



Cristoph Wilibald Gluck
IFIGENIJA NA TAVRIDI

PREMIERA DNE 27. XII. 1953

Besedilo napisal:
François Guillard

Prevedel:
Pavle Oblak

Dirigent:
Samo Hubad

Režiser in inscenator:
Hinko Leskovšek

Vodja zbora:
Jože Hanc

Koreograf:
Olga Orlova k. g.

Osnutki kostumov:
akad. slik. **Alenka
Bartl-Seršova**

Izdelava kostumov:
Gledališke krojačnice
pod vodstvom **Cvete
Galetove in Jožeta
Novaka**

Inspicient:
Milan Dietz

Odrski mojster:
Jože Kastelic

Razsvetljava:
Silvo Šinkovec

Lasulje in maske:
**Janez Mirtič
in T. Udermanova**

CRISTOPH WILLIBALD GLUCK

IFIGENIJA NA TAVRIDU

Opera v štirih dejanjih

Ifigenija **Vanda Gerlovičeva
Matija Skenderovičeva**

Orest **Franc Langus
Samo Smerkolj**

Pylades **Miroslav Brajnik
Gašper Dermota**

Thoas **Zdravko Kovač
Danilo Merlak**

Diana **Sonja Drakslerjeva**

Grkinja **Milica Polajnarjeva**

Prva svečenica **Majda Leskovškova**

Druga svečenica **Slava Mihajlovska**

Skit **Anton Prus**

Grki, svečenice, Skiti.

Hinko Leskovšek:

IFIGENIJA NA TAVRIDI

Snov

Snov Ifigenije poteka iz kulta boginje Artemide, ki so jo stari Grki častili za boginjo rojstva in rodovitnosti. Artemido so imenovali tudi Ifigenijo in tako se je v pohomerski dobi razvil samostojen mitos o Ifigeniji kot hčerki kralja Agamemnona. V cikličnih spevih ki opevajo trojansko vojno, pa ima kralj Agamemnon že dve hčerki in o najmlajši, Ifigeniji, pripovedujejo sledeče: V času trojanske vojne se je moral Agamemnon odločiti, da žrtvuje razjarjeni boginji Artemidi svojo najmlajšo hčer, da bi tako potolažil srd božanstva, ki mu ni dopustilo, da bi se s svojim brodovjem lahko postavil v bran sovražniku. Pod pretvezo poroke z Ahilom povabi Agamemnon Ifigenijo iz Miken v Avlido ter jo postavi pred žrtvenik. Toda v trenutku ko bi morala biti žrtvovana, se je usmili boginja Artemida ter jo odvede v deželo Tavrijcev, kjer naj služi kot svečenica daleč od domovine in svojcev. To je v bistvu predzgodovina tavrijske in snov avlijske Ifigenije, ki jo je prav tako obdelal Gluck v svoji operi. Nadaljevanje te snovi je pripoved o Ifigeniji na Tavridi, ki jo je spravil v zvezo s prejšnjo (avlijsko Ifigenijo) že Evripides, sklepajoč po grobu v Atiki, da se je Ifigenija iz dežele Tavrijcev morala vrniti v domovino. S tem v zvezi je razlagal Evripides tudi priimek Artemide, imenovane

Tavropolis, kateri so nekdanj simbolično poklanjali človeške žrtve in katere kult je obenem z osebo Ifigenije bil prinešen v Atiko. S tem, da je Ifigenija postala Agamemnonova hčerka, se začenja pred nami razgrinjati krvava drama rodu Tantalidov, katere snov je bila nekdanj srž antične tragedije ter je preko francoske klasicistične drame in preko opere prišla tudi v moderno dramo.

Tako so se razvile samostojne tragedije Oresta in Elektre, ki nam pričuje o krvavih dejanjih pokolenja Tantalidov: kako je Klitemnestra ubila svojega moža Agamemnona, kako je Orest, sin njegov, podžgan od Elektrine osveteželjnosti, maščeval očetovo smrt s tem, da je ubil svojo mater in kako mora na koncu trpeti muke preganjanca, ki ga ne prestando trpinčijo furije — njegova strašna vest. To poslednjo fazo Orestovega trpljenja in očiščenja obravnava skladatelj Gluck v svoji veliki glasbeni tragediji. Po istoimenovani drami Guillarda je Gluck ustvaril opero, ki se deloma približuje Evripidovemu originalu a deloma tudi idejni zasnovi Goethejeve Ifigenije, katere prva uprizoritev je bila prav na dan prve izvedbe Gluckove opere.

Obdelave snovi

Da bi lahko boljše doumeli bistvo Gluckove dramaturške obdelave se moramo nujno dotakniti originala in predelav, ki so si sledile včasih v dokaj strnjeni vrsti.

Že Evripides se je s svojo Ifigenijo bolj približal nekakšnemu novemu pojmovanju tragedije, ki je v nekem oziru prebolela vzvišeni stil Ajshilove tragedije, kot se je deloma oddaljila tudi od stroge forme Sofoklejeve tragedije. Življenjska resničnost je stopila na čelo vseh ustvarjalnih principov in tako je Evripides kot prvi psiholog teatra postavil na oder ljudi, ki nimajo z mitičnimi figurami ničesar skupnega, temveč so ljudje iz krvi in mesa z vsemi temnimi strastmi in vrlinami, ki so dane smrtnikom. Z njegovimi dramami pa se je začela tudi polemika proti božanskim legendam, predvsem pa odpor proti vsemu, kar bi v zvezi z bogoslužjem ponižalo človekovo dostojanstvo ter ga postavilo v isto vrsto s klavno živino. Tu je mišljeno predvsem žrtvovanje ljudi, ki je bilo v nekaterih krajih zelo razširjeno. S tem je bil stari način verovanja v bogove precej omajan in tako je pod močnim vplivom naprednejše filozofije postal središče interesa človek v borbi s svojimi strastmi in nagnjenji, ter problem človekovega karakterja v odnosu do bogov. Tako se v Evripidovi tragediji že pojavljajo tudi karakterji, ki negirajo božansko moralo, ki iščejo svoje vzore v plemenitosti človeškega srca, v brezkraini ljubezni, prijateljstvu in požrtvovalnosti. Tako je Evripides v Ifigeniji povzdignil na oder ženo, ki je bila žrtvovana nekda v Avlidi, a mora sedaj sama pri barbarih izvrševati krvavo nalogo svečenice. Pokazal je njeno borbo in odpor proti krvavemu bogoslužju, njeno plemenito nagnjenje, ki očističuje in odrešuje, njeno bol, hrepenenje in vso njeno demonstvo. Ob njej pa je pokazal strašno podobo človeka, ki mu je usojeno, da trpi najgrozovitejše muke, podobo upornika proti božanskemu redu ter obupanega mučitelja samega sebe. V osnovnem notranjem

konfliktu pa razodeva očitno tendenco kulturnemu in etično visoko stoječemu grštvu zopetaviti v vsem mišljenju in čustvovanju kaotično neurejeno barbarstvo. Na tej osnovi so pozneje nastale najrazličnejše variacije Ifigenijinega karakterja kakor tudi celotne tragedije, ki so se deloma močno približevale originalu, deloma pa ustvarjale samobitne like kot odraz novega sodobnega pogleda na tragedijo in njih karakterje. Tako se je francoska klasicistična tragedija osvojila nekakšno hladno humanistično pojmovanje Ifigenijine tragedije, ki ji večkrat umetno napravljeni in vsiljeni ljubavni zapleti niso mogli dati jamstva za daljše življenje. Od Racina, ki je elementarno silo Evripidove zasnove zvođenil z vpletom zaljubljene zgodbe Thoasovega sina in Ifigenije, preko Lagrangove zapletene zasnove Orestove in Pyladove usode, pa do Schlegla, de la Toucha ter Guillarda, ki se tudi naslanja na svoje prednike, drama ni mogla dobiti niti trdnjše idejne zasnove, niti doživeti nekakšno renesanso Evripidove tragedije. Šele Goethe je v svoji pravzaprav povsem negrški Ifigeniji, dal svojim karakterjem novega poleta ter z globoko idejno poetično zasnovo — da more le duševna plemenitost ter najčistejša človečnost in odpuščajoča ljubezen očistiti krvavi madež greha — ustvaril novo moderno dramo. Najkarakterističnejše za njegovo Ifigenijo pa je povsem moderna dramaturška obdelava, ki vse zunanje dramske situacije postavlja za oder, vse to, kar se pa odvija v človekovi notranjosti, pa postavi v središče dogajanja, ki s tem postane »čista duševnost«, kot je to označil Schiller. Veliki dramatik je sicer Goethejevo zasnovo nasplošno kritiziral, odrekujoč ji pravega življenja in očitajoč, da se prevelikokrat utaplja v preveliko moralistično kazuistiko.



Predsednik republike, maršal Tito je dne 20. dec. t. l. obiskal v naši Operi predstavo »Seviljskega brivca«, dne 23. dec. pa »Fausta«. Občinstvo in ansambel sta ga navdušeno sprejela. Predsednik Tito je izrazil laskavo priznanje umetniški ravni naše Opere.

GLUCKOVA »IFIGENIJA«

I. dejanje:

Tragedija prične proti običajnemu načinu z nekakšno zborovskoscensko simfonijo. »Mir« je označil Gluck začetek tega veličastnega prologa, toda ta mir je vzdušje svinčenega ozračja pred silnim viharjem, ki ga doživimo pred odprtim zastorom. Atmosfero bičajo bliski in grom, toča in dež stopnjujeta grozno doživetje, ki ga prekinjajo obupni klici ljudi, ki se nam zde v težkem ozračju razjarjenega veseljstva kot od blaznosti pijani begajoči drobci tega, čemur pravimo živa bitja. Toda vsa grozota nevihte, ki jo na zunaj vidimo, je samo simbol Ifigenijinega trpljenja, njenih muk, njene bolečine ter brezkrayne gnusobe, ki jo navdaja ob misli, da mora v deželi divjih Skitov žrtvovati pred oltar-

jem bedne tujce. Misli ji uhajajo v Avlido, ko je sama stala pred oltarjem kot žrtev odločitve neizprosne proročišča, pred njenimi očmi se odvijajo grozotni obrazi vseh tistih žrtev, ki so morale od njene roke umreti na oltarju nečloveškega bogoslužja. Njen spev »Bogovi odvrnite jeze strašne« — skoraj ne zveni več kot prošnja bednega človeškega bitja, temveč kot ogorčenje, kot protest na tisočere žrtve. Toda glas nenadoma onemi ter je v umirjenem ozračju le resignirani odmev neskončne bolečine: »Zavladal spet je mir, a na dnu mi srca gorje, bol ni se upokojila«.

Ozračje je togo, skoraj grozeče mirno, a njeno notranjost bičajo sto-teri prividi, ki begajo teptano dušo. V velikem recitativu se dviguje grozotni privid umorjenega očeta in

propast njene hiše. Celo glasba one-mi pred strahotno zgodbo in le momljajoče besede svečenic »O, strašna noč, sen grozoviti...«, dajejo odmev grozotnemu doživetju. Iz pretresljivega zbora svečenic se preko recitativa dviga upanja polna Ifigenijina prošnja po odrešujoči smrti. »Vsak moj up je zbledel, smrt, s teboj bom oteta«. — Zdaj, ko zatrdno vem, da tudi Orest ni več živ, je moje edino upanje, da se združim z njim v večnosti — to je njena nada. Njeno tožbo in vso temno čustveno reminiscenco zbora prekine nastop skitskega kralja Thoasa. Tudi njega preganjajo strašni glasovi na tisoče umorjenih žrtev, ki so padle po njegovem ukaz. Toda svoj blazni strah mora utopiti v še večjem krvoprelitju. Ifigenijina človečnost se z grozo umika navalu Thoasove razbičane vesti, pred nami stoji on sam, beden, brez pomoči, gol v svojih strasteh in prividih bližajoče se sodbe. Kot ranjeno zver ga preganjajo glasovi umorjenih žrtev ter mu napovedujejo blazen konec. V ostro ritmiziranih spevih se monologu pridruži vsa skitska drhal, ki v fanatičnih bojnih plesih slavi priprave za krvavo žrtvovanje dveh novih žrtev, obeh ujetih Grkov: Oresta in Pylada. »Edino kri lahko pomiri naša srca«, tako se teši Thoas, ko zagleda pred seboj tujca, ki sta obsojena na smrt zato, ker sta prestopila mejo njegovega kraljestva. Z divjo, fanatično himno, se konča skitska slavnost, Ifigeniji pa usoda spet polaga v roke nož, za novo krvavo žrtvovanje. Tako zgradi skladatelj na dveh pomembnih kontrastih — umirjeni zbor svečenic (kulturno grštvo) ter ritmično-elementarni skitski spevi (kaotični barbarski element) — ekspozicijo za veliki notranji konflikt, ki se stopnjuje iz dejanja v dejanje do viška, ko Ifigenija najde v Orestu od mrtvih vstalega brata.

II. dejanje:

Pred nami stojita v težkih sponah ujetnika, ki sta prišla v to divjino, da bi izpolnila ukaz proročišča ter iztrgala Skitom ukradeno sveto podobico Diane ter jo vrnila Atenam. Edino tako se lahko reši peklenških muk morilec svoje matere Orest. Strt, nečloveško preganjan, izločen iz družbe, napol blazen od muk, ki kriče po odrešitvi v smrti, se Orest sklanja k zemlji, ki jo je onečastil s krvjo lastne matere, steguje roke proti prijatelju, ki mora zaradi njegovega umreti, v blazni bolečini dviga pesti proti nebu, ki ga neusmiljeno pusti živeti in trpeti: »Božji srd, tep-taj me nemilo, bij me kazen strašna... v večno noč me pekla, za vsekdar pogreznitel!« Toda njegova sila je pri kraju. Prej titanska moč upornega čela, se zdaj le še nemočna dviguje iz bolečine, ki je ne morejo utolažiti niti dobre besede vernega Pylada. Na vso moč se prijatelj trudi, da bi s svetlim pogledom na možnost njune rešitve, prepodil Orestove blazne misli. Ura ločitve prihaja. Še zadnji protest nasilnemu barbarstvu — in prijatelja sta ločena, da umreta vsak zase, kot krvavi žrtvi nesmiselnega darovanja. Strašna je misel na peklenške muke, še strašnejša je samota. V blaznem ogorčenju, porojenem iz tisočerihih muk, se Orest še z zadnjo silo zaganja proti svoji zli usodi: »Zemlje zaklete vi čuvarji sveti, nikdar siti krvi, končajte me!«, to so besede, ki jih v temo, toda njegove sile so pri kraju. Kot bolnik, ki čuti razjedajočega črva svoje bolezni ter se navidezno olajšan vdaja sladkemu prividu počitka, tako se iz Orestove blazne ekstaze preko nemirnih sanj porodi grozni privid njegovega zločina. V veliki pantomimi in sceni s furijami, doživimo mukepolne sanje napol blaznega Oresta. Pred njegovi-

mi očmi se odvija vsa strahota prelite krvi, krvave roke izzovejo vedno nove, strašnejše slike, furije — njegova vest, mu ne dajo niti trenutka počitka, niti trenutka olajšanja. Vse mora še enkrat doživeti, deseterno mora trpeti za svoj zločin. Pred njim se pojavi Ifigenija, Orest misleč, da zre umorjeno mater, ji steče naproti, toda tople besede te na videz tako znane žene, mu prepode strašne misli. Toda rane morajo krvaveti. Ifigenija hoče vedeti za usodo svoje hiše, svojih staršev in Oresta. Ne poznani mož pred njo, mora potrditi njene zle slutnje. V Ifigeniji se je v tem trenutku zrušilo vse, kar bi utegnulo še opravičiti smisel do življenja. V žalostnih spevih svečenic in v njeni veliki ariji, se razodeva njena bol — živeti daleč od domovine in od svojcev, zaslužjen od kletih barbarov in brez nade na sladko svidenje pod domačim króvom. Z žalno svečanostjo za padlim Orestom, konča pretresljiva izpoved brata in sestre, ki komaj slutita, da ju usoda tako tesno povezuje, in da sta si tako blizu. V celoti, pa je to dejanje najpretresljivejša slika in odraz neskončne ter samo v najtemnejših duševnih globinah porajajoče se človeške bolečine in ogorčenja.

III. dejanje:

Ne vem, če je bil kdaj problem najzvestejšega prijateljstva in nesebične požrtvovalnosti bolj pretresljivo prikazan, kot v tem dejanju. Ifigenija se je namreč odločila prevarati barbarskega kralja ter rešiti enega od tujcev, da bi nesel sporočilo v njeno domovino. Z recitativom in nekoliko resigniranim občutjem Ifigenijine tretje arije, pričanja najplemenitejši boj prijateljskega žrtvovanja. Pred Ifigenijo stojita tujca, Grka, plemenita moža. Orestov obraz je ves zagrnen v temne gube, ki jih je zapustilo blazno trpljenje, poleg nje pa stoji prijatelj, ki z vedrim



Vanda Gerlovičeva v vlogi
Ifigenije

obrazom pričakuje, da bo določen, da lahko umre za svojega prijatelja ter ga s tem reši. Ifigenijina odločitev resnično pade na Pylada. On mora umreti za to, da lahko Orest prinese pismo v Atene. Toda nenadna odločitev izzove v Orestovi krvaveči notranjosti ponoven izbruh blaznosti. Z vsemi silami se upira Ifigenijini odločitvi ter je odločen izsiliti njeno privolitev, da sam umre ter se reši peklenskih muk. V razburjenem dialogu Orest prinaša očitke Pyladu, ga roti in prosi. A Pylad ostane neomajen. Vedno bolj se Orest pogreza v svoji blaznosti in prijateljeve pomirjajoče besede ga delajo še bolj zakrknjenega. Ifigenijin ponovni prihod pa do kraja razbiča njegovo bolečino. Pripravljen je žrtvovati vse, celo to, da razkrije tajni naklep svojega prihoda, samo, da mu usoda dodeli odrešujočo smrt. V blaznem navalu obupa se je pripravljen ubiti pred njenimi očmi. Ifi-



Gašper Dermota kot Pylades
v »Ifigeniji«

genija vidi njegov trpeči izraz in vedno jasneje vstaja pred njo čudoviti videz podobnosti z njenim bratom. Pretresena od njegove izpovedi, se vda ter določi za sla Pylada, Orest pa naj umre na žrtveniku. V svetlem c-duru se kot veliko olajšanje po dolgi negotovosti dviga Pyladova himna prijateljstva, bratstva, požrtvovalnosti in svobode.

IV. dejanje:

Vedno bolj se približuje ura usodnega žrtvovanja. Strahotni občutek vzbuja v Ifigeniji še večji odpor, tako da njena velika arija v A-duru navzlic skromnim besedam ni več prošnja, temveč odločna obtožba. Toda vse rotnje je zaman in njena vroča želja, da bi se rešila iz strahotnega položaja, ostane neizpolnjena. Usoda ji ponovno neusmiljeno stiska v roko krvavi nož. Mogoče pa bi lahko pregovorila nesrečnega Oresta, ki je sam privolil v strašno

smrt, da bi zbežal. Toda Orest je sklenil umreti in tudi Ifigenijine prošnje ga ne morejo od sklepa odvrniti. Ob spremljavi žrtvenih spevov svečenic se prične svečani obred človeškega žrtvovanja. Nož na žrtveniku je pripravljen, Ifigenija dobro vidi njegovo svetlo ostrino in roka, ki naj bi bila bližnjemu v pomoč, se mora okleniti hladnega ročaja, da jo omadežuje s krvjo ljubljene rojaka. Ifigenija že koraka proti Orestu, ki so ga po žrtvenem obredu obsuli z venci zelenja, toda ko bi moralo biti vse izvršeno, Orest nehoti izdatno o prizoru v Avlidi, ko bi njegov oče Agamemnon moral žrtvovati hčer Ifigenijo. Tako se brat in sestra spoznata in radost vseh je velika. Toda daritev še ni končana. Skitski kralj Thoas je namreč izvedel, da ga je Ifigenija prevarala in pomagala pri Pyladovem begu. S tolpo svojih ljudi prihitijo Thoas v tempelj, da se bo maščeval z Ifigenijo in Orestovo smrtjo. Njegovo nakano pa prepreči Pylades, ki s tropo Grkov ubije Thoasa in prisili Skite k umiku. Razvnel bi se strašen boj, toda boginja Diana pozove obe stranki k miru. Skiti naj vrnejo Grkom sveto bodobo, Orest pa naj jo s sestro Ifigenijo ponese v svojo domovino. Opera se zaključuje s himničnim spevom: radost, ljubezen in sprava sta spet zavladala svetu, kajti zmagala sta človekoljubnost in plemenitost duha.

Pred nami se je odgrnila usoda treh ljudi, ki jim je bilo dano, da so skozi veliko trpljenje prišli do svojega cilja. Njih trpljenje je bilo človeško, njihova dejanja niso bila dejanja znamenitih junakov, temveč učinki razburkanih človeških strasti, ki jih je znal skladatelj Gluck pričarati z vso skromnostjo klasičnega orkestra. Elementaren in ritmičen, enostaven in prepričljiv v melodični liniji, ustvarja posebno v karakteriza-



Samo Smerkolj v vlogi Oresta v naši prizoritvi Gluckove »Ifigenije«

ciji oseb s njihovimi monologi čudovite kontraste, ki služijo samo enemu edinemu cilju, dati na odru resnično življenjsko dramo, preko vseh peripetij do zmage etične in moralne človekove sile nad temnimi silami. Vse je očlovečeno in še celo scena furij se nam ne zdi resnica, temveč samo mučne sanje. Vse to pa je prepojeno z udarjajočo dramatsko silo, ki ne pozna sentimentalnosti ter malenkostnih ozirov, temveč se z veliko silo stopnjuje do konca. Dokaz za to je dejstvo, da je Gluck namenoma opustil vsako možnost v izživljanju tako efektnega erotičnega momenta. Ves notranji konflikt glavne junakinje je v tem, da omahuje med zapovedjo bogov in lastnim notranjim glasom prave človečnosti, ki se vedno bolj krepi z zavestjo sestrške ljubezni do izgubljenega Oresta. Tako je vse v službi dramatike: recitativ, arije, ansambli in tudi zbor, ki v tej

operi aktivno posega v dejanje. Recitativ eksponira dramsko napetost, arija jo odraža, oziroma prinaša rezultat, ansambli prinašajo zaplete in razplete. To je bila Gluckova velika reforma. Kajti edino tako je možno doseči cilj in prepojitati opero z duhom dramatične resničnosti in postaviti močno osnovo novemu pojmovanju, da vsebina ni samo obleka, temveč postane problem.

Gluck sam pravi v predgovoru k »Alcesti«: »Moj namen je bil očistiti glasbo vseh zlorab, ki so se zaradi domišljavosti pevcev in popustljivosti skladateljev vtihotapile v italijansko opero in ki so to najveličastnejšo in najlepšo umetniško pango pretvorile v najbolj odurno in dolgočasno. Zato poskušam vrniti glasbo njeni resnični nalogi, da služi poeziji, s tem da pojačuje izraz občutkov in moč situacij, ne da bi pri tem prekinila dogajanje, ali pa



Zdravko Kovač alternira z Danilom Merlakom v vlogi Thoasa

ga oslabila z nepotrebnimi citati. Glavni osnovi lepega v vseh umetninah sta preprostost in resničnost.»

Delo in uprizoritev

Problematika uprizarjanja Gluckovih del ni bila nikoli podvržena velikim revolucionarnim pretresom v scenično uprizarjalnem smislu. Preprost razlog za to je že dejstvo, da so vsa dela po glasbeni gradnji zelo jasna, po osnovnem izrazu pa izredno elementarna in prepričljiva. Naši gledalci se gotovo še spominjajo pretresljivih scen v Gluckovem »Orfeju«, vseh globoko v dramskem dogajanju zakoreninjenih spevov, ki si jih iztrganih iz celote skoraj ne moremo misliti. Mislim, da smo že pri sami izbiri dela, ki v Jugoslaviji še ni bilo izvajano, šli za korak naprej v poznavanju tistih del, ki brez dvoma najveličastneje predstavljajo mejnik opere pred Beethovnom in predhodnico Wagnerjeve glasbene drame.

Kar je bilo v »Orfeju« šele v osnovi dramatično, se je v tej operi izredno razrastlo, tako da nehote občutimo težo celotnega problema, ki nam je brez dvoma bližji kot Orfejeva poetična problematika. S tem pa smo prišli do tiste točke, ki predstavlja kljub jasni koncepciji dela vendarle problem uprizoritve, zlasti na manjšem odru. Marsikdo se bo vprašal, ali je potreben tako velik ansambel, da bi bil oder zaradi tega prenatrpan? Ali so scene zahtevne? Nasprotno. Delamo z manjšim scenskim ansamblom, delamo — kar bo pri nas najbrž nenavadno — skoraj brez scene, in vendarle predstavlja uprizoritev svojevrsten problem. Ta ni samo v enotnem stilu scensko izvajalskega aparata, ki je sam na sebi tudi problematičen zaradi neprestanega menjavanja realističnih momentov s plesnimi, pantomimičnimi in ritualnimi scenami, temveč v prikazovanju celotne atmosfere, ki diha iz dela in ki jo mora celotna scena posredovati posebno v tistih momentih, ko se realistični elementi umaknejo velikim scenskim vizijam, kot je n. pr. Orestova scena s furijami. Tu nam ne morejo priskočiti na pomoč niti realistični elementi niti še tako plastična arhitektura, temveč edinole obsežnost prostora, njegova dinamičnost ter možnost, da mu damo videz brezmejnosti, z drugo besedo, problem scensko osvetljevalne gradacije, ki raste iz nič, iz teme, iz nečesa, čemur bi lahko rekli kozmos. Ustvariti to atmosfero na velikih odrih s popolno osvetljevalno aparaturo ni problem. Drugače je to pri nas. Mala površina odra nas utesnjuje celo tedaj, ko ni na odru nobenih kulis, in to stisnjenost razgaljuje še dejstvo, da je tudi naš osvetljevalni park tako primitiven, da nikakor ne ustreza potrebam sodobnega gledališča. Tako se kljub temu moramo vedno znova podajati težkim problemom naproti skoraj neoboroženi, kot

marljivi delavci, ki bi radi s kladi-
vom razbili ogromno skalo.

Da bi dal sceni čim več atmosfere,
sem se odločil na oder postaviti po-
ševno okroglo ploščo, ki stoji nekje
v temnem prostoru, in na kateri se
odvija usoda treh ljudi. Odrekel sem
se realističnemu omejevanju in dolo-
čevanju prostora, ker se mi to za
osnovno idejno plat tragedije ni zde-
lo važno. Posamezni elementi, ki so
na tej plošči kot samotne vertikale
in horizontale, so v tesni zvezi z
igralskim elementom v drami in ne
predstavljajo v realističnem smislu
kulis ali konkretnih znakov za dolo-
čevanje prostora. Preraščanje efek-
tnih dramatičnih prizorov v scene naj-
globlje duševne borbe me je napotilo
k temu, da nam postane veren tol-
mač tudi projicirana slika, ki naj
podkrepi vse tiste scene, ki so ali
brez zunanje dramatike ali se ome-
jujejo na prikazovanje težkih du-
ševnih problemov. Ker je celotna
dramatika opere bolj zasnovana na
neki notranji napetosti karakterjev
kot na velikih efektnih prizorih, je
bilo važno, da je stopil v prvo vrsto
igralčev izraz, vse ostalo pa se je
pomaknilo v ozadje. Zato sem se
skušal v sceni omejiti na vse to, kar
bi lahko dinamično sledilo ali pod-
krepi potek psihološkega dogaja-
nja in v tem svojstvu je projicirana
slika brez dvoma najdinamičnejša in
najprilagodljivjša za vse odtenke
stopnjevanja. Njena posebna moč pa
je v tem, da lahko predstavlja sliko,
vendar določeno ne omejuje prostora,
kot je to svojstvo običajne odr-
ske materije.

Za slikarja vseh projekcij sem pri-
dobil akad. slikarja Marjana Preglja.
V smislu koncepta celotne predstave
nam je ustvaril več kompozicij an-
tičnih figur, ki se dinamično premi-
kajo, in povezane med seboj prika-
zujejo v prvem dejanju grozno trp-
ljenje žrtvovanih ljudi: obrazi, ki
grozeče strmijo iz teme ter ustvar-



Vanda Gerlovičeva (Ifigenija) in
Samo Smerkolj (Orest)

jajo podobe, ki se lahko porode sa-
mo v duši človeka, ki je povezan z
njihovo usodo. V drugem dejanju pa
se slikovno v velikih figurah odraža-
jo momenti Orestovega privida: sli-
ke, ki vstajajo pred Orestom, so gro-
zeče velike (Agamemnonov beg, nje-
gova smrt, umorjena mati Klitemne-
stra). Vse to se zrcali v blaznem Ore-
stovem prividu, katerega drobci so
ujeti in slikovno potencirani ter
vstajajo iz megle tisočernih občutkov,
ki jih doživlja preganjani Orest. S
tem smo dali celotni sceni furij tudi
idejno trdnejšo osnovo, kajti furije
kot simbolizirana Orestova vest mu
v grozovitih gradacijah vedno znova
prikazujejo krvavo sliko njegovega
zločina in večajo njegove muke. To
je nekaj skromnih opazk k scenični
ostvaritvi prostora in o skromnih
sredstvih, ki sem jih skušal vklju-
čiti v tragedijo in jim z dinamiko da-
ti dramski napetosti primerno odrsko
govorico.

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK

V vsem razvoju opere prevladuje borba za pravo umetniško enotnost besede in glasbe. Vselej je glasba tako prerasla tekst, da je ta postal le ogrodje za pisano melodiozno prevleko. Medtem, ko se je komična opera tega obvarovala zaradi živega dramatičnega momenta, ki ga je vsebovala, se je to operi serii, povzeti od antike, posrečilo le za kratek čas. Toda vprav v tem je neprecenljiva zasluga Christopha Willibalda Glucka, ki je s pretresljivo močjo svojega duhovnega življenja dal znanemu zunanjemu dogajanju novo vsebino. Res je, da si je šele v poznejših življenjskih letih postavil to nalogo, vendar pa jo je tudi dosegel in izpolnil. Do leta 1746 se ni v ničemer razlikoval od ostalih Italijanov, s katerimi je od leta 1741 uspešno tekmoval s številnimi operami. Potem pa so osebe, ki nastopajo v njegovih operah, pripovedovale tudi s tekstom svoja najgloblja notranja občutja in s tem zaposlile in pretresle poslušalčevo duševnost.

Gluck je bil rojen 2. julija 1714 v Eresbachu pri Weidenwangu. Bil je sin lovca, ki je služil knezu Lobkowitzu. Že zgodaj so postale visoke osebnosti pozorne zaradi njegove izredne muzikalne nadarjenosti. In tako ga je lombardski knez Melzi poslal na šolanje v Milano. Gluck se je temeljito učil in se temeljito naučil. Naučil se je toliko, da si leta 1745 londonski Haymarket-Theatre ni vedel izbrati nobenega boljšega »Italijana« za opernega komponista.

V Londonu je ta poitalijančen Nemec srečal drugega Nemca, ki je tedaj zavladal glasbenemu okusu in ki je znal z nepremagljivo premočjo strniti glasbeni izraz in pesniško besedo. To je bil Georg Friedrich Händel. Ob njem je Gluck pričel dvomiti v pravilnost svojega dosedanjega ustvarjanja. Pričela se je doba nje-

govega vztrajnega iskanja in nenehne ter vsestranskega oblikovanja temeljnih resnic. Ta »potepuška doba« je trajala od 1746 do 1762 leta. Preživel jo je večinoma na Dunaju, kjer je bil od leta 1754 koncertni mojster. Dotlej mu je libreta pisal Metastasio, tedaj pa mu je prišel v roko libreto malo poznanega pisatelja Da Calsabigija (1715—1795). Snov (»Orfej in Evridika«) je bila stara in v operah že večkrat proslavljena, vendar je ta knjiga vsebovala nekaj novega, nekaj nezaslišanega v literaturi besedil. Tu ni bilo nobenih leporečnih primerjav, nobenih modrostnih izrekov, nobenega hladnega razlaganja. Bilo je življenje vroče krvi, razgibano dogajanje in čustvovanje. Tako pripada Calsabigiju dejansko nemajhna zasluga pri reformi opere, ki datira od leta 1762. Takrat je bila namreč na Dunaju prvič izvedena Gluckova opera »Orfej in Evridika«.

Odtlej pomeni Gluck vrhunec in mejnik v razvoju glasbe vseh časov. Seveda pa se zmaga ni takoj odločila v njegovo korist in pravzaprav nikdar ni bila dokončna. Kajti kljub Glucku in Wagnerju je prišel čas, ko je namesto skupnega izmenjavanja besedila in glasbe prevladoval boj za eno od obeh.

Za Gluckovo reformo je bil velik pomen tudi v tem, da je mogel delovati v tedanji glasbeni metropoli, v Parizu. Njegova učenka Marija Antoinetta je bila francoska vladarica, v atašeju francoskega poslanstva na Dunaju, du Roulettu, pa je našel odličnega pesnika besedil. Du Roulett mu je predelal Racinovo »Ifigenijo na Avlidi« in mu potem s priporočili pri kraljici zagotovil, da jo je pariška Opera sprejela. 19. aprila 1774 je bila prva izvedba te opere, ki jo je Gluck sam pripravil. »Orfej« in »Alcesta« (leta 1769) sta sledili v novi predelavi. Tedaj pa je nastala med

Gluckovimi pristaši in prijatelji italijanske opere peresnikarska vojna, ki v glasbeni zgodovini skoraj nima primere. Ljubitelji italijanske glasbe so našli v Nicoli Picciniju (1728 do 1800), znanem zastopniku italijanskega stila, Glucku enakovrednega nasprotnika.

Gluckova »Armida« (1777) je sprva imela le malenkosten uspeh. Šele »Ifigenija na Tavridi« (1779) mu je prinesla dokončno zmago in naslov nemškega mojstra. Ovenčan s slavo se je leta 1780 vrnil na Dunaj, kjer je v miru preživel leta do svoje smrti. (Umrli je 15. novembra leta 1787).

IFIGENIJA NA TAVRIDI

»Ifigenija na Tavridi« je najboljše besedilo, kar jih je Gluck komponiral. Mlad pesnik Francois Guillard (1752—1814) ga je spesnil po istoimenski tragediji Guimonda de la Touche. (1723—1760. Tragedija je bila uprizorjena leta 1752 z velikim uspehom). Nenavaden slučaj je hotel, da je v istih dneh, ko so bile v pariški Operi skušnje za to mojstrovino, uporabil največji nemški pesnik Goethe isto snov za dramo velike človečnosti in notranje lepote. (Goethe je napisal prvo obdelavo »Ifigenije na Tavridi« med 14. februarjem in 28. marcem 1799).

Gluckova opera je pri prvi predstavi v Parizu (18. maja 1779) doživela mogočen uspeh, ki je njegovi umetnosti priboril dokončno zmago.



Vanda Gerlovičeva med zborom svecenic v »Ifigeniji«

Tudi Gluckov tekmecc Piccini je skomponiral »Ifigenijo na Tavridi«. Bil je žrtev Gluckovih sovražnikov. Pregovorili so ga, da se je lotil iste snovi in mu obljubili, da bo njegova opera uprizorjena pred Gluckovo. To pa se ni zgodilo. Izvedba Piccinijeve opere je bila šele 23. januarja 1781. Zaradi pijanosti primadone (»Ifigenija ob šampanjcu«, je dejal šaljivec) je doživela bridko usodo, kakršno je zaslužila. Saj se seveda ni mogla niti primerjati z Gluckovim prelepim delom.

NEKAJ GLUCKOVIH PISEM

Dunaj, 31. III. 1780.

Dragi prijatelj,

zahvaljujoč se Vam za novice, po katerih čim laže pozabim Pariz in izvem, kaj se pri vas godi. Le nadaljujte z Vašim pisanjem. Pisma pridejo s pošno kočijo. Časopis M.

de la Blancherie mi je zato odveč in mi ga nikar več ne pošiljajte. Spočite mi prav natančno, koliko Vam dolgujem, ako želite, da Vam povrnem Vaše stroške. Sam pa ne bom prišel v Pariz tako dolgo, dokler bodo uporabljali besede Piccinist, Gluckist... Kajti jaz sem — hvala bo

gu — zdrav in nočem več v Parizu bljuvati žolča. Težava je v tem, da poštna kočija takoj po svojem prihodu že spet odide. Zdravstvuj, dragi prijatelj!

Tvoj vdani Gluck.

(Pismo je bilo napisano Franzu Kruthofferju, ki je bil eden od tajnikov avstrijskega poslanika v Parizu. Gluck ga je spoznal leta 1773).

Franzu Kruthofferju.

Dunaj, 3. I. 1781.

Vaša pisma, dragi prijatelj, so tako zabavna in prijetna, da ob njih pozabim Lingueta z njegovimi Anali. Vsi, katerim ta pisma prebiram, bi Vas radi spoznali. Tako ste si ustvarili z Vašimi pismi več slave, kakor jaz s svojimi operami v Parizu. Madame Gluckovo so očarala. Lepo Vas pozdravlja, hkrati pa Vas prosi sporočila o nekem tukajšnjem doktorju medicine Mesmerju, ki je baje zdaj v Parizu. Sporočite, koliko ga cenijo zaradi njegovega magnetičnega zdravljenja. Cesarčina smrt je preprečila moje popotovanje v Neapelj. 21. t. m. bomo spet odprli gledališča. Moj prihod v Pariz bo tako pač težko določiti. Spet bi rad videl svoje prijatelje. Srčno pozdravite Jansona, Rousseauja, Moreauja, Thierryja itd.! Mathona povlecite za ušesa, da opravimo z njim. Če knjiga o strategiji ni preobširna, potem mi jo, prosim, pošljite. Zdravstvujte! Poljubljam Vas na levo oko in ostanem vedno Vaš Gluck.

(Janson je bil violončelist. J. J. Rousseau je bil od vsega početka Gluckov pristaš. Jean M. Moreau je bil slikar in izdajatelj bakrorezov. Naslikal je sceno za »Ifigenijo na Tavridi«. Thierry je bil kraljev komornik. Charles Mathon de la Cour je bil pariški založnik Gluckovih oper.)

Franzu Kruthofferju

Dunaj, 2. XI. 1781.

Najdražji prijatelj,

Vaši dve pismi sem prebral z velikim veseljem posebno zato, ker sem že mislil, da ste po tako dolgem molku name povsem pozabili. Spet sem ušel smrti, ne da bi bil poprej okrevaval od prve bolezni. Pljučnica, ki jo spremlja vročina, mi je vzela vse moči, kar jih še imam. Spet sem slaboten rekonvalescent. Sporočam Vam, da so 23. oktobra predvajali »Ifigenijo na Tavridi« z velikim uspehom. (Antonia Bernasconi v naslovni vlogi). Moreaujeve risbe so k temu mnogo pripomogle. Pošiljam Vam slike, čeprav mi je to težko in storim to le Vam na ljubo. Napravite mu v imenu tukajšnje publike kar največ komplimentov. Kadar bom spet mogel v družbo, bom poskusil govoriti zanj pri cesarju. Ves Dunaj z menoj vred se veseli Dauphinovega rojstva. Ne zaradi Francozov, temveč zaradi kraljice. Mathonu svetujem, naj ne ravna tako blago, rajši naj se drži svojih menic. Vse je že urejeno, da bo dobil svoj lastni račun. Pritoži naj se zaradi tako dolgega odlašanja plačila. Moja žena Vas lepo pozdravlja, prav tako Calin — in tudi jaz Vas iz vsega srca pozdravljam.

(Carlo Calin je bil Gluckov hišni prijatelj).

Franzu Kruthofferju

Dunaj, 30. IX. 1778.

Dragi prijatelj,

z velikim veseljem sem bral Vaše pismo, toda Mercur me je spravil v slabo voljo. Zdaj pa sem se odločil, da ne pridem v Pariz, dokler mi Mr. de Vismes ne preskrbi od ministra zagotovilo, da se justica ne bo polastila moje osebe, kadar bom prišel in Marmontelu porezal ušesa. Pariško časopisje ni ničesar pripomoglo k



Prizor iz naše nove uprizoritve »Seviljskega brivca«: Nada Vidmarjeva
— Rozina in Ladko Korošec — Bartolo

njegovi skromnosti. Zato potrebuje močnejša sredstva in moje bo najboljše. Laudon je takoj po kraljevem odhodu stopil princu Heinrichu na pete. Ta ni vzdržal, temveč se je v dveh kolonah umaknil na Saško. Laudonova avantgarda je prodrla in ugotovili so, da je princ zapustil v umiku 1900 ujetnikov, 3000 dezertterjev in 23 topov. Vidite, dragi prijatelj, da smo s tem bojnim pohodom lahko zadovoljni. Prav tako je z mojimi operami — najprej pljujejo nanje, potem pa spoznajo, da le niso tako slabe. Zbogom! Mnogo pozdravov od mojih H. v. Plumendorffu in Vam. Mr. Calin se priporoča, težko je shajati z njim, prepira se in vpije kot jesihar.

(Mercure — »Mercure de France« je 5. septembra 1778 objavil članek Jeana Francoisa Marmontela, enega od poveljstvenih Gluckovih nasprotnikov. Mr. de Vismes je bil direktor pariške Opere).

Friedrichu Klopstocku

Dunaj, 14. VIII. 1773.

Oče Denis mi je sporočil, da želite imeti vrstice, ki sem jih komponiral za Hermanovo bitko. Že davno bi Vam jih bil poslal, če ne bi bil prepričan, da ne bodo ugajale, ker morajo biti pete na poseben način, ki še ni zelo v modi. Čeprav imate odlične umetnike, se mi zdi, da bo ta glasba v Vaših krajih povsem tuja. To sem spoznal po pripombah, ki so jih omenjali v Berlinu o moji »Alcesti«. Sem pa tako velik Vaš občudovalec, da Vam obljubljam, da bom naslednje leto potoval v Hamburg, če Vi ne boste prišli na Dunaj. Rad bi Vas osebno spoznal. Obljubljam Vam, da Vam bom tedaj pel poleg odlomkov iz Hermanove bitke tudi odlomke iz Vaših veličastnih od. Tako Vam bom pokazal, kako sem se približal Vaši veličini ali koliko sem jo s svojo glasbo zatemnil.

Zdaj pa Vam pošiljam nekaj spe-
vov, ki so prav preprosti in lahko
izvedljivi. Trije izmed njih so nem-
škega značaja, trije pa bolj moder-
nega. Za njih izvedbo bi bil potre-
ben dober pianist. Tako se Vam bodo
zdeli manj neznosni.

Čast imam imenovati se Vaš s
spoštovanjem C. W. Gluck.

(Jezus Michael Denis je bil preva-
jalec Klopstocka in je verjetno Glu-
cka opozoril na Hermanovo bitko).

Očetu Giambattisti Martiniju.

Dunaj, 26. X. 1773.

Spoštovani gospod in prijatelj!

Gospod Taiher mi je sporočil Vašo
željo, da bi radi imeli moj portret.
Ceprav mi je to v čast, mi je zelo
žal, da ne morem priti sam k Vam
v upanju, da bi tam našel spretnega
slikarja. Kajti prepričan sem, da bi
me veselje ob snidenju z Vami po-
lepšalo.

Njegova visokost gospod grof Du-
razzo, cesarski poslanik v Benetkah
in moj dolgoletni zaščitnik, je dal ko-
pirati portret, ki je bil izgotovljen

Ciril Debevec

O ALTERNACIJAH

Ceprav se tiče to vprašanje v bi-
stvu tudi Drame, se bom namenoma
omejil v teh pripombah le na operno
udejstvovanje. Predvsem so »alter-
nacije« tu mnogo bolj pogoste, lah-
ko se reče, celo redne, dočim so v
dramskem delu redke, oziroma so v
zadnjem času sploh močno popustile.

Te alternacije povzročajo pri gle-
dališkem vodstvu, pri izvajalcih in
tudi pri občinstvu mnogo težav, mno-
go ugibanj in razmišljanj, mnogo pra-
vih in nepravih tolmačenj, mnogo
odobravanj, pa tudi mnogo negodo-
vanj in zoperstavljanj. Takó ali ta-

v Rimu o priliki mojega zadnjega po-
potovanje. Neki mlad učenec ga je
prilagodil mojemu sedanjemu videzu.

Od skladb, ki jih navajate, je tam-
kaj poznan najbrž samo »Orfej«.
Ostale so našle nekaj razumevanja
tu na dvoru. Namen imam potovati
v Pariz, da bi tam v velikem oper-
nem gledališču izvajali »Ifigenijo na
Avliidi«. Zadeva je zelo tvegana in
mного bo zaprek, ker bo treba na-
rodnostnim predsodkom, proti kate-
rim je razum brez moči, tolči po
glavah.

Ce Vam od tu morem kaj pomaga-
ti, razpolagajte z menoj.

Zahvaljujem se poslaniku za vest,
da Vam bo sam poslal sliko, čim se
bo vrnil v Benetke. On ljubi in šči-
ti umetnosti in Vas zelo spoštuje, če-
prav Vas ne pozna osebno.

Prijateljsko Vas pozdravljam s
spoštovanjem Vaš vdani sluga vitez
Christoph Gluck.

(Oče Martini v Bologni je bil naj-
večji glasbeni učenjak in zbiralec v
osemnajstem stoletju. Zbiral je tudi
portrete glasbenikov svoje dobe. Z
Gluckom sta postala prijatelja o pri-
likih skladateljevih obiskov Bologni.)

kó — poglavje je pereče in zasluži,
da si ga ogledamo pobliže.

Mislim, da je pomen besede znan,
a komur morda ni, povejmo, da »al-
ternacija« pri nas pomeni izvajanje
ene in iste vloge po dveh (odnosno
v praksi večkrat tudi treh) igralcih
ali pevcih. Postopek ima svoje do-
bre pa tudi svoje slabe strani, kot se
pri teh rečeh to zelo rado pogosto-
krat godi. Oglejmo si oboje in ustva-
rimo si mnenje.

To »alterniranje« je — vsaj pri
nas — novejšega, lahko bi rekli, po-
vojnega izvora. Kolikor se spomi-

njam, so bili ti primeri pred vojno in med vojno redki, odnosno so bili izjemni in sploh niso bili v navadi. Ansambli so bili majhni, časa je bilo malo, spored je bil obsežen in tudi izvajalske možnosti, zlasti v velikih in zahtevnih vlogah, so bile omejene. Dirigent in režiser sta v sporazumu z direktorjem zasedla vse vloge po svojem gledanju, umetniškem preudarku in najboljši vesti in sta bila vesela, če sta pripravila vse za premiero, ki je bila dostojna in vsaj do kake mere podobna njuni umetniški zamisli. Ves študij je bil hiter, čas včasih naravnost blazno kratek, delo napeto in vsi izvajalci so morali pošteno delati, če so hoteli vse zahteve vzdržati in spodobno izpolniti. (Pri tem ne omenjam, da je moral marsikateri sodelovati še v operetah!) Vsi izvajajoči in sodelujoči so v gmotno včasih zelo čudežnih razmerah — nekako morali biti zdravi in sposobni, ker je bil sicer njihov moralni in materialni položaj kaj kmalu bolj ali manj ogrožen.

V tem smislu se je seveda po vojni mnogo spremenilo. V tem marsikaj na bolje. Oblast posveča gledališču večjo pažnjo, subvencije so večje, število uprizorjenih opernih del je na sezono približno za polovico manjše, operete sploh ni več, znatno se je povečalo število izvajalcev, študijski čas se je močno podaljšal, bolezen pevcev ni več tako ogrožena kot prej, socialno zaledje in zavarovanje je trdnjše kot nekdanj itd., skratka, vsekakor sama dejstva, ki bi lahko, oziroma bi morala v opazni meri pozitivno delovati v smeri razvoja in napredka gledališke umetnosti ali pa vsaj poštene stroke in obrti.

Spremi in tipični pojav vseh teh znatnih sprememb po vojni so bile tudi alternacije. Vzrokov za to je bilo dovolj. Nekateri od njih so bili smiselni in — čeprav ne vedno v cellem utemeljeni — vsaj do neke mere



Nada Vidmarjeva v vlogi Rozine v
»Seviljskem brivcu«

razumljivi, nekateri seveda spet manj tehtni in manj utemeljeni. Izkušnje so namreč v teh osmih letih povojnega delovanja marsikaj sicer pomagala, pa vendar zanesljivo preizkusile in dokazale.

Predno pa nadaljujemo s tem razmišljanjem, bi bilo dobro predočiti si in si ustvariti jasen pojem o tem, kaj je sploh to: alternacija v pravem in ne površno in zmotno tolmačenem smislu besede.

Alternacija pomeni pri nas, da pojeta eno in isto vlogo dva pevec (ozir. včasih, kakor znano, tudi trije ali celo štirje) in sicer tako, da se v nastopanju redno izmenjavata, torej, da poje enkrat n. pr. vlogo Fausta pevec A, enkrat pa pevec B in sicer se te izmene vršijo same po sebi, kakor nanese red. (Tako je namreč teoretično. V praksi se namreč izkazuje, da tudi to večinoma ne drži,

ker ta »avtomatični« red spreminjajo razlogi, ki so marsikdaj takega izvora, da z umetniškimi argumenti nimajo mnogo skupnega.)

Razen teh pravih alternacij pa razlikujemo v gledališkem delu še **priložnostne** nastope, ki spadajo v območje vzgojne politike naraščaja in pa nastope, ki so za silo ali takozvane **vskoke**. Drugi dve obliki nastopov seveda po umetniški vrednosti — vsaj navadno — bistveno zaostajata za takozvano »prvo« zasedbo.

Prvo vprašanje, ki se nam v zgorajšnji zvezi odpira, bi torej bilo: Kakšni in kateri so tisti vzroki, ki terjajo od gledališkega vodstva, da tako dvojno (ali trojno in četverno) zasedanje vlog v tako obilni meri upošteva in, lahko rečemo, skoro vedno goji in izvaja?

Poskušal jih bom naštet.

Eden izmed prvih je gotovo, da se je, kot že rečeno, po vojni operno-pevski ansambel zvečal in da so možnosti in še bolj želje, vsaj v kvantiteti, s tem narasle. Spominjam se, da je bilo takrat, sicer res da ne splošno, pa vendar precej razširjeno mnenje, da dotedanja vodstva niso dajala »dovolj možnosti in prilike za razvijanje in uveljavljanje« očividnih mladih opernih talentov in sploh opernega naraščaja. Leta so pokazala, da teh »zadrževanih« in »odstranjevanih« opernih talentov ni bilo ravno toliko kakor so mislili nekateri in razen tega smo jih imeli skoro vse v »evidenci«, da se izrazim po naše, in še razen tega smo se vsi v umetniškem vodstvu, vsak po svoji vesti in močeh zelo potrudili, da smo jim vsak na svojem področju prispevali do dosežka tiste stopnje, na kateri danes so. (To se mi je zdelo potrebno povedati, ker pri nas nekateri nepoučeni še vedno mislijo, da gre vse to pri opernih pevcih »naravno« in »samoposebi«). Jasno in razumljivo je, da mlad človek narav-

nost hlepi po udejstvovanju in da bi vsakdo rad čimprej, seveda na odru in javno, pokazal in dokazal svoje, dotlej morda zatirane sposobnosti. Seveda je taka mladostna vnema včasih nekoliko prehitra in preimpulzivna. Gledališka umetnost je visoka in težavna in visoke stvari se ne dosega jo kar čez noč. Toda, kaj hočemo. Želje so vroče, zanosne in silne — in vodstvo lahko iz najrazličnejših nagibov, lahko z najboljšo voljo, več ali manj popusti, zlasti če je samo še mlado in v tej stroki še ne zadostno izkušeno. Zagon tega vzroka ublažita polagoma lahko samo čistejši kriterij in — čas.

Drugi tehtni razlog za obravnavano nastopanje bi bila: načrtna vzgoja naraščaja. Ta je umestna in potrebna. Nobena še tako dobra operna šola (mi poklicni ljudje si **dobro** operne šole želimo in se je iskreno veselimo) ne more dati tistega, kar daje poklicno javno nastopanje in delovanje. Mislim pa, da ne bi bila nobena napaka, pa tudi nobena posebna težava v tem, če bi si vodstvo take nastope po tehtnem predarku in pravočasnem obvestilu prihranilo za določeno, izbrano priložnost, ne pa za redne alternacije ali celo za slučajnost.

Tretji in morda najmočnejši razlog za tako ravnanje pa tiči prav gotovo v dejstvu bolezni in obolevanja izvajajočega pevskega osebja. Resnica je namreč, da je povprečno zdravstveno stanje našega pevskega osebja zdaj slabotnejše kakor je bilo pred vojno. Iskati in ugotavljati za to vzroke ne spada v meje naše stroke in bi presegalo okvir tega bežnega premišljevanja. Vendar je jasno, da je vsako vestno operno vodstvo v skrbeh za čim bolj reden in nemoten potek predstav in da zato lahko pod silo razmer nekoliko popusti v smeri ravnj in ugleda poklicnega, umetniškega in narodno-pred-

stavnega zavoda. Seveda so v teh primerih teoretični nasveti iz daljave lahko cenejši, kakor pa, sredi ognja, enakovredni dejanski ukrepi. Vendar mislim, da bi bilo treba te nevarnosti (ki so resda v vsakem gledališču, samo, da so v enem večje, v drugem spet manjše; primer za naše razmere: ljubljanska megla in vlaga, zastarele operne kurilne naprave, način zračenja in snaženja in dr.) krotiti z drugimi sredstvi kakor pa s preprosto uporabo pripravljene »alternacije«, ki v tem primeru, kakor vidimo, itak spet ni resnična alternacija. Po mojem mnenju (ki ga pa seveda nikomur ne vsiljujem, ker njega pravilnost v tem območju ni dokazljiva) bi bilo v takih primerih (ki so neogibni) marsikdaj bolje zamenjati **celo predstavo**, za kar pa je seveda treba imeti »na zalogi« morda malo obsežnejši repertoar, kar pa v resni operi ne bi smel biti problem.

Drugo pomembno vprašanje, ki se nam postavlja v tej zvezi, pa se mi zdi, da je vprašanje, ki zadeva smisel in upravičenost alternacijskega sistema. Poudaril bi rad, da nimam v mislih tukaj predvsem glavne in nosilne vloge, in da smatram pri stranskih in manjših vlogah vsaj pravico, če že ne redno nastopanje v dvojni (ali trojni) zasedbi za popolnoma umestno in pravilno.

Tukaj pa se pojavijo pri natančnejšem pretresu razlogi, ki govorijo proti sistemu alternacij, odnosno mu vsaj v precejšnji meri jemljejo njegovo ceno.

Poskušal bom navesti tudi té.

Seveda so ti razlogi prvenstveno umetniškega značaja in nihče mi ne bo zameril, če imam kot zastopnik svoje stroke za te največ smisla, občutka in prepričanja.

Predvsem ima prava alternacija, kakor smo jo opisali že prej, umetniško upravičenost samo tedaj, če sta oba (oz. trije) izvajalca umetniško



Franc Langus kot Figaro
v »Seviljskem brivcu«

enakovredna. Definicija umetniške enakovrednosti mi sicer ne bo uspela, ker vem, da umske razlage v umetnostnem svetu niso zveličavne in da tu ne moremo operirati z dokončno dokaznimi sredstvi, in ker vem, da so tudi okusi zelo pisani in različni. Mislim pa, da bi se dalo kljub temu le govoriti o moči osebnosti, o obliki zunanosti, o značaju, obsegu in barvi glasu, o pevskem znanju, o stopnji kreativne zmogljivosti in o splošni igralski sposobnosti. In kadar začnemo malo natančneje pretresati te stvari, se bo izkazalo, da je na svetu zelo, zelo redko število tistih oblagodarjenih prvovrstnih gledališč, ki razpolagajo v glavnih opernih vlogah s tako dvojno zasedbo, ki bi bila enakovredna v izvajalskih močeh. Vem, da so in sam sem jih doživel, toda v manjših gledališčih so to sicer srečni, a sila redki pojavi. In v takih primerih je alternacija ne samo smiselna, tem-

več tudi upravičena in, skoro bi rekel, umetniško dolžnostna. V takem primeru da. Sicer pa me je jako težko prepričati, da bi moglo imeti vsako operno gledališče to srečo, da bi imelo v svojem sestavu pa dva (ali celo po tri) enakovredna (ne »enaka«) Mefista ali Borisa, Hermanna ali Radamesa, Don Juana ali Figara, dve Butterfly ali Aidi, dve ali celo tri in štiri Carmen ali Amneris. Ne more biti vsak za vse. Ni bil Caruso, ne Saljapin. Ni bila Destinova in ni Tebaldi (druga imena si lahko vsak predoči sam, kolikor jih pozna). To ni mogoče. To, kar ima nekdo za eno vlogo, ima drugi za drugo. En tenorist je lahko izreden Werther, drugi je lahko pretresljiv Othello. Ta baritonist je lahko prečudovit Germont, drugi je spet prekrasen (in boljši) Rigoletto. Ta sopranistka je »boljša« kot Manon, drugi »leži« spet bolje Butterfly. In tako dalje. Kaj hočem s tem povedati? Čisto preprosto, to, da ne gre in da ne moremo vlog prisojati in deliti samo po glasu (registru) in samo po stroki (dramski, lirični, koloraturni etc.), temveč, da je treba močno upoštevati tudi pevčevo celotno gledališko osebnost in njegovo bistveno pevsko-igralsko izraznost in značaj. Seveda to urejevanje ni lahko. To je odgovorno in težko. Zato pa imamo vodstvo.

Nadalje smo opazili, da gre priprava i dirigentu i režiserju mnogo bolje od rok, če dela samo z eno zasedbo. In kar je najvažnejše: tudi izvajalcu. To niso muhe, ne razvade, kakor bi kdo morda mislil, temveč je to mentaliteta gledališkega človeka, ki je nihče ne bo spremenil. Vsak gledališki človek (tisti, ki je na odru, drugi ne), najbolj pa pevec in igralec, ve, kaj se to pravi zanj in za njegovo vlogo, če je vsaj ves ta čas do premiere sam v posesti dodeljene vloge. Po nekih čudnih, natanko preizkušenih zakonih je

koncentracija močnejša, napetost dela višja, čut odgovornosti je večji. Izvajalec se vse drugače vname, napne, grize v globino, grabi vsebino, lomi, gradi obliko, ker čuti, da je »sam« in da je »izpostavljen«. Nič ne pomaga. Mogoče bi bilo bolj prav, če bi bilo drugače. Pa ni. To je tako.

Izvajalec namreč, ki ima zahtevno vlogo sam, predobro čuti, da mu je vodstvo poverilo to vlogo v zaupanju in pričakovanju, da je predvsem on tisti, ki bo umetniške zahteve te naloge najboljše izpolnil, predobro čuti, da nosi sam to častno in odgovorno breme, predobro ve, da so vse skušnje samo zanj, obrnjene in uperjene samo vanj, da se nemoteno preda življenju, da je vsak dan v zgoščenem študiju na odru, da je v stalnem kontaktu s svojim okoljem in s svojimi soigralci in da se tako v skoro neprekinjenem ustvarjalnem delu polagoma spreminja v tisti lik, ki ga mora do tega dne prikazati v najboljši obliki, ki je je sposoben. Ta zavest ima v sebi skrito pogonsko moč, ki je že v smislu večjega učinka nikakor ne gre podcenjevati. Opazovanja uče, da se bo skoro večina pevcov, če so odkritosrčni, izjavila v tem smislu, da poje raje manj vlog, pač pa zato te sam brez alternacije in večkrat.

Kajti ta »večkrat«, ki se pri opernem sporedu večinoma spremeni v »mnogokrat«, ima za vsakega opernega izvajalca (kakor za vsakega ustvarjalca ali poustvarjalca) svoj veliki dobrozaznaven plus. Vsak izvajalec predobro ve, kaj pomenijo za njegovo sposobnost in zmogljivost dolgi ali predolgi presledki v njegovem javnem delu oziroma nastopu. Še starejšim, preizkušenim pevcem je po dolgih dopustih ali odmorih nerodno, novinci in mladi pevci, pa se počutijo dobesedno kot debitanti z vsemi neugodnimi pojavi, ki sprem-



Prizor iz »Seviljskega brivca«: Franc Langus v naslovni vlogi in Janez Lipušček kot grof Almaviva

Ijaje take začetke. In neredko se pri-
peti, da nekdo, ki je »tudi zaseden«
pride spet enkrat, nekako »na hitro«
obveščen, na oder po enem mesecu
ali celo po dveh, ponavljalna skuš-
nja je bila kratka ali pa je sploh ni
bilo in potem naj kdo še morda pri-
čakuje, da naj bo taka »kreacija«
zrela, umerjena in izoblikovana? Res
je, da naletimo tudi pri izvajalcih na
stremljenja s pogumom, kateremu se
čudiš in ki zaslužijo vso pohvalo,
zlasti kadar so omogočila nujno pred-
stavo, vendar taki primeri ne smejo
postati pravilo, ker z umetniškim de-
lom na sebi in na zavodu nimajo —
vsaj po navadi — skoro nobene
zveze.

Nadalje mislim, da bi s primerno
omejitvijo alternacij nekoliko pridobi-
bili tudi na času za študij, ki bi ga
lahko s pridom uporabili deloma za
eno ali dve novi operni deli, deloma
pa za stalno pripravljenost že igra-

nega, a še neizčrpanega, če hočete,
takozvanega »železnega« repertoarja.

In seveda, na koncu bi me močno
zanimalo, kaj misli o tem vprašanju
občinstvo, kateremu in zaradi kate-
rega pravzaprav pojemo in igramo.
Zlasti, kaj pravijo k temu naši abo-
nenti, ki so pogosto z nami in nas
precej poznajo.

Lahko da se bo zdelo marsikomu
to razpravljanje popolnoma brezpo-
membno, drugi spet bodo mislili, da
je važno; eni se bodo morda z neki-
mi navedenimi mislimi strinjali, dru-
gi jih spet zavračali.

Vsekakor sem te opombe zapisal
po dolgoletnem opazovanju in obja-
vil jih nisem toliko za trditve kakor
bolj za vzpodbudo in za razmišljanje
o teh stvareh, za katere mislim, da
segajo globlje v ustroj gledališča,
kakor je morda na prvi hip videti.
Zato bi bilo prav in lepo, če bi o tem
še drugi rekli svoja mnenja.

VTISI IZ EDINBURGHA

(Nadaljevanje)

Med vsemi tremi operami na tem festivalu je največ radovednosti in zanimanja vzbudila Stravinskega opera »Rake's progress« (Življenjska pot razuzdanca), saj je bila v Veliki Britaniji to prva uprizoritev dela, ki je že drugod v zadnjih treh letih razburilo duhove. Učinek po premieri v Edinburghu je bil presenetljiv. Delo modernega skladatelja je kritika sprejela precej hladno, občinstvo pa navdušeno. Kritiki so v bistvu ponavljali, kar je bilo prej slišati že od drugod, motil jih je odstop oziroma spokoritev Stravinskega od radikalnega modernizma in njegov povratak v barok. Tako se mi je zdelo, da nihče ne more čisto verjeti v preobleko sedemdesetletnega skladatelja, ki nastopa v vlogi spokorjenega volka ali bolje rečeno lisjaka. V orkestralnem partu opere kaže namreč skoro vseskozi znane ostre in bleščeče zobe; in če v njih večkrat drži kak neoskubljen mozartovski motiv ali kako baročno koloraturo, res ne moreš zapati v kake posebno pristržne name. Poleg tega bi mu strogi kritiki - sodniki lahko šteli v olajševalno okolnost to, da mu je bil baročni koškošnjak že od nekdanj pri srcu, pa še to, da ga je znova spravil v skušnjava najbrž libreto, ki si je sposodil naslov in ogrodje zgodbe po seriji slik angleškega baročnega slikarja Hogartha.

Dramatizirati serijo slik v operni libreto je gotovo zelo kočljiva operacija. Ni čuda, da libreto po taki operaciji bolega na dramaturški slabokrvnosti, čeprav ima v sebi vse polno stvari, ki bi jih lahko šteli za močne operne vitamine: ljubezensko idilo na vrtu, cirkus, bordel, salon, polnočni prepir na pokopališču in smrt v norišnici. Zadnji dve sliki sta

najmočnejši, v njima zažive osebe na odru naenkrat s krvjo in mesom, v njima se izkaže Stravinski kot izreden dramatik, kar od njega skoro ne pričakuješ. Tako se ob koncu popravi prejšnji, nekoliko hladen celotni vtis in te — hočeš nočeš — pretrese.

Da pa je to moderno delo navdušilo občinstvo skoro brez pridržka, da je kar drlo na predstave, — tako da je moderna opera nepričakovano postala »best-seller«, — je bila v veliki meri zasluga izvedbe, ki je bila naravnost briljantna. Če bi hotel tako izvedbo ponarediti, bi se moral držati približno takegale recepta: vzemi za tri glavne vloge prvovrstne pevce, od katerih sta vsaj dva tudi izvrstna igralca (n. pr. angleški tenorist Richard Lewis, ameriški baritonist Hines, avstralska sopranistka Morrison), prav take ali ne dosti slabše vzemi za stranske vloge, daj vse skupaj v roke režiserju Karlu Ebertu in dirigentu, za katerega ni potrebno ime svetovnega slovesa (n. pr. Alfred Wallenstein), ki pa pozna skrivnost tiste skrajno redke zlitine med inspiracijo muziciranja in eksaktnostjo rokodelstva.

*

Izvedba Mozartovega »Idomeneo« je vsebovala skoro iste sestavine: isti režiser, veliki pevci, največja umetnica med njimi ljubljenska edinburškega občinstva, Jugoslovanka Sena Jurinac. Le dirigent je bil drugi. In ta »le« se je občutil, kljub temu, da je mladi angleški dirigent John Pritchard zelo darovit. Pri vsem lepem muziciranju je manjkalo v igri orkestra tiste zadnje izbrušenosti, zadnjega koraka do popolnosti. Pri Stravinskem je bila v izvedbi dosežena umeniška popolnost, tu je ostalo le pri zelo dobri predstavi.



Prizor iz »Seviljskega brivca«: N. Vidmarjeva (Rozina), J. Lipušček (Almaviva), F. Lupša (Bazilio), B. Stritarjeva (Berta) in L. Korošec (Bartolo)

Pač pa je še enkrat dosegel popolnost Vittorio Gui v Rossinijevi operi »La Cenerentola« (»Pepelka«); v kateri so briljirali italijanski in španski pevci, predvsem baritonist Sesto Bruscantini, pri katerem bi se težko odločil, ali je boljši pevec ali igravec. Pa tudi škotski basist Jan Wallace ni dosti zaostajal za njim. Taki pevci so seveda kot nalašč testo za režiserja Eberta. Ni čuda, da je ta zamesil iz te komične opere tako rahlo pogačo, ki je bila lahko največja slaščica za najbolj razvajenega sladokusca in obenem za onega, ki bi prvič pogledal v gledališče. Iz »Pepelke« bi bilo namreč prav lahko napraviti burko po vzorcu »Seviljskih brivcev« po svetu. Odrske sestavine so podobne, tudi tu je prebrisani Matiček, ki pomaga zaljubljenemu grofu preko vseh spletk, tudi tu je bedasti, domišljavi starec, pa še preobleka med grofom in sluzabnikom in iz tega izvirajoče zmes-

njave in težave. In vendar ni šla komedija niti z najmanjšo gesto v burko. Vsaka oseba je bila od prvega do zadnjega takta izdelan karakteren tip, vreden kake molierovske komedije v najboljši izvedbi. Pri vsem tem je bil režiser takorekoč do zadnje šestnajstinke vstric z muziko, oziroma bolje v muziki, saj je njegova nenapisana maksima za operno režijo: napraviti muziko vidno.

V rokah dveh takih kongenialnih umetnikov, kot sta bila Gui in Ebert, je bila predstava te skoro pozabljene Rossinijeve opere posebno doživetje. Bila je nekaj nad vse dražestnega. Smehljaj se ni nikoli spremenil v grohot, le ves čas je ostal na obrazih občinstva. Po taki predstavi ne greš iz gledališča prazen, smehljaj ostane v tebi še vnaprej, doživel si na opernem odru redki fini, in vendar vseskozi prisrčni in naravni humor v najlepši obliki.

(Konec prihodnjič.)

NEZNANI BOREC

(Pianeckemu v spomin)

Ze nekaj dni, tudi tednov me nekaj zagonebnega trpinči in muči in v nočeh se potem vprašujem: Kje je razlog, da me peče vest?

Ob ranem jutru, ko so vsi udje izmučeni, stopi predme nenadoma misel, ki je pokopana pravzaprav že v davnem spominu.

Nekoč predavnimi leti se je dogodila resnična zgodba. Mlada mama nosi v košarici s seboj mlajšega fantiča in se vozi proti staroslavnemu mestu, ki se mu pravi Škofja Loka. Vlak vozi proti Loki, mlada mama klepeta, fantiček v košarici je miren, ne veka. In vlak vozi. Pa pride postaja Škofja Loka, mlada mama izstopi s svojimi sobesednicami, fantiček pa se sam v košarici junaško vozi proti Kranju. In ga morajo s postaje v Kranju vrniti brez večjih težav več ali manj obupani mladi materi v Loko. Ta neprostovoljni popotnik je bil Zoran Pianecki...

Od tega časa je minulo že več let. Pianecki je zrasel in začel hoditi v Glasbeno Matico. Uči se violine, a tudi na dobrem glasu je, ima pravečeden žametast bariton in v dobri veri živi, da bo ali violinist od slovesa ali pa dostojen predstavnik baritonske stroke. Zdi se, da je vse to podedoval po svojem očetu, ki je predavnimi leti kot »Meglač« pod Gerbičevo taktirko odpel svojo partijo ob prvi uprizoritvi Blodkove opere »V vodnjaku« v stari čitalnici v Ljubljani...

Mladi Pianecki ima neskončno volje. Zapiše se v oddelek deklamacije na konservatoriju in predeklamira vse Prešernove, Aškerčeve, Golieve, zna vse narodne od Rošlina do Verjanka in tudi tisto od Lepe Vide. Pri hiši je hudo: pa stane violina, pa

stane bariton, pa stane deklamacija in Zoran Pianecki se zapiše med staliste v Drami.

Tu v skromni historiji Drame stoji ime Pianeckega zapisano ne v analizah, ampak na neštetihi lepakih in njegova domena je »prvi sluga«, »drugi sluga«, »prvi vojak« ali »kočijaž«, z eno besedo: vsi tisti neznani tvorci ali če hočete borci za vsako komedijo ali dramo. Tam je slejkoprej stala beseda ali ime — Pianecki.

Mož Zoran se je živo zavedal svojega poslanstva, bil je pa raztrgan in še vedno ni vedel, kam naj grene njegova pot. Pri najrazličnejših predstavah v Drami je vestno — in drage volje priznam — z intuitivno voljo kreiral svoje kočijaže, sluge in neznance. Bil je eden izmed tistih, ki je vedel in točno razumel, da je sleherna beseda, ki jo izgovori živ človek, ki jo je rodil pisatelj dramatik s težkim srcem, vsega spoštovanja in vse vneme in vdanosti vredna.

To je bil Pianecki. Zanesljivost, zanos, ponos in neskončna zaljubljenost v gledališko delo. Zdravo Pianecki!

Leta teko in minejo... »Življenje teče, voda gre.« Mnogo izkušenj je imel mladi Zoran in eno, zelo resno si je pridobil. Pridobil si je spoštovanje do dela, spoštovanje do poklica in po nekaj letih dela tudi tisto, kar se imenuje plahost nad doseženim. Bil je kot moj učenec izredno vester in moram priznati, da je včasih celo mene kregal, ker jaz nisem njega dovolj kregal. V družbi z njegovim tovarišem Juvancem sta sklenila, da bosta v najkrajšem času preobrnila vso Dramo in Opero. To je pravica in dolžnost mladih ljudi...



Prizor iz »Seviljskega brivca«: L. Korošec (Bartolo), F. Langus (Figaro), F. Lupša (Bazillio)

Pa usoda je norčava. Mladi violinist, perfekten, muzikalen, si pokvari roko in s tem nastane majhno vprašanje. To vprašanje se je rešilo na čisto enostaven, zelo ljubezniv način.

Bila je lepa nedelja popoldne na Taboru, ko pride mlad človek, ki se piše Planecki, pa vpraša: Kaj mislite, ali je služba inspicienta vredna človeka, ki je muzikalen, ki nekaj zna?

Odgovori mu stari mentor, na katerega se je zanesel, takole:

Inspicient je pri teatru osnova, žila, ki vlada vse, če to dela po pameti. V vaših rokah so vsi komponisti, vse ljubeznive partiture, vsi ponesrečeni ali ponesrečeni nastopi. Vi ste tisti — če se odločite za ta poklic — ki boste vladali teater nevidno, brez priznanja, brez zahval, s samimi primojduši in drugimi vzdevki... Zastor se bo pod vašo roko dvigal in padal...

Planecki je stopil med te nevidne borce. Kdo med občinstvom ve, kaj

se godi zadaj za temi zagonetnimi stenami, ki so bile slej ko prej privlačne za tistega, ki je kupil vstopnico...

Planecki, zvonite!
Planecki, telefonirajte!
Planecki, kje so statisti?
Planecki, kje je pogrezalo?
Planecki, kje je balet?
Planecki, kje so rekviziti?
Planecki, Planecki, Planecki...

Vse to je naš borec pretolkel. Vsi zvonci so zvonili, vse baletke so bile nared in solisti so se na njegov račun često izražali prav po slovensko. Planecki je vztrajal.

Zvezde hodijo svoja pota in na zagoneten, za nas ljudi nepojmljiv način se včasih zgodi, da imajo v drugih rejonih potrebe po sposobnih ljudeh. In tako se je tudi zgodilo, da so tega skromnega izgubljenca poklicali v druge pokrajine, kjer ima vse druge možnosti, da bo poklical k redu prav vse od Borštnika do Ine-

mana, od Kralja do Lipaha, pa od lepe gospe Borštnikove in Vele Ni-grinove do žlahtne gospe Poljakove.

Tam, brate, upam, da mi boš z in-spicientovsko strogostjo odprl vrata in rekel: »Gospod profesor, vam pa zmeraj...«

Vem, da je bil Pianeki v resnici borec za kulisami, borec, ki ga nih-

če ni videl, za katerega nihče prav-zaprav vedel ni. Da bo pa ostal pri nas ne samo toplo, temveč zaresno zapisan ne le med nami, ki ga po-znamo, temveč med vsemi tistimi, ki ga niso nikdar poznali in ga nikdar poznali ne bodo.

Pianeki je bil med tvorci našega teatra...

BELEŽKE

Popravila v opernem gledališču. Operno gledališče v Ljubljani je šest-deset let stara stavba. Ko so jo zi-dali, je lebdela Slovincem pred očmi le ta misel v perspektivi, kako bi jo dobili popolnoma v svojo last, ker so jo morali še deliti z nemškim gle-dališčem v isti stavbi. Ze razvoj po letu 1918 je prerasel staro stavbo, začasna rešitev je bila v tem, da se je Drama preselila v današnje dram-sko gledališče. Toda če se je s tem pridobil prostor za samostojno se razvijajočo slovensko opero in nje-ne potrebe po novih garderobah, dvorinah za zbor, orkester in balet, ter pomožnih delavnicah, se je kmalu pokazalo, da postaja avditorij po številu sedežev vedno bolj majhen in nezadosten za razvijajoče se glav-no slovensko mesto. Sporedno s tem so šle počasi tudi prezidave, prizida-ve in popravila v poslopju. Če na hi-tro podamo o tem časovni pregled, so bila po letu 1918 (prej domala ni bilo večjih popravil) izvršena tale dela: leta 1919 so v jeseni preure-dili prostor za orkester in ga nekoli-ko razširili; 1925 so prenovili sceno, dali odru večjo prožnost, poglobili orkester (za 40 mož) in regulirali rampo; 1927-28 so montirali novo električno napravo in s tem zame-njali staro, neuporabno in za življe-nje nevarno instalacijo iz leta 1892; leta 1931 so odstranili balkonske lo-že in jih zamenjali s tremi vrstami stranskih balkonskih sedežev, s či-

mer je hiša deloma pridobila tudi na akustiki; hkrati so razširili zaodrišče in v naslednjih letih premenjali sko-raj vse sedeže in jih zamenjali z modernjšimi; sezona 1934-35 je dala poizkus krožnega odra po načrtu inž. Cernivca; po letu 1941 je v naslednjih dveh sezonah prišlo do dozidav na začelju poslopja z novimi prostori. Domala vsa popravila se niso tikala povečanja števila razpoložljivih se-dežev, ki jih je primanjkovalo. Tudi odstranitev balkonskih lož ni temu odpomogla, ker je razširjeni prostor za orkester jemal prostor za sedeže občinstvu in ni temu pomagala niti omejitev prostora dijaškega stojišča v parterju ter se je opera nekaj ča-sa morala zadovoljevati samo z de-setimi vrstami parternih sedežev, kar je zniževalo število vstopnic od pr-votnih 754 ob otvoritvi gledališča v letu 1892. Naraščanje števila prebi-valstva v Ljubljani po drugi svetov-ni vojni in naval obiskovalcev vno-vič postavlja vprašanje razširitve avditorija ali pa zidave novega oper-nega poslopja, kar bi bilo najprimer-nejša in najpotrebnejša rešitev, ven-dar so zadevni zasnutki ostali še vedno samo v načrtih. V zadnjih se-zonah je znova postalo pereče vprašanje razširitve orkestra. Odločiti je bilo treba, ali naj bi to šlo na ra-čun parternih sedežev, kar bi bilo najmanj koristno in bi povečavalo nesorazmerje med avditorijem in odrom. Na strokovni nasvet inž. Čer-

nlvca se je zato vodstvo odločilo, da je orkester sicer razširilo, toda ne v avditorij, temveč pod oder. Uporabili so staro leseno konstrukcijo, odstranili vmesno steno v orkestru in tako pridobili potrebni prostor za razširitev. S tem so razširili prostor za orkester dva in pol metra pod oder, svojevrstna rešitev, pri kateri pa je bilo treba paziti na akustiko. Pokazalo se je, da je rešitev uspela, zlasti ker so mogli s posebno zvočno izolacijo, pri kateri so uporabili 20 centimetrov debeline steklene voine, vsak kvarni vpliv onemogočili. Napravili so hkrati novo suttersko omario in jo znoraj izolirali. Tako se je posrečilo rešiti vprašanje razširitve orkestra brez škode za že itak premajšno število sedežev v avditoriju, nkrat pa doseči, da je pevec na odru zdaj mogoče bolj slišati in v večji širini, orkester je pridobil na zvočnosti in se posamezni instrumenti pravilneje koordinirajo, dispoziitivno je s tem podana širina prostora in povečana kapaciteta orkestra.

Zidava nove opere v Zagrebu. Kakor v Ljubljani se je pokazala tudi v Zagrebu potreba, da bi postavili novo operno poslopje. Kot znano ima Hrvaško narodno kazališče v Zagrebu na razpolago samo eno gledališko poslopje, v katerem igra izmenoma en dan Drama in en dan Opera. Ta stavba je bila dozidana leta 1895, torej nekaj let po otvoritvi Deželnega gledališča v Ljubljani, in je že po načrtu imela mnogo obsežnejši prostor nego ljubljansko gledališče (v avditoriju je imela prostora za več kot tisoč gledalcev). Ze kmalu se je pokazalo, da stavba ne bo zadostovala za vzporedni razvoj Dramе in Opere v Zagrebu, zlasti glede na zasnove tedanjega intendanta in prenovitelja novejšega hrvaškega gledališča Stjepana Miletića. Toda Zagreb se je moral tudi med obema vojnama zadovoljiti z njo, dokler ni

razvoj gledališkega življenja po drugi svetovni vojni pokazal neodložljivo potrebo, da se sezida novo, večje gledališko poslopje. Nedavno je uprava Hrvaškega nar. kazališta sestavila posebno komisijo (inž. Križanič, Gotovac, Djovaneli, Bašić in Avgustinčič), ki je preučila vse pogoje za zidavo. Osnovni načrt predlaga, naj Mestni ljudski odbor določi prostor za novo opero in izbere širši odbor gledaliških strokovnjakov, arhitektov in urbanistov za podrobnejšo izdelavo programa zidave. Na osnovi take odločitve naj bi razpisali mednarodni natečaj za izdelavo načrtov. Komisija je predlagala, da bi morala stati nova opera v takem predelu mesta, da bi obvladovala položaj na izbranem kraju, ki bi ga morala obroblijati vrsta reprezentativnih stavb in zelen pas parka. Stavba naj bi bila zgrajena v enostavnih črtah antičnega sloga, kot stavbno gradivo pa naj bi uporabili kamen. Notranjost stavbe naj bi bila čim bolj reprezentativna, avditorij naj bi imel dva tisoč do dva tisoč in pol sedežev, poleg stojišč. Razen parterja naj bi bilo več galerij in balkonov ter posebne lože za goste in upravo. V stavbi naj bi bilo več salonov za slavnostne sprejeme, foyer v prvem nadstropju pa naj bi bil urejen za razstave, predavanja, komorne koncerte, jubilarne proslave itd. Odprtina odra naj bi bila petnajst metrov (v ljubljanski Operi 9 in pol metra), a dva premična portala naj bi jo zoževala na deset metrov. Globina odra naj bi znašala dvajset metrov, odru pa naj bi bili priključeni dva stranska premična odra in premični oder za zaodrisčem. Orkester naj bi sprejel sto deset do sto dvajset godbenikov. Vse garderobe, buffeti, velike in male dvorane za skušnje, prostori za skušnje s solisti, sobe za upravo in administrativne pisarne naj bi imele najbolj moderno tehnično ureditev. Poleg tega naj bi nova

gledališka stavba imela posebno električno centralo z množico drugih tehničnih priprav za čiščenje in oskrbovanje stavbe. Osnovni predlog komisije še ne govori nič o stroških, ki bi jih zahtevala taka reprezentativna stavba, ker sodi, da bi bilo mogoče ugotoviti višino stroškov šele na osnovi uspeha mednarodnega natečaja.

Petindvajsetletnica slovenskega Radia. Letos je praznovala slovenska radijska oddajna postaja v Ljubljani 25-letnico svojega obstoja. Ob velikem razvoju radiofonije po svetu v letih po končani prvi svetovni vojni tudi Slovenci nismo mogli ostati brez tega važnega mednarodnega občila, zlasti glede na to, da je to moderno tehnično sredstvo postalo izredno močna vez med člani enega naroda po svetu, ki jim je po etru pošiljana domača govorjena beseda pomenila oživotvoritev duševne povezave na najkrajši način. Po daljših pripravah je bila v letu 1928 v Domžalah postavljena slovenska radijska postaja, potem ko je oče slovenske radiofonije univ. prof. inž. Marij Osana dosegel, da je dobila Slovenija na račun reparacij radiofonsko oddajno aparaturo z močjo 2,5 kW, ki so jo pozneje ojačevali, dokler ni po drugi svetovni vojni dosegla sedanjost svojo moč s priključkom relejne postaje v Mariboru. Prvikrat so začeli oddajati na slovenski postaji 1. septembra 1928 in sta tedaj prvokrat spregovorila v vesolje v slovenskem jeziku slovenska dramatika Oton Župančič in Franc Finžgar, poudarjajoč pomen nove postaje za slovenski jezik in slovensko besedo. Slovensna otvoritev postaje pa je bila dne 28. oktobra 1928. Spored prvih oddaj je navezal stike z gledališčem, sodelovanje, ki je ostalo nato trajno do današnjih dni. Reči moremo odkrito, da brez sodelovanja slovenskega gledališča tudi slovenski radio ne bi bil dosegel take priljub-

ljenosti in priznanja, kakor ga je, in zato je obletnica slovenskega Radia v neki meri tudi praznik slovenskega gledališča. Že v sezoni 1927/28, ko slovenski radio še ni začel z oddajo, je iz slovenske Opere po telefonu prenašala predstave v Zagreb ondodna hrvaška radijska oddajna postaja (vseh prenosov je bilo 22, med njimi nekatere opere tudi po dvakrat, zlasti Prokofjeva »Zaljubljen v tri oranže«), ko pa je začela oddajati ljubljanska postaja, so se v nepretrgani vrsti začeli prenositi uprizoritve slovenske Opere. Pri otvoritvi postaje 1. septembra 1928 je bila prenašana Smetanova opera »Prodana nevesta«, ki so se ji že v naslednjih dneh priključevali prenos najrazličnejših uprizorjenih oper in operet. Hkrati so sodelovali posamezni slovenski operni pevci, katerih skoraj nepregledno vrsto so v prvem mesecu obstoja začeli Svetozar Banovec, Pavla Lovšetova, Julij Betetto, Vilma Thierryjeva - Kavčnikova in drugi. Sporedno s sodelovanjem opernih pevcev je šlo tudi sodelovanje slovenskih dramskih igralcev, med katerimi so sprva začeli nastopati Josip Povhe, Anton Cerar - Danilo in drugi s šaljivimi prizori, nastope pa je prvi razširil Zvonimir Rogoz z monologom iz Hamleta. Pozneje se je sodelovanje slovenskih dramskih igralcev razširilo pri zvočnih ali slušnih igrah, ki jih je radio začel uvajati kot posebno vrsto dramskih oddaj. Dasi se je počasi izoblikovala posebna radijska dramska družina, je sodelovanje slovenskih poklicnih igralcev tudi v tej obliki ostalo trajno in pomembno. Zato ima 25-letnica slovenskega Radia svoj pomen tudi za dobršen kos zgodovine slovenskega gledališča.

Mozartovo opero »Don Juan« so uprizorili v beograjski operi v čast obletnice osvoboditve Beograda. Uprava tamošnjega gledališča hoče v letošnji sezoni poživiti operne uprizo-

ritve z gostovanji tujih dirigentov in režiserjev. Zato je opero »Don Juan« dirigiral avstrijski dirigent Swarovski, režiral pa kot gost ljubljanski operni režiser Hinko Leskovšek. Kot gosta sta še sodelovala scenograf ing. arch. Viktor Molka in Mija Jarčeva, ki je pripravila osnutke za kostume, oba iz SNG v Ljubljani. O uprizoritvi sodi gledališki poročevalec beograjske izdaje »Borbe« Mihajlo Vukdragović zlasti, kar se tiče režije, da je celoti zadovoljila, v glavnem da je ostala v okviru tradicionalnih shem in pustila ob strani vse prejšnje naivne efekte z bliskom, gromom in potresom v trenutku don Juanove katastrofe. Rešitev pojave Kontura s filmsko projekcijo je po mnenju kritika kot ideja dobra, izgubi pa na efektu zaradi tehničnih nepreciznosti. Ne strinja pa se kritik s tem, da je režiser izpustil zadnjo sceno — sekstet po smrti Don Juana. Ta scena po duhu in značaju docela ustreza naivni ideji dela in ga v smislu glasbene arhitektonike logično zaokrožuje. In to zaradi tistega, kar pri stvari nima logičnega opravičenja: napraviti iz »Don Juana« za vsako ceno tragično opero — to pa je edini cilj opustitve končnega prizora — predstavlja oživitve že zdavnaj opuščene prakse (kolikor je kritiku znano) in nedopustno eksperimentiranje z enim izmed najbolj genialnih glasbeno-scenskih del. Zakaj bi po pol stoletju, odkar so se vrnili na Mozartov izvirnik (na Mozartovih svečanih igrah v Münchenu ob koncu prejšnjega stoletja), ponovno grešili z isto grobo napako... O Molkovici inscenaciji sodi isti kritik, da ne ve, kakšna in katera varianta modernega stiliziranega dekora je. Nesumljivo pa mu je, da težko obtežuje skladnost celote in predstavlja s svojo predimenzionirano enoobraznostjo španske vegetacije (ki raste v pred-

njih sobah in celo v sobah) redek primer, kako ni inscenirati Mozartovo opero... Približno podobno sodi o predstavi tudi gledališki poročevalec beograjske »Politike« in ugotavlja, da se je v modernistično stiliziranih dekoracijah odvijala realistična igra z glasbo rokokojskega sloga, kar nedvomno dokazuje čudno mešanico koncepcije in se odbija od slogovne enotnosti, kakršno zahteva Mozartovo delo...

O Debevčevi režiji Gounodove opere »Faust« v Novem Sadu sodi gledališki poročevalec Nikola Petin v novosadski »Naši sceni«: »O režiji Cirila Debeveca moremo reči, da je mojster kompozicije skupinskih slik. Vse končne slike z večje razporeditvijo figurami vplivajo zelo lepo s harmonijo linij in barv, zlasti če jih gledate iz večje daljave. Toda v razvoju scenskega dogajanja včasih primanjkuje dinamičnosti, zaradi česar posamezni prizori učinkujejo statično, kot na primer peta slika. Vsekakor bi bilo koristno, da se take scene na ta ali drug način ožive. Potrebno je opozoriti še na detajl, ki škoduje čim bolj naravnemu koncu opere. Gre za to, ker v končni sliki Faust brez posebno opravičene potrebe nekako izgine, medtem ko na sceni ostaneta Margareta, ki odhaja v carstvo svetlobe, in Mefisto, ki ga je porazila dobrota. Zakaj bi tudi Faust ne mogel ostati na odru?«

Jubilej Marte Repovševe. Dne 10. oktobra 1953 je v Hrvatskem narodnem kazališču v Zagrebu proslavila 30-letnico svojega delovanja z vlogo pastirčka v Gotovčevi operi »Ero z onega sveta«, ki jo je pela že pri krstni uprizoritvi te opere, Marta Repovševa Radmanovičeva. Repovševa je po rodu iz Ljubljane, kjer je po prvi svetovni vojni obiskovala dramatično šolo in konservatorij. Debutirala je v sezoni 1924/25 kot Anjuta v Tolstojevi drami »Moč teme«. Po-

zneje je bila angažirana v varaždinskem gledališču, naposled pa je postala član zagrebskega gledališča kot član zbora, v svojih solističnih vlogah pa se je zlasti priljubila kot igralka mladeničev in deklic. Poleg tega je mnogo nastopala v lastnih humorističnih prizorih v Zagrebu, Ljubljani in Mariboru ter sodelovala med obema vojnama tudi pri ljubljanskem radiu. Za svoje stanovsko in frontovsko delo je bila že odlikovana z medaljo dela.

Metropolitan Opera je odprla novo sezono 16. novembra 1953. z novo uprizoritvijo Gounodovega »Fausta«. Novi uprizoritvi bosta še: Rossini »Seviljski brivec« in Wagner »Tannhäuser«. Razen tega bodo ponavljali še opere: Verdi »Aida«, »Moč usode«, »Rigoletto«, »Simone Bocanegra«, »Traviata« in »Trubadur«, Puccini »Bohème«, Donizetti »Lucia di Lam-

mermoor«, Bellini »Norma«, Mozart »Don Juan«, »Figarova svatba« in »Cosi fan tutte«, Wagner »Parsifal« in »Walküre«, Bizet »Carmen«, Debussy »Pelleas in Melisanda«, Musorgski »Boris Godunov«, Stravinski »The Rake's progress« in J. Strauss »Netopir«. Za sezono je Opera angažirala 89 solistov (27 sopranov, 11 mezzosopranov in altov, 18 tenorjev, 20 baritonov in 13 basov), 6 stalnih dirigentov, 2 nadomestna dirigenta, 8 dirigentov - asistentov in 13 režiserjev.

Vlado Kobler, ki je kot dirigent debutiral v naši Operi pred tremi leti, ko je dirigiral Puccinijevo »Tosco«, je bil nato dve sezoni angažiran kot dirigent Opere v Osijeku, z letošnjo novo sezono pa je sprejel angažman v Operi v Subotici, kjer bo kot svojo prvo uprizoritev naštudiral Bizetovo »Carmen«.

Prijetno se boste počutili, če
boste stalno uporabljali priznane
kozmetične izdelke

Marta

Marta kolonjske vode

Marta parfumi

Marta toaletne kreme

za vsako priliko

Pazite na znamko *Marta*, ki Vam jamči za
prvovrstne izdelke

Lastnik in izdajatelj: Uprava Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani. Predstavnik: Juh Kozak. Urednik: Smiljan Samec. Ovitek natisnila »Tiskarna ljudske pravice«, list sam pa »Tiskarna Umetniškega zavoda za litografijo«. — Vsi v Ljubljani.

Daljšbregovnica
nama
LJUBLJANA

Textil
Galanterija
Konfekcija
Uvojenci izdelki
Kozmetika



Odločitev ne bo težka...

ker je izbira velika in cene najnižje

