnostnega, tihega kakor zimski gozd in trdno spanje vse žive narave pod snegom! Ta pravlјica Prokofjeva je samosvoja, precej daleč od tega, kar smo navajeni pojmovati kot pravlјico, podedovano iz 19. stoletja in blizko zlasti meščanskemu krogu zaradi nekam narejene in z raznimi nepristnimi priveski obdane lepote. Prokofjev je neposrednejši, njegovo pripovedovanje je čudež življenja, ne čudež sanjskega sveta.

Da je dalo drugo dejanje skladatelju priložnost za raznovrstne plesе, predvsem za Passepied, Mazurke in Valček, vmes pa za ostro orisane dvorske karakterje »kavalirjev«, »vrstnikov« in ostalih dvorjanov, je razumljivo in že potek pravlјice same jasno določa, da mora to biti nekakšen ansamblski višek vse zgodbe.

Tretje dejanje tvorijo v ogrođju najprej trije »galopi« princa, trikratna ježa — prav originalno podana na našem odru — in končno srečna združitve princa s Pepelko. Nadvse imenitni so v tem dejanju čevljarji s svojo napihnjeno značilnostjo.

Kaže, da so težile študije za ta balet, preden ga je Prokofjev v partituri realiziral, bolj k učinkoviti razvrstitvi in uvedbi nedvoumnih likov, kakor pa da bi jo navdajalo stremljenje, ustvariti posebno pravlјično vzdušje. Seveda je pravlјica botrovala vsemu, kar se dogaja na odru. Toda, dasi je čudno in deluje na nas sprva malo tuje, je ta vsebina povezana s slikanjem življenja. Razumljivo je, da je to življenje, n. pr. na dvoru in zlasti v domači Pepelkini hiši, naslikano s pretiranimi in na daleč opaznimi potezami. Saj je Pepelka v bistvu namenjena vendarle otrokom in res je, da otroci to, na ves večer razširjeno pravlјico prav dobro dojemajo; morda je ne bi bili zmožni poslušati, če bi ne bila zgrajena s takimi liki in barvami.

Kako daleč je to od Walta Disneya! Vsakdo se spominja ameriške realizacije Snegulјice, njenih odlik in njenih težkih napak. Ali je bila to samo evropska, predvsem srednjeevropska sentimentalnost, da so Disneyu očitali, češ da je »pokvaril« skratelјčke in vse vzdušje te mične pravlјice? Seveda, naredil je iz škratov prav žive človeške podobe in te so bile strašansko daleč od kakršne koli predstave o teh pravlјičnih bitjih, ki jo je imel do tedaj povprečni Evropejec. Na drugi strani pa je znal dati Disney zgodbi s slikanjem in sodelovanjem svojega mičnega živalskega sveta precej čara. Druga skrajnost, vsaj za pojme, ki veljajo v našem območju (kajti tam na Vzhodu so pravlјice še vse drugačne) — je ta naša Pepelka, ki zopet opušča značaj evropske pravlјice in ustvarja zelo določno svojo obliko, tako da je ta sicer res enkratna, konkretna, vezana na izvedbo, a ima vendarle tako samosvoje poteze, da jo skoraj lahko smatramo kot tip.

Samo različnost vsebinskega dojemanja nam lahko razloži te razlike. Izoblikovanost čustvene strukture v različnih deželah, oddaljenih kljub vsemu napredku morda še mnogo bolj, kakor povedo zgolj zemljepisne razdalje. Vendar se spenja most med njimi — muzika, ki zlahka dopušča umevanje tudi tam, kjer druge vsebinske posebnosti odpovedo.

In to nikakor ni muzika — pojmovno — v »našem« smislu. Prokofjev je samega sebe takole analiziral: Tu in tam me silijo, naj bi napisal bolj čustveno in bolj melodično glasbo. Po mojem mnenju ni to prav nič več potrebno. Nikdar se nisem bal izražati čustev in vselej sem stremel za tem, da bi se domislil melodij — vsekakor novih melodij, ki jih morda marsikateri poslušalec ne dojema kot take, ker so različne od konvencionalnega tipa melodijske...

Ta posebnost v melodijah Prokofjeva utegne seveda narediti pri prvem poslušanju nekam tuj vtis na poslušalca. Toda ta vtis se izgubi, brž ko se lahko njegovi muziki zadosti pazljivo približamo.

Toda pri vsem tem Pepelka le ni tak umetniški dosežek kakor na primer Romeo in Julija. Komponirana je bila v letih 1940—1944 kot opus 87. Naslednje leto, 1945, je bil skladatelj za Pepelko odlikovan s Stalinovo nagrado prve stopnje. Romeo in Julija (opus 64) je starejši balet, že iz leta 1936 in v kompozicijski strukturi manj drzen od Pepelke. Vendar pri Prokofjevu vse to ne pomeni mnogo. Prokofjev se je v poznejših letih kvečjemu umiril v iskanju novih posebnosti in je bila posebnost pri njem v enkratni domiselnosti melodije, spleta glasov in harmonskih sosledij bolj kakor harmonskih novosti ali celo atonalnosti. Prav zato, ker ga je Zahod po pravici smatral za neproblematičnega skladatelja, kar se tiče napredne smeri, je tako čudno odjeknila leta 1948 znana zadeva, ki so jo sprožili v Sovjetski zvezi proti vodilnim komponistom. Izgleda, da je šlo takrat res bolj za neko propagandno notranjepolitično potezo kakor za dejanski formalizem, ki so jim ga očitali. »Tako dober, preprost skladatelj, poln miline in humorja« — so izjavljali zahodni skladatelji ob njegovi smrti leta 1953.

Če si sedaj še na kratko ogledamo našo izvedbo Pepelke, je prva stvar, ki jo zlahka ugotovimo, izredna smiselna funkcija likov. Pri tem mislim na konkretne osebe — like, kakor tudi na koreografsko povezavo z muziko in na vzajemno povezavo med liki samimi. Ideja, zaupati vlogo dveh Pepelkinih sester moškim plesalcem, je odlična. Plesi sami, posebno v drugem dejanju, kjer jih je res težko razporediti in jih uganiti tako, da so ves čas zanimivi, so vendarle polni domišljije. Tehnična izvedba je pri solistih na neki ravni, ki je stalno dobra. Izročilo nam to daje tudi v ženskem baletnem ansamblu, precej manj pa v moškem, od katerih kaže, da so posamezniki sicer prav na mestu, kot skupina pa še ne docela vibrani. Dirigent Ciril Cvetko je dirigiral delo pazljivo in s potrebnim čutom za odtenke. Kolikor se spominjam njegovih drugih dosežkov v operi, je bil ta eden izmed najboljših. Cvetko ima čut za prozornost inštrumentacije in za občutljiv preplet glasov. Če bi orkester mogel bolj ustrezati, bi bila to ena od prav dobrih zvočnih realizacij partiture.

Zoluška — Pepelka je šla torej čez naš oder kot pravljica in doživela močan odziv kljub temu, da imamo kot ljudje, živeči sredi Evrope, svoj pravljичni svet. Ni nas lahko zadovoljiti. Imamo Andersena, Hauffa, Grimma, seveda tudi Oscarja Wilda in druge mojstre, ki so dvignili pravljico od prvotnih občečloveških osnov v njej do pomembne problematike, ki se je spoprijela z vsemi težkimi vprašanji našega »evropskega« časa nekaj stoletij nazaj in marsikje morda tudi naprej. Imamo čudovite prirodoslovne pravljice Karla Ewalda, ki z nedopovedljivim humorjem povzemajo dogodke iz neznatnega, a v sebi tako važnega sveta majhnih bitij in stvari, pa obenem smešijo

človeško domišljavost in omejenost. — Ni lahko ob tem svetu, ki živi kot svet »pravljice« čvrsto v naši zavesti, uspeti s tako tveganim poskusom, kakor je ravno Pepelka, z v bistvu borno fabulo za odrsko prikazovanje. Vendar je moč glasbe same pa tudi bogata fantazija v odrsko-scenskem razporedu in oblikovanju premagala vse pomisleke in tudi zares zmagala.

Marijan Lipovšek

GLEDALIŠČE

DUŠAN MORAVEC, POMENKI O SODOBNIH DRAMAH

Mestno gledališče si je pridobilo zasluženje, ker je začelo izdajati knjižice pro domo. V prvi knjigi Moravec prav tankočutno govori o šestnajstih dramah, uprizorjenih v Mestnem gledališču.* Spretno napisana, prijetna, kultivirana kramljanja bodo brez dvoma marsikomu zbudila smisel za aktualna vprašanja sodobne dramatike, drugim bodo tak smisel poglobila. Očitno pa je tudi, da je dramaturška vrednost teh kramljanj prav različna, posebno še, ker bi lahko bila namenjena vsem ljubiteljem gledališča v Sloveniji, ne samo tistim, ki so drame ali res videli v Mestnem gledališču ali pa jih brali.

Gre za to, da bo mogoče marsikdo obžaloval (tako kakor jaz), da ni hotel Moravec kot dramaturg svojih bralcev tudi še česa naučiti — da ni dram razčlenil in se — kakor je že nekako nujno — vprašal: v čem je osnovni konflikt v drami, kaj je avtor pravzaprav hotel in kako je dosegel svoj dramatično-poetični namen. Marsikdo bi bil Moravcu brez dvoma prav hvaležen, ako bi bil prav sistematično z enotnega vidika najprej drame razčlenil in šele ob tem gradivu podal svoje kar primerne opazke. Tega pa avtor ni zmeraj storil. Človeku, ki dram ne pozna, bo takoj jasno, kakšna je »vsebina«, osnovni konflikt v delih kakor »Otroci prihajajo«, »Crainquebille«, »Čas in Conwayevi«, »Filumena Marturano« in še nekaterih. Nedvomno tudi ni vredno obnavljati del kakor »Martin Kačur« ali »Pohujšanje« — razen ako bi imel avtor človeku tudi kaj posebnega povedati o načinu, kako je je n.pr. mogoče tudi ob že neštetokrat uprizorjenem »Pohujšanju« odrsko podčrtati to ali drugo posebnost, nalašč izdelati tako in opustiti drugo »tehtno malenkost«. Stvar pa je precej drugačna, ako gre za domača, vendar izven Ljubljane precej manj znana dela kakor drama »Pozabljeni ljudje« ali »Balada o ulicah«. Bralec, ki mu stvar ni znana v teh in podobnih primerih, od Moravčevih besed nima posebne koristi. Povečini mora uganiti, za kaj pravzaprav gre, saj mu tu dramaturg ni govoril o jedru vprašanja, temveč se je omejil samo na obrobne opazke. Še bolj velja to za drame kakor, recimo,

* Dušan Moravec, Pomenki o sodobnih dramah. Knjižnica Mestnega gledališča 1. Ljubljana 1958.