

OPERA SNG V LJUBLJANI



MARJAN KOZINA

TRIPTIHON

BOJAN ADAMIČ

NAŠE LJUBLJENO MESTO

GLEDALIŠKI LIST št. 5 — 1957-58

PREMIERA DNE 23. APRILA 1958

MARJAN KOZINA

TRIPTIHON

Koreografija
in režija:
Pia in Pino Mlakar

Dirigent:
Bogo Leskovic

Scenograf:
akad. slikar
Jaka Savinšek

Osnutki za kostume:
akad. slik. kost.
Alenka Bartl-Serševa

Ispicianti:
Milan Dietz

Odrski mojster:
Celestin Sancin

Izdelava kostumov:
Gledališke krojačnice
pod vodstvom
Eli Rističeve in
Staneta Tancka

Razsvetljava:
Marjan Ban

Lasulje in maske:
Janez Mirtič in
Emilija Sancičova

KOREOGRAFSKA VIZIJA PIE IN PINA MLAKARJA
NA SIMFONICNO GLASBO: ILOVA GORA,
PADLIM IN BELA KRAJINA

Krvavi ples

Zavojevalec	Stane Polik
Njegova pajdaša	Raša Benedik Janez Mejač
Njihova pomočnica	Majna Sevnikova
Uporniška misel	Tatjana Remškarjeva
Pogum	Vlasto Dedovič
Domovina	Vida Volpijeva

Zalni ples

Padli	Metod Jeras
Zavojevalci	R. Benedik, J. Mejač, St. Polik, G. Vospernik, St. Leben
Zemlja	Mercedes Dobrškova, Bogomira Gabrijelčič, Stana Znidaršičeva
Svoboda	Magda Vrhovčeva
Zalujoče žene	Majna Sevnikova, Breda Šmidova, Vera Marinčeva, St. Sitarjeva
Tovariši	Stane Polik, Raša Benedik, Janez Mejač, Gorazd Vospernik
Zalost	Vida Volpijeva

Pomladni ples

Pomlad	Magda Vrhovčeva
Dve dekleti	Marija Gradova Tita Ivkovičeva
Dva fanta	Stane Leben Vane Ločičnik
Ljubezenski par	Vesna Vidrova Gorazd Vospernik
Zeleni Jurij	Metod Jeras

BOJAN ADAMIČ

NAŠE LJUBLJENO MESTO

BALET PIE IN PINA MLAKARJA

Perica	Vida Volpijeva
Jaka	Jaka Hafner
Pesnik osmošolec	Gorazd Vospernik
Njegov ideal	Tatjana Remškarjeva
Gospodična Frfru	Majna Sevnikova
Gospodična Cici	Breda Šmidova
Gospodična Majolka	Vera Marinčeva
Dolgin	Janez Mejač
Trije prometniki	Metod Jeras, Raša Benedik, Gorazd Vospernik

PIA IN PINO MLAKAR

OB BALETNI PREMIERI »TRIPTIHONA« IN »NAŠEGA LJUBLJENEGA MESTA«

Glasba Marjana Kozine je nama že davno segla v srce. Zato sva že pred desetimi leti na njegovo simfonično glasbo Padlim in Bela krajina napravila balet z naslovom Diptihon. Takrat je bil naš ljubljanski balet še zelo v začetniškem razvoju in poleg tega je bilo takrat nujno scensko dogajanje oblikovati po nekih načelih realizma. Četudi je doživel Diptihon takrat lep uspeh, sva vendar iskala priložnost za novo postavitev. Ko je pred kakimi petimi leti prišel k nama Kozina z željo, naj mu napraviva scenarij za balet, ki naj bi trajal pol večera, sva že videla ob tem prihodnjem baletu hkrati tudi novo postavitev njegove simfonije. Tako bi dobili celotni slovenski baletni večer Marjana Kozine. Ali ne obrne se vse tako, kot človek hoče, in tako bô na sedanjem baletnem večeru samo ta njegova glasba. Na tri simfonične stavke: Ilova gora, Padlim in Bela krajina, sva napravila tri koreografske vizije: Krvavi ples, Žalni ples in Pomladni ples, ki sva jih povezala v skupni naslov Triptihon.

Navzlic temu, da je komponist naslovil te svoje simfonične stavke s konkretnimi imeni, je vendar njihova oblika in vsebina taka, da vzbuja notranjo podobo tistega napona, ki drži človeka in narod v usodnih preizkušnjah. Biti ali ne biti. Ta notranja podoba je stroga, brezkompromisna in človeško tako široka, da bi bile na odru odveč puške, bombe, zastave, lepaki, uniforme in parole, čeprav je zunanja realnost vse to potrebovala.

Baletni umetnosti tako podajanje notranje podobe ni tuje in se s tem spontano in lepo veže z glasbo. Nekoliko bolj kočljiva je pristopnost take oblike gledališkemu občinstvu, ki želi tudi na gledališkem odru slišati in videti nekaj drugega kot v koncertni dvorani; pa je prvo in drugo glasba. Iskala sva prijeme in pristop k tej koreografski viziji, da bi preko nekih reči čisto neposredno gledalca prijel in objel napon tega dela. Tako sva ustvarila nekatere vloge, porazmestila kretnje in v pomladi obdržala vejice prvega zelenja kot nekoč v Diptihonu. Toda koreografija se ne zadržuje pri tem, temveč naj vodi v objem velikega in usodnega. Zato tudi taka scena in kostumi.

Pravo nasprotje Triptihona pa je drugi balet tega večera Naše ljubljeno mesto. Če je veljala prej notranja podoba celotnega predmeta, prevladuje tu zunanja podoba majhnih reči in dogodkov, za

V zaglavju članka »R. Wagner: Večni mornar« na strani 153 v 4. št. Gledališkega lista Opere je dovoljo tiskarske napake izostalo ime pisca Cirila Debeveca, kar s tem popravljamo. (Op. ured.)

katerimi se skriva ljubkost, marljivost, vedrina, človečnost in še mnogo drugega. Podoba tega mesta je sestavljena kot mozaik in zgod-bica je preprosta, brez začetka ali konca. Ali je sploh moč izpovedati duh kakega mesta (genius loci) brez njegovega dialekta in žargona, v katerem je vendar usedlina in bit tistega okolja? Zato sva morala najti plesno vlogo, skozi katero naj bi gledalec tudi »slišal« otroškost, občutljivost, pikrost in humor tega dialekta, ki zna zdraviti razočarana srca bolj kot alkohol, čeprav ga tudi ne manjka. Jaka je tista figura, ki naj to pričara; do bolnosti občutljiva slovensko-ljubljanska natura, ki pa vendar zna preživeti marsikatero razočaranje, ne samo tisto z gospodično Frfru. Humor in genius loci to zdravita in ohranjata.

Ze pred mnogimi leti, prav takrat, ko se je začel snovati Ljubljanski festival, se je nama rodila misel o baletu ljubljanskega mesta. Na velikem prostoru v Križankah bi se dalo to še vse drugače povedati. Bržčas bi bilo to za nas same in za tujca nekaj privlačnega: da vidimo svojo zunanjo podobo enkrat zgoščeno pred sabo v ogledalu. Neki slovenski skladatelj je nama že skomponiral začetne takte, naprej pa ni prišel. Po več letih čakanja sva se odločila za sedanji baletni obraz in sva naprosila Bojana Adamiča, naj nama napiše glasbo. To je bilo pred dobrim letom. Menda ste že kdaj čuli, kako neverjetno hitro komponira ta Bojan. Upava, da ne bo hud, če tukaj poveva, da še zdaj, ko piševa te vrstice za Gledališki list, ni napisana zadnja nota glasbene partiture. Verjetno bodo note še mokre, ko bo naš operni orkester zaigral uverturo na premieri, skoraj tako kot pred 170 leti pri Mozartu. Dirigent večera Bogo Leskovic je sicer zaradi tega ves iz sebe, a ne le zaradi skrbi, kaj in kako bo na premieri, temveč tudi ta primera z Mozartom mu ni všeč. Pa ne le on, tako bo sodila večina opernih dirigentov in še marsikdo. Toda vsi ti pozabljajo, da se trudi novo operno ustvarjanje najti stik prav z baletom. Baleta pa ni brez ritma. Zato gledamo »mi iz baleta« te stvari nekoliko drugače kot dirigenti. To je bilo vedno tako in ne bo nikoli drugače. To je pravilo, čeprav kaže življenje, da ni vselej pravilno.

Bojana Adamiča pa, ki sva ga zvabila na naše operne deske, kjer si človek kaj lahko zadere trn v peto, toplo pozdravlja in mu želiva, naj bi se trnov izognil in dobil veselje in tek ravno za oder..

Sceno za Triptihon in za Naše ljubljeno mesto je napravil Jaka Savinšek, ki ga svet sicer pozna predvsem kot kiparja, tu pa se bo pokazal kot slikar. Čeprav je zelo zaposlen, je z veseljem sprejel to odgovorno nalogo in jo rešil v najino resnično zadovoljstvo. Dobro se zavedava, koliko skrbi sva mu s tem zadala. In ker ne bosta niti honorar niti vsa naša gledališka praksa pravilno ocenila njegovega truda, naj nama bo dovoljeno, da se mu kot tujcu za kulisami naše operne hiše s temi vrsticami vpričo vsega občinstva toplo zahvaliva za pomoč.

Nič manj težavna, kot je bila naloga inscenatorjeva, je bila tokrat tudi naloga kostumerke Alenke Bartl-Serševe. Glede nje ni potrebno, da bi jo občinstvu šele predstavljala, saj jo pozna kot stalno sodelavko našega gledališča, in sva prepričana, da bodo gledalci imeli tudi z njenim delom veselje.

Solisti našega baleta in naš baletni zbor imajo na tem večeru pester umetniške in tehnične naloge. Med njimi ni novih imen, pokazali pa se bodo spet v novi luči in s tem dokazali svoje individualne sposobnosti in hkrati široke možnosti baletne umetnosti.



TATJANA REMŠKARJEVA



MAJNA SEVNIKOVA



VLASTIMIR DEDOVIĆ



GORAZD VOSPERNIK

K SITUACIJI LJUBLJANSKEGA BALETA

Premiera v gledališču je poseben in svojevrsten praznik. Čim starejša je taka ustanova, toliko bolj velja to bodisi za člane hiše kot tudi za občinstvo. Ko zažare luči, ko pretrga glas tišino razsvetljenega prostora, se začne pred nami odgrinjati veliki gobelin življenja. Pri baletni predstavi so podobe tega gobelina stkane iz svojevrstnih nitk, ki ne pokažejo takoj vsem in vsakomur prave podobe življenja. Naše baletno občinstvo so predvsem stalni obiskovalci opernih predstav. Med njimi je že precej takih, ki so vzljubili to gledališko zvrst.

Svojčas smo vedeli, da se bo spočetka marsikdo dolgočasil pri baletni predstavi, saj ne sliši z odra ves večer nobene besede; kot gledališki obiskovalec je bil vajen iskati in izbirati iz pripovedi in petja zgodbo. Zato smo sprva pristopali k našemu opernemu občinstvu predvsem s takimi baleti, ki ponazarjajo jasno, vsem razumljivo zgodbo. Hkrati z zgodbami pa se je občinstvo seznanjalo z raznimi baletnimi oblikami, čeprav jih je nekaj poznalo že od prej. Verjetno imamo danes le še redke obiskovalce, ki ne vedo »kaj početi« z baletom, večina ga z veseljem sprejema, mnogi pa so postali celo resnični ljubitelji baletne umetnosti. Vendar ostaja, da imajo pri nas dramske in operne uprizoritve kajpak širše zaledje, kakor ga ima balet, saj je komaj shodil. Tega ne dokazuje samo blagajniški račun, temveč tudi zanimanje ali odklanjanje tistih činiteljev, ki vodijo zaključene skupine v Opero iz drugih stranskih mest ali podeželja. Na primer srednješolska mladina: izmed štirih zaključenih predstav za srednješolce si izvoli baletno predstavo morda ena gimnazija. Ne vem, kdo daje pobudo in izraža željo za take obiske. Čudno bi bilo, če bi se vzgojitelji rajši odločali za Traviato (prav ta je nič kolikokrat v ospredju želja) kot pa za naš baletni večer iz kakršnih koli moralno vzgojnih ali umetniških načel. Mislim, da sodi to poglavje preprosto tja, kar sem prej označil kot »širše zaledje« opere mimo baleta.

Da bi si pridobili čim več občinstva, smo poleg baletnega programa, ki zastopa vse žanre baleta, poskušali s kombinacijo večjega števila novitet. Taka misel, ki se zdi na oko dobra, se pri upoštevanju realnih zmogljivosti izkaže kot neuresničljiva. Postavljanje baletnega večera zahteva pri dobrem in polnoštevilnem baletu kakih osem tednov takega napora, kot ga ne poznata ne dramski ne operni ansambel. Nato pride še mesec dni vežbanja in študija na odru, če hočemo, da bo tekla baletna predstava gladko in lahkotno. Vsak baletni večer terjaja torej kake tri mesece trdega dela, pri tem pa ne sme izpasti nobena ura, kar se redno godi v opernih hišah, kjer sodeluje balet tudi pri opernih predstavah in skušnjah zanje itd. Zato se pri nas študijski čas utegne raztegniti tudi na štiri mesece. V delovnih pogojih, ki jih ima operni ansambel in ki jih jemljemo kot normalo pri določanju študijske zmogljivosti, računamo, da ima koreograf za eno predstavo toliko dela, kot ga ima režiser za dve ali tri operne predstave. Izkušnja kaže, da zmoremo v naši hiši vsako sezono po dve baletni premieri. Zgodilo se je, da smo z velikimi napori in tveganji spravili pod streho tudi tri. Toda niti gledališke delavnice niti študijski prostori niti zdravje plesalcev ne vzdržijo takega prenapenjanja. Izjemoma se včasih kaj takega lahko naredi, večkrat pa ne.

To potrjujejo izkušnje vseh opernih hiš. Običajno imajo tam, kjer pripravijo v sezoni pet ali šest opernih premier, eno, redko dve baletni premieri. Tam pa, kjer imajo po dve ali tri operne premiere



STANE POLIK



JAKA HAFNER

na leto, pripravi balet eno ali celo polovično baletno premiero. Polovično premiero imenujemo tisto, če je baletni večer sestavljen iz več krajših baletov in je pri taki premieri le eno delo noviteta, ostalo pa so ponovitve iz starega programa. Tak način je priljubljen zlasti na Zahodu. V Sovjetski zvezi, kjer goje predvsem celovečerne baletne, pripravijo po eno baletno premiero na sezono ali celo na dve sezoni. Pa nikar misliti, da so to vedno novitete! Nad polovico so le že znana dela. Če pa že ni novo delo, kaj je potem novega pri tem? Občinstvu se predstavljajo nove baletne moči. Dana je možnost primerjanja; nove moči morajo dokazati, da so preciznejše, jasnejše, skratka — boljše od prejšnjih. To ni lahko. Vse, kar je resnično dobrega, se obdrži in zablesti ravno ob primerjavi. Tako raste občutek kvalitete na odru in v gledališču.

Jugoslovanski balet išče svojo pot med željami po novem, sodobnem izrazu in potrebo po konservativnosti, kot jo razodevajo Rusi. Ta jugoslovanska baletna težnja, ki ni bila še nikdar programsko izrečena, se dejansko kaže pri vseh jugoslovanskih baletnih ansamblih in analiza repertoarja to potrjuje. Po eni plati smo lahko veseli te ugotovitve, saj nam dokazuje, kako je naš človek, pa bodi tisti na odru ali tisti v parterju, živ in razgiban. Po drugi pa zahteva delovanje v obe smeri precej več truda in žrtev, če se nočemo znajti v dilematizmu ali širokoustanju.

Poglejmo, kaj pravijo tuji glasovi o jugoslovanskem baletu: vsi se strinjajo, da smo že mnogo napravili, vendar da tehnično še nismo na tisti višini, ki jo svet zahteva. Kar zadeva repertoar, tu nekaj mnenj: Ko je bil pred štirimi leti v Jugoslaviji angleški strokovnjak Arnold Haskell in si je ogledal vse naše baletne postojanke, ga je v neki operni hiši začudila koreografska podobnost Stravinskega Orfeja in Bizetove Simfonije, ki sta bili malone do koraka povzeti po londonski uprizoritvi (toda brez navedbe originala); nekaj specifično

svojevrsnega, kar da daje in utegne še bolj dati jugoslovanskemu baletu lastno podobo, pa je Vrag na vasi in Balada, ki ju je videl. Na festivalu v Firenzah in Paličev Romeo in Julija doživel pravega odziva, podobno tudi zagrebški Romeo Margarite Fromanove v Londonu ne. Na gostovanju beograjskega baleta v Parizu je doživel velik uspeh Parličev »Čudaški mandarin«. Baletni gostje iz Leningrada pa so istega Parličevega Mandarina odklonili kot nekaj dekadentnega in nebaletnega. Toda tuji glasovi, pa naj bodo pohvalni, občudujoči ali tudi rahlo pomilovalni in negativni, vsi potrjujejo, da imamo v Jugoslaviji živo baletno umetnost.

Ce je hotel ljubljanski balet postati sestavni del operne hiše, je moral biti vsak čas nared s svojo predstavo. Tako je balet postal faktor repertoarne politike naše Opere, in kar je najvažnejše: z nastopanjem pred občinstvom je rasla tudi njegova tehnična in umetniška moč.

Kako se je pri tem počutilo baletno vodstvo, koreografi in njihovo občutje za mero in kvaliteto? Prav gotovo jim ni bilo najlepše pri duši. Saj vest koreografovo lahko uteši le kvaliteta, nikdar kvantiteta. Toda tega, kako mu je pri duši, ga ni pri nas še nihče vprašal: ne direktorji ne kritiki ne načelniki za kulturo.

Zavest, da more zgolj delo, sicer premišljeno, vendar trdo in brezobzirno, prinesiti uspehe ljubljanskemu baletu, je omogočila precejšnje število baletnih premier, hkrati tudi razvoj baletne družine v kolektiv, ki ima svoje mesto v jugoslovanskem baletu.

Kvantiteta se da povedati s številkami; o kvaliteti pa se lahko pogovarjamo samo s primerjavami. Ne bomo iskali primerjanj s tujimi opernimi baleti — četudi bi to bilo koristno — temveč z našimi jugoslovanskimi. Kvaliteta je vendar temelj, na katerem se mora razvijati vsak balet in tako tudi naš jugoslovanski.

Ko preiskujemo kvaliteto baleta, se nam pokažejo štirje stebri, na katerih sloni: 1. talentirani naraščaj, 2. strokovno artistično in umetniško šolanje, 3. umetniška sposobnost koreografova, 4. delovni pogoji ustvarjanja, postavljanja in realizacije. Kakor hitro spodmaknemo en steber, ali pa kak steber ne doseže višine ostalih, postane kvaliteta vegasta, prividna in nesolidna. Talentirani naraščaj je tisti, ki ima za ples potrebne telesne, umetniške, karakterne lastnosti. Če si vse to predočimo, nas prevzame dvom, ali je sploh mogoče kdaj zbrati vse te faktorje na enem mestu? Resnično je to čudežna redkost, toda zato jo znajo ponekod tudi ceniti kot dragocenost.

V Jugoslaviji imamo več baletnih šol, toda ker nobena nima internata, se jim doteka naraščaj skoraj izključno iz tistega mesta, ki ima šolo. Zato izbira ni velika in šole sprejemajo tudi povprečni naraščaj. Seveda čim manjše je mesto, tem manj je ljudi in tem manjša tudi izbira. Beograd kot večje mesto ima kajpak precej lažjo izbiro kot Ljubljana. Saj bi šele takrat, če bi izbirali naraščaj iz vse Slovenije, to pomenilo toliko kot iz dveh Beogradov. Tako imamo že z vsega početka v Ljubljani slabše izhodišče. Če izlušči Beograd 30 baletnih talentov izmed 300 dijakov svoje baletne šole, jih utegne Ljubljana izluščiti izmed šestdesetih morda šest ali sedem ali nemara celo samo pet.

Beograjska Opera ima torej možnost, da odbere iz tega števila tiste, ki ji ustrezajo po talentu, po stasu, po pridnosti, po temperamentu. Beograjska Opera jim nudi tudi dostojne garderobe, kopalnice, in kar je najvažnejše: veliko, prostorno baletno dvorano in še eno dvorano za študij. Mi v ljubljanski Operi pa smo stisnjeni med hodnike, obešalnike in uničujoče kvadrature prostorov in — odra! (Ali



Prizor iz naše lanskoletne baletne uprizoritve: Chopin »Silfide«

še sedaj ne veste, zakaj nas izpuščajo ali pozabljajo malo večje gledališke skupine?)

Pa nikar misliti, da ima samo beograjski balet tako lepe in ustrezne delovne prostore! Podobne imajo tudi Zagreb, Sarajevo in celo Split.

Potrebno bi bilo spregovoriti še o koreografskem vodstvu ljubljanskega baleta. Ker pa ne more pisec soditi lastno zadevo, prepuščam to dobrohotnim ali nedobrohotnim peresom.

Ljubljansko občinstvo je imelo priložnost videti beograjski balet na dveh Ljubljanskih festivalih, prav tako dvakrat zagrebškega istotam in dvakrat sarajevskega, ko je potoval skozi Ljubljano. Naš balet še ni nastopil v Zagrebu, pač pa je nastopil na Dubrovniških letnih igrah, dvakrat v Skoplju in enkrat v Beogradu. Sodeč po izrazih občinstva in kritike, mislim, da se nismo odrezali slabo. Morda pa bo primerjava baletnih repertoarjev Beograda, Zagreba in Ljubljane tudi svoje pokazala. Poleg tega bo verjetno za marsikoga zanimivo, obuditi spomin na vse baletne, ki smo jih v dvanajstih letih videli v Ljubljani. Obenem pa bo tak pregled tudi dokaz naporov in uspehov ljubljanskega baleta ob sodelovanju vsega občinstva in s pomočjo oblasti.

Da bo primerjava mogoča tudi z repertoarjem beograjskega in zagrebškega baleta v istem obdobju dvanajstih let, objavljamo pregled tudi od onod. Opuščeni so datumi premier, ker je to za naša razmotrivanja odveč. Pregled našteva na prvem mestu naslov baletnega dela, na drugem mestu ime skladatelja, na tretjem ime koreografa, na četrtem pa pripombo, ali je balet celovečeren ali samo polovičen (okrog 50 minut) ali tretjinski (okrog 30 minut) ali četrtinski (okrog 20 minut).

Balet Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani

1. Vrag na vasi	Lhotka	Pia Pino Mlakar	1
2. Cekin ali gosli	Dvořák	Pia Pino Mlakar	1/2
3. Dptihon	Kozina	Pia Pino Mlakar	1/3
4. Lok	Lhotka	Pia Pino Mlakar	1
5. Prometejeva bitja	Beethoven	Pia Pino Mlakar	2/3
6. Igra kart	Stravinski	Pia Pino Mlakar	1/3
7. Mala balerina	Prek	Pia Pino Mlakar	1
8. Ohridska legenda	Hristić	Pia Pino Mlakar	1
9. Danina	Lindpaintner	Pia Pino Mlakar	1
10. Balada srednjeveške ljubezni	Lhotka	Pia Pino Mlakar	1
11. Danse macabre	Saint Saens	Nenad Lhotka	1/4
12. Tragedija Salome	Schnitt	Nenad Lhotka	1/4
13. Amazonke	Semjonov	Charrat-N. Lhotka	1/4
14. Klasična simfonija	Prokofjev	Charrat-N. Lhotka	1/4
15. Minulo svečanosti	Couperin-R. Strauss	Pia Pino Mlakar	1/2
16. Coppelia	Delibes	Pia Pino Mlakar	1
17. Lisica zvitorepka	Stravinski	Pia Pino Mlakar	1/3
18. Simfonično kolo	Gotovac	Pia Pino Mlakar	1/4
19. Plesalec v sponah	Pia Mlakar	Pia Mlakar	1/3
20. Les petits riens	Mozart	Pia Pino Mlakar	1/2
21. Polovski plesi	Borodin	Fokin-Eržen	1/4
22. Labodje jezero	Cajkovski	Ivanov-Petipa- Jovanović	1
23. Ljubezen in pravda	Händel	Pia Pino Mlakar	1/3
24. Siffide	Chopin	Fokin-Sevnikova	1/3
25. Rondo o zlatem teletu	Von Einem	Neubauer	1/3
26. Fantastična prodajalna	Rossini-Respighi	Jeras	1/3
27. Triptihon	Kozina	Pia Pino Mlakar	1/2
28. Naše ljubljeno mesto	B. Adamič	Pia Pino Mlakar	1/4
29. Slovanski plesi	Dvořák	Golovin	1/2
30. Mařenka	Skerjanc	Golovin	1/4
31. Lepa Vida	Ukmar	Pia Pino Mlakar	1/2

Balet Hrvatskega narodnega kazališta u Zagrebu

1. Scherezada	Rimski Korsakov	Fokin-Froman	1/3
2. Rapsodija	Liszt	Romanovski-Froman	1/3
3. Karneval	Schumann	Froman	1/3
4. Bolero	Ravel	Romanovski-Harmoš	1/4
5. Petruška	Stravinski	Harmoš	1/3
6. Jugoslovansko kolo	Gotovac	Harmoš	1/4
7. Bahčisarajska fontana	Asafjev	Harmoš-Roje	1
8. Romeo in Julija	Prokofjev	Froman	1
9. Ohridska legenda	Hristić	Harmoš	1
10. Trnjulčica	Cajkovski	Petipa-Harmoš-Roje	1
11. Coppelia	Delibes	Froman	1
12. Balada srednjevekovne ljubavi	Lhotka	Pia Pino Mlakar	1
13. Dance macabre	Saint Saens	N. Lhotka	1/4
14. Tragedija Salome	Schnitt	N. Lhotka	1/4
15. Amazonke	Semjonov	Charrat-N. Lhotka	1/4
16. Klasična simfonija	Prokofjev	Charrat-N. Lhotka	1/4
17. Francesca da Rimini	Cajkovski	Jovanović	1/3
18. Apollo Musagetes	Stravinski	Jovanović	1/3
19. Licitarsko srce	Baranović	Froman	1/3
20. Trirogeljnik	De Falla	Harmoš	1/4
21. Slike z razstave	Musorgski	Harmoš	1/4
22. Vrag na vasi	Lhotka	Pia Pino Mlakar	1
23. Kitajska pravljica	Baranović	Parlić	1/3
24. Don Juan	R. Strauss	Cintolesi	1/3
25. Mreža	Scarlati	Cintolesi	1/3
26. La valse	Ravel	Cintolesi	1/4
27. Komedijanti	Sauguet	Cintolesi	1/3
28. Ballet concerto	Vivaldi	Cintolesi	1/3
29. Sanje	Britten	Parlić	1/2
30. Cudaški mandarin	Bartok	Parlić	1/3
31. Candelaria	Ricco	Cintolesi	1/3

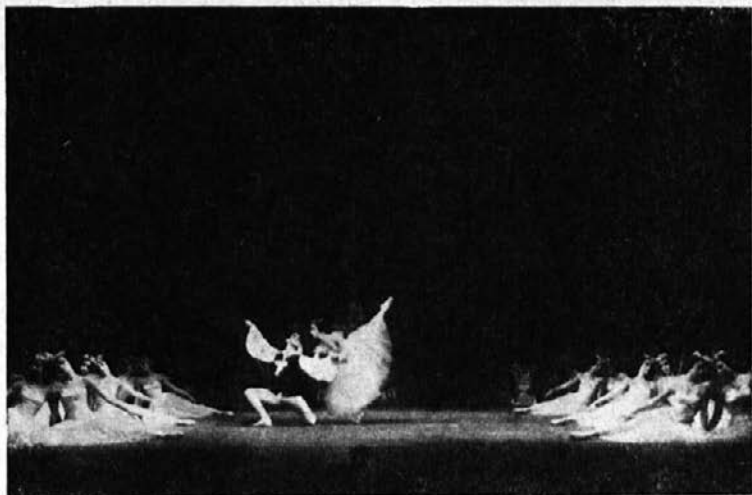
Balet Narodnega pozorišta u Beogradu

1. Ohridska legenda	Hristić	Froman	1
2. Romeo in Julija	Prokofjev	Parlič	1
3. Jolanda	Kalamaris	Parlič	1/3
4. Simfonija	Bizet	Parlič	1/3
5. Orfej	Stravinski	Parlič	1/3
6. Balada o srednjevekovnoj ljubavi	Lhotka	Mlakar	1
7. Peter in volk	Prokofjev	Parlič	1/3
8. Kitajska pravljica	Baranović	Parlič	1
9. Ljubav čarovnica	De Falla	Parlič	1/3
10. Kraljica otokov	Turie	Parlič	1/2
11. Čudaški mandarin	Bartok	Parlič	1/2
12. Giselle	Adam	Coralli-Lavrovski	1
13. Šeherezada	Rimski Korsakov	Korsakov Romanovski	1/3
14. Coppelia	Delibes	Parlič	1
15. Labodje jezero	Čajkovski	Ivanov-Kirsanova	1
16. Silfide	Chopin	Fokin-Parlič	1/3
17. Bolero	Ravel	Romanovski	1/4
18. Licitarsko srce	Baranović	Parlič	1/3
19. Balerina in banditi	Mozart	Romanovski	1/3
20. Vrag na vasi	Lhotka	Pia Pino Mlakar	1
21. Ob Donavi	J. Strauss	Kirsanova	1/4
22. Rapsodija	Liszt	Romanovski-Kirsanova	1/4
23. Saloma	R. Strauss	Sanjina	1/4

Če primerjamo te baletne repertoarje, vidimo dokaj skupnih potez. Vsi gojijo tako celovečerne kot tudi krajše balette, vsi posegajo po domačih delih, dalje po standardnih baletih, ostalo pa so razne novitete in poskusi. Po številu premier sta Zagreb in Ljubljana enaka, ker jih imata 31. Sledi Beograd, ki jih ima 23. Od tega števila so celovečerani baleti v Zagrebu 7, v Beogradu 7, v Ljubljani 8. Krajših baletov je dal Zagreb 24, Beograd 17, Ljubljana 23. Ako bi združili te krajše balette v popolne baletne večere, potem bi Zagreb lahko sestavil dobrih 7 celih večerov, Beograd 6, Ljubljana pa 8. Potemtakem sta si Zagreb in Ljubljana kvantitativno skoraj enaka (Ljubljana je celo pred Zagrebom), Beogradu pa manjkajo trije, skoraj štirje celi baletni večeri, da bi izravnali razliko z Zagrebom in Ljubljano. To število je povsem v sorazmerju z računom, ko smo govorili, da dajejo operne hiše, ki imajo manj opernih, tudi manj baletnih premier. Velika mesta si lahko to dovolijo, zategadelj pa naj bi bila pri njih tudi kvaliteta laže dosegljiva kot tam, kjer se morajo operne hiše truditi, da po-
strežejo s čim večjim številom novitet, ki se hitro zvrste.

Da bi pravilno ocenili ustvarjalnost, ki je za temi naslovi, bi bilo treba še ločiti tiste koreografije, ki so resnično izvirne, od prevzetih, na novo obdelanih ali kopiranih, kar bi pa za zdaj preveč razširilo te vrstice. Razpredelnica pa tudi kaže, da je ljubljanski balet, čeprav je manj številen in ima težje delovne pogoje, opravil v dvanajstih letih isto delo kot oba druga baleta. To tudi dokazuje, da bi kaj več premier sploh ne zmogli. Povprašajmo še, ali ne bi v tej fazi našega baletnega razvoja bili nemara kateri drugačni baleti potrebnejši in zanimivejši? Morda bi se dalo kako delo zamenjati brez škode za ravnotežje, vendar bistveno to ne bi spremenilo repertoarne linije. Če bi pa hoteli bistveno od nje odstopiti, bi se morali tudi ločiti od jugoslovanskega baleta.

Naša baletna družina je bila in je še maloštevilna. Morala se je učiti in napredovati tako rekoč med predstavami. Morali smo torej misliti tudi na prave vloge, na pedagoško pravo doziranje. Kako to gre, kakšna je to odgovornost in kje so meje posameznikov, o tem se kajpak lahko vsi motimo. Toda največja verjetnost za pravilno razporeditev sil bo po zdravi pameti v rokah baletnega vodstva.



Prizor iz naše uprizoritve Chopinovich »Silfid«

Nekateri baletniki vidijo pač samo svojo pot, a to je upravičeno le do neke meje. Tudi dirigenti vidijo pri baletu le slavno ime komponistov ali pa interesantno glasbo. Ali je baletno delo izvedljivo glede na našo družino, kako je z razporeditvijo umetniških sil, odrskega prostora, opreme, vse to pa jih bolj malo zanima.

Ce se ozremo na repertoar našega baleta v tem obdobju, lahko vsak objektivni gledalec ugotovi: 1. baletna družina ljubljanske Opere se je skozi ta repertoar tako tehnično kakor stilistično in umetniško nenehno razvijala; 2. operno občinstvo je vzljubilo balet; 3. ta repertoar je vzgojil tudi občinstvo, tako da zna postaviti stvari na pravo mesto, naj pride kdor koli z Vzhoda ali Zahoda, s takim ali drugačnim baletnim stilom, slavno ali neznano ime. Ljubljanci še v marsičem nimajo pogleda velikega mesta, toda v baletu nikakor ne več. Malo med njimi pa si jih je oblikovalo okus v teh stvareh izven Ljubljane. Večini je dal ravno repertoar ljubljanskega baleta priložnost, da so se spoznali z raznimi stili in možnostmi gledališča. Dobro pa se zavedamo, da smo prehodili komaj pol poti in da najlepše stvari šele pridejo. Kako in kam bo šla ta pot naprej, zaenkrat ni mogoče reči. Prostori Srednje baletne šole in prostori v Operi ne dajo razmaha, obeti strožje izbire naraščaja bodo toliko časa slabi, dokler ne bo imela šola svojega internata. V teh razmerah je najvažnejše, da naš balet, kakršen je že po številu in kvaliteti, vzdržuje svoj baletni repertoar in da ga še naprej podpira občinstvo in uprava SNG.

Vedno in povsod je gledališče imelo in ima svoje materialne in umetniške probleme, toda dokler so predstave in premiere, je vse še dobro. Zato je poleg užitka novine vsaka premiera tudi praznik hiše in potrdilo, da živi!

SIMFONIJA

Pino Mlakar se je odločil koreografsko postaviti tri dele moje simfonije. Ob tej priložnosti, in kot je pač navada, mi je naložil urednik »Gledališkega lista« kruto nalogo, naj kaj napišem o svoji muziki. Naj to opravi, kakor že hočem, je rekel. Morda kakšne svoje spomine; da bi prenesel celo kratko, ne preveč učeno analizo, je rekel; in sploh, jutri da mora to imeti, mi je zagrozil.

Oddirjal sem domov, da napišem nalogo. Toda na srečo sem se spomnil, da sem prav to, kar zahteva od mene, že nedavno napisal za naše študente. Dosti drugače bi tega tudi napisati ne znal. Zato sem porabil prvotno besedilo, dodal bi mu pa rad nekaj stavkov.

... simfonija ...

Muzika, ki si jo je izbral Mlakar, je doživela veliko srečo: postala je med Slovenci dokaj poznana, in to se le redko posreči zahtevni in precej moderni skladbi, še posebej, če je slovenska. (Upam, da me ne bo nihče ozmerjal, da sem domišljjav, če si upam to napisati.)

To so moji osebni spomini. Pa morda ne samo to. Ilova gora je hrib blizu Grosuplja. »Ilova gora« je muzika, v note dejano doživetje. Takih Ilovih gora je veliko v življenju narodov, v doživetjih posameznih ljudi. »Padlim« ni samo moja tožba; podobno so občutili in doživljali milijoni. In še bodo. Bela krajina je sicer res ena sama, toda veliko je po vsem svetu raztresenih lepot, (skoraj) prav tako lepih, kot je naša deželica pod Gorjanci.

Cisto na koncu ostane od teh treh glasbenih slik nekaj bistvenega in osnovnega, nekaj človeškega in splošnega, kar lahko poveš z nekaj besedami: strahoten pretres — bol — vedrina. Prepričan sem, da bo Pino Mlakar moj »tekst« s svojimi izraznimi sredstvi tolmačil lepo.

*

V tistih strašnih in lepih časih, v letih trinaštrideset in štiriinštrideset, ko so se naše brigade tolkle na življenje in smrt s Švabi in vso mogočo golaznijo, ki so jo na poraz obsojeni ibermenči vpregli v svoj škripajoči voz; ko so eden za drugim padali moji najbližji tovariši; ko smo, ne vem kolikokrat, prekrizarili Dolenjsko, Notranjsko in Gorski kotar; ko smo nihali med borbami, hajkami in blaženimi tedni relativnega miru, mi je velikokrat hodilo na misel: ti, ki bodo preživeli to težko preizkušnjo, bodo imeli veliko povedati. Pisali bodo spomine, cele knjige spominov. Če bo meni dano preživeti, bom skušal tudi jaz po svoje povedati, kaj sem doživel v teh letih groze in veličine.

Preživeli smo, vrnili smo se in tisti od nas, ki znajo sukati pero, so napisali svoje spomine na to dobo. Nastala je cela skladovnica knjig, ki pa še od daleč ni dopisana do kraja. Med njimi je tudi obširna knjiga, ena sama te vrste, ki pa ni pisana z besedami, napisana je z notami. To je moja simfonija, to so z muziko povedani moji partizanski spomini.

Verjetno poznate ta ali oni stavek simfonije, ki ima vsak še svoj podnaslov: Ilova gora, Padlim, Bela krajina, Proti morju. Cele pa še niste slišali, kljub temu, da so vsi štirje stavki čvrsto povezani v celoten in enovit opus. Zakaaj v šestih ali sedmih letih, odkar je bila napisana do kraja, še ni bila v celoti javno izvedena, mi je samemu uganka, ki si je ne znam razložiti. Habent sua fata libelli.

Tu se začne težava. Razložim naj svojo simfonijo, razčlenim, podam nekakšno analizo. Če bi hoteli, naj vam analiziram katero koli drugo

simfonijo, bi to storil prav rad. Težko je pa govoriti o lastni skladbi, ko je človek nujno tako strašno neobjektiven. Vendar, potrudil se bom.

Simfonija je — z malo izjemami — absolutna glasba. To se pravi, da nima za idejno osnovo kake konkretne predstave, doživetij ali kaj drugega »prijemljivega«. Simfonija je, da tako rečem, sama sebi namen; to je igra tonov; prinašanje, ponavljanje, variiranje tematkega gradiva; menjava hitrih in zložnih tempov; zaporedje gradacij, odnehavanj, dramatičnih momentov in mirnih liričnih mest itd. Toda vse to v okviru nekih oblikovnih in estetskih zakonov, ki jih je ustalil razvoj kakih sto let. Med simfonijami recimo Haydna, Brahmsa, Prokofjeva so seveda velikanske razlike, toda le po vsebini in stilu; vse so pa grajene po istih oblikovnih zakonih. »Normalna« simfonija katerega koli obdobja in skladatelja ima štiri stavke: prvi je v sonatni obliki, drugi v razširjeni pesemski, tretji je menuet ali scherzo, četrti navadno rondo (če ni spet sonata).

»Programska« skladba pa večidel nima ustaljene oblike, temveč se ravna po neki konkretni predstavi, ki ji narekuje obliko in vsebino. Za primer naj navedem Musorgskega genialne »Slike z razstave«, ali »Mojo domovino« B. Smetane, skladbi, ki sta precej vsakomur poznani. Osnova, ki pri Musorgskem odreja vsebino in obliko, je vtis raznih slik, ki jih je videl na razstavi, pri Smetani pa češka zemlja in nje zgodovina.

Obe zvrsti, simfonija in programska muzika, sta tedaj v bistvu popolnoma različni. Ali je med njima res tak prepad, da ni ničesar vmes?

Je nekaj simfonij, ki so grajene strogo po ustaljenih zakonih, a imajo vendar neki »program«. Za primer naj navedem Beethovno simfonijo »Pastorale«, ki slika življenje na deželi in Lisztovo »Faustovo simfonijo« s podnaslovi Faust, Margareta, Mefisto.

Sem sodi — si parva licet componere magnis — tudi moja simfonija.

Komponirana je po pravilih simfonije, vsebina so ji moji spomini na partizanske čase.

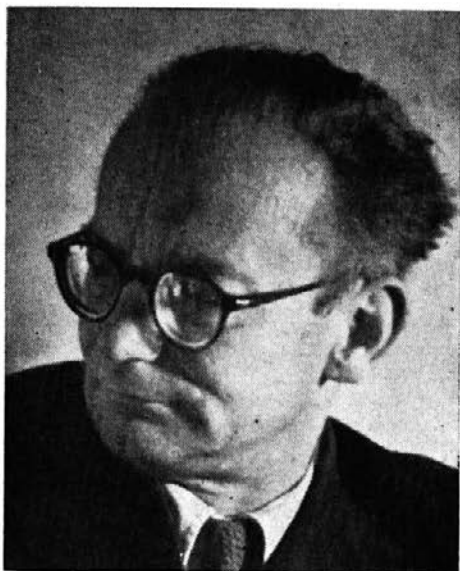
Prvi stavek (»Ilova gora«) je v sonatni obliki. Saj menda ne povem nič novega: sonata ima dve glavni temi, prva je po navadi ritmično ostra, markantna, druga pa spevna, lirična. V prvem delu sonate sta postavljeni obe temi, v drugem jih skladatelj po svoji fantaziji obdela in izpelje, tretji del je v glavnem ponovitev prvega. Navadno je dodana še koda, nekak širok zaključek celega stavka.

Taka je tudi zunanja oblika »Ilove gore«. Vsebina ji je pa spomin na strašno, večdnevno borbo s Švabi blizu Grosupljega. Hernmenči, menda Göringova divizija, so nas obkolili z desetkratno močjo. Z velikimi žrtvami — za nas in za njih — smo se prebili. Tudi ranjence smo rešili — o, koliko jih je bilo in kako težko smo jih prethotapili skozi goste nemške linije!

»Ilova gora« naj bi v glasbi podala neizbrisne vtise teh dni. Seveda nima namena realistično imitirati pokanje dumdumk, bevskanje mitraljezov, tuljenje min, stokanje ranjencev, strahotnega, mozeg pretresujočega partizanskega juriša. Skladba naj bi podala samo neki splošni vtis, ki se ga do kraja ne da povedati ne z besedo ne s sliko in ne z melodijo. Morda si bo kdo ponekod predstavljal žvižganje min, kdo drugi pa na istem mestu siloviti, neodoljivi »Juriš!« Na drugem mestu bo nekdo videl taborni ogenj, drugi bo pa prav tam slišal šepetanje na smrt ranjenega, ki daje svojemu prijatelju zadnja naročila.

Tako konkretnih predstav pri pisanju Ilove gore zagotovo nisem imel. Če pa komu napravijo mojo muziko dostopnejšo, mi bo prav.

Za drugi stavek pove vse že sam naslov: Padlim. Posvečen je svetlemu spominu padlih prijateljev in tisočernih žrtev brezumne morije. Ta bol ni topa resignacija; ponos je v njej in upornost pogum-



SKLADATELJ
MARJAN
KOZINA

nega naroda, ki zna prenesti tudi težke in krvave žrtve za svoje človeške pravice.

List se je obrnil: čisto drugje smo. V tretjem stavku, v Beli krajini zasije sonce. S svojo mirno svetlobo zasipava svetle breze, se zrcali v mirni Kupi, ponagaja resnobnim Gorjancem. Čisto druga slika, samo čudo božje: sredi krvi in trpljenja, sredi bojišč najgroznejše vseh vojn pojo ptičke, si »črni Vogrančiček« izbira dekle, se okiti Zeleni Jurij, čebļajajo račke v mlakuži, zaplešejo dekleta starodavno kolo. Kje je vojna! Blažena Bela krajina!

V zadnjem stavku »Proti morju« sem skušal zajeti razpoloženje tistih zadnjih dni vojne. Vse najhujše je za nami; spomin se vrača na preteklo gorje, na strašne žrtve. A že hitijo brigade od vseh strani proti morju. Odpre se pogled na brezbrežni naš Jadran, na Trst, na simbol našega hrepenenja po svobodi, miru, lepših dneh.

To svojo (upam, da ne nepreklicno edino) simfonijo sem pisal več let. Nekaj nejasnega mi je šumelo v glavi že takrat, ko smo nekoč na dolgem nočnem maršu nekaj minut počivali. Kot danes se spominjam: od daleč smo okoli Ljubljane videli švabske rakete. V trenutku, ko je padlo povelje: »Odmor!«, sem vrgel puško na tla, legel nanjo in si potisnil pod glavo nahrbtnik (ta »prijem« sem imel temeljito izvežban) in se zazrl v črno nebo, posejano z neverjetno svetlimi zvezdami. Menda se mi je tedaj prvič utrnila misel, da bom moral nekaj napisati. Zvečil sem surovo repo — tisti dan sem bil našel dve, tri, precej lepe — in se vdajal mehkim mislim: vojne bo enkrat konec, zmagali bomo, vrnil se bom v Ljubljano ali Beograd, skomponiral bom tole našo partizansčino in dirigiral jo bom v prepolni dvorani, v fraku, in od lepih deklic bom dobil rože.

»Trap neumni,« sem okrcal samega sebe, »ne grabi temè! Kdo pa pravi, da boš sploh ostal živ in zdrav? Ne misli na frak, saj si ves živ uši! In na dekleta misliš? Pazi rajši, da ne zgubiš »veze« kot zadnjič, še veš? Pa še rože bi ti dišale, ko še za pol cigarete nimaš!«

Se bi jih preslišal od svojega boljšega jaza, toda:

»Pokret!«

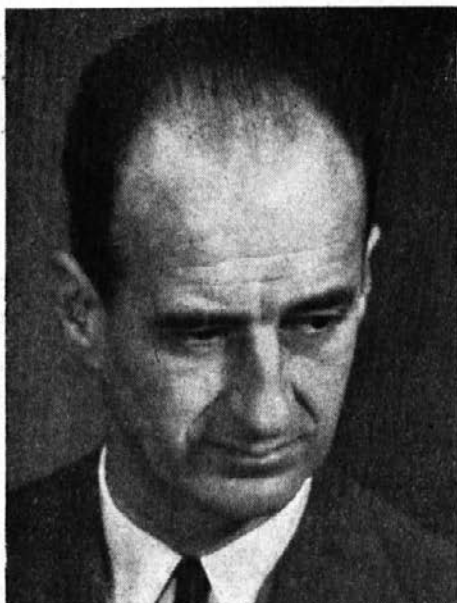
Puško na ramo, nahrbtnik oprtan, kolona po jedan.

Pa so se sanje le uresničile: vrnil sem se živ in še precej zdrav, partizanščino sem skomponiral, že zdavnaj sem se znebil uši, repo jem le še za veselje in ne več iz lakote, tudi v fraku sem dirigiral in celo rože sem dobil.

BOJAN ADAMIČ:

NAŠE LJUBLJENO MESTO

Ta svoj prvi gledališki poskus sem napisal letos pozimi. Ker sem se do sedaj skoraj popolnoma specializiral na instrumentacijo za mikrofón, sem imel dosti težav pri pisanju za gledališče in se bojim, da mi bodo prav po pravici očitali kup napak. Pisan je v slogu nekoliko



SKLADATELJ

**BOJAN
ADAMIČ**

zromantizirane današnje lahke glasbe. Seveda je vse skupaj daleč od jaza, ki bi se mi glede skoraj nikakršne tovrstne prakse godbenikov iz gledališča, tu ne zdel prav nič umesten, čeprav sem prepričan, da bi v tem slogu napisal mnogo boljšo baletno glasbo in predvsem sodobnejšo. Kljub temu pa porabljam v orkestru nekaj vsaj za naš teater manj običajnih instrumentov, kot so vibrafon, električna kitara, sordine na trobilih in podobni efekti. Glasba bi želela biti zelo pestra, saj nastopajo v baletu najraznovrstnejši tipi, od gasilcev do mlekaric.

Razen tega sta v nji še dve parafrazi, in sicer na Habanero iz Carmen in Barcarolo iz Hoffmannovih pripovedk.

Ideja baleta in scenarij sta iz rok našega baletnega mojstra Pina Mlakarja. In ne samo to. Njegova je sploh zasluga, da se je ta balet rodil — namreč po moji strani. Tako vztrajno in z redko energijo me je preganjal in sledil vsak moj prosti čas, da mi res ni preostalo drugega, kot napisati še tistih nekaj not, ki so bile potrebne, da smo lahko začeli z orkestralnimi vajami. Mislim, da je imel on več dela z menoj, kot ga bo imel s koreografijo in vsem ostalim, kar je potrebno za predstavo. Želim mu, da bi imel pri postavljanju baleta več sreče, kot je je imel z menoj, in predvsem, da bi mu stvar šla malo hitreje od rok, kot je šla meni, ker sicer naši dragi Ljubljancani baleta še dolgo ne bi videli.

VSEBINA BALETNEGA VEČERA

1. TRIPTIHON

Po glasbi treh stavkov Kozinove Simfonije, ki imajo v originalu naslove: Ilova gora, Padlim in Bela krajina, je sestavljen Triptihon, ki se deli na tri ples: Krvavi ples, Žalni ples in Pomladni ples. Balet nima za osnovo nobene zgodbe, pač pa vsebino, ki naj izžareva v prvem plesu vzdušje okupirane in v boju razplamtele zemlje, v drugem plesu spomin padlim za svobodo in v tretjem, Pomladnem plesu novo prebujenje. Zato se v Krvavem in Žalnem plesu manifestirajo čustva in volja človeka in naroda, da živi svobodno in pogumno, četudi za ceno velikih žrtev. Pomlad pride, v narodni prisposodbi, šele takrat, ko zeleni Jurij premaga zimo: ko je izvojevan boj s trpljenjem, se prebudi človek in narava k novemu življenju.

2. NAŠE LJUBLJENO MESTO

Iz drobnih prizorov je sestavljen mozaik živega majhnega mesta.

Perice nosijo perilo po hišah, vajenci hite na delo, kmetice na trg, profesorji v šolo, strojepiske v pisarne, mladina v šolo — taka je jutranja podoba našega mesta. Vendar ni šola tisto, kar napolnjuje srca mladini; igra, sanjarjenje, želje — vsega tega ne prekine niti šolski zvonec. Nogometaš Jaka je junak časa in sošolki si zaradi njega prideta v lase. Med osmošolci pa je tudi poet, ki nič ne ve za nogomet, temveč živi samo za svoj ideal.

Goriška brda pošiljajo svoje prve češnje, staro in mlado uživa sladki sad pomladi. Jaka pa uživa v spoznavanju ljudi okoli sebe. Ko ga pometačice mestne snage opozorijo na čistočo in red, se zamisli. Zave se, da je za vso lepoto in prijetnost potrebno tudi delo. Tudi sam se bo moral odločiti za kak pravi poklic. Vest ga grize, toda Jaka se ne zna za prav nič odločiti. Zoga, kolo, lepa dekleta, gospodična Frfru, to ga zanima. Toda na gasilski veselici v Šiški se mu gospodična Frfru izmuzne v roke gospoda Dolgina, on pa ostane kljub vsem dokazom ljubezni neuslišan. Bojuje boj s samim seboj: ali je on Jaka ali ni? Frfru in ženske in svet ga ne razumejo. To mu potrdi tudi ljubljanska žejna goba, ko mu razloži modrost samstva.

Življenje pa teče dalje in ne prenese takih modrosti. Ljubljana živi, ljubeznivo sprejema goste, dela, se trudi, se veseli in z razumevanjem hrani med svojimi zidovi tudi vse take poete in Jake in druge čudake.

Mesec za mesecem, leto za letom odnaša in prinaša perica belo perilo: delo rok čisti, ozdravlja in obnavlja naše mesto.

OB BALETNIH KRITIKAH M. VOGELNIKOVE

V kritiki »Zamujena koreografija«, ki jo je 25. januarja t. l. objavil obzornik »Naši razgledi«, je M. Vogelnikova mmo drugega zapisala: »... V Črnih maskah je koreograf Pino Mlakar pozabil biti umetnik. Ne vem, kaj si more človek o tem misliti; ali je to odsev hladnega, nezavzetnega odnosa do publike, opere, skladatelja; ali je odraz prerahle umetniške povezanosti z domačo zemljo.«

Ker tako pisanje ne le da nima nobenega opravlja s kritiko, temveč je tudi žaljivo in kot tako najmanj sodi v štiri-najstodnevnik, ki obravnava tudi »kulturna vprašanja«, menimo, da ne more ostati brez vsakršnega odmeva vsaj v našem listu. (Op. ured.)

Že nekaj let piše Marija Vogelnikova v Naše razgledne ocene o vsem, kar se pri nas v Ljubljani dogaja na baletnem odru, in o tistem, kar je s tem v resnični ali namišljeni zvezi. Spremljam to pisanje in ugotavljam vedno bolj in bolj, kako malo ve Marija Vogelnikova o tem, kakšno funkcijo opravlja balet v opernih hišah, in kako malo ve o tistih komponentah, ki lahko vodijo balet, da postane umetniško telo, in kdaj lahko gledalcem posreduje resnične vrednote in vsebino in kdaj ne.

Vendar bi tudi s to pomanjkljivostjo imele ocene baletnih predstav še vedno pozitivno vrednost, že zato, ker bi posredovale bralcu v besednem opisu tisti vtis, ki ga je pač imel kdo izmed mnogih gledalcev. Posebno če more opisovalka v njih izpovedati vse najs subjektivnejše impresije, utegnejo biti take ocene vendarle neke kulturno dragocene. Seveda razumem pod dragocenostjo enako hvalo kot grajo. Neposredno baletu in baletnemu vodstvu pa lahko koristijo take vrste ocene le takrat, če so pisane nepristransko, pristno zavzeto ali, če hočete, plamteče in hkrati spoštljivo. Res pa je, da je tako pisanje težje kot efektna, samodopadljiva besedna igra in poza »arbitra elegantiarum«.

Marija Vogelnikova je likovna umetnica. O baletni in gledališki strokovni plati ve premalo, da bi me mogla razumeti brez dolgih in dolgočasnih razprav; o tistem pa, kaj je lepo ali ni lepo, globoko ali plitko, napredno ali nesodobno v luči okusa ali nazora Marije Vogelnikove, za zdaj ne mislim govoriti. De gustibus non est disputandum. Cisto kratko bi rad le pojasnil bistveno razliko med slikarskim in koreografskim končnim produktom. Kar dá likovni umetnik iz svojih rok, je objektivno in nepopačeno njegovo delo. Kar pa vidi gledalec na odru pri plesu, je deviacija, v najboljšem primeru 90 % tistega, kar je koreograf predpisal. Njegovo umetniško hotenje gre namreč skozi zelo nezanesljive človeške instrumente. Če se v najboljšem primeru izgubi 10 %, se prav tako mogoče lahko izgubi tudi 30 %! Kvaliteto, prepričljivost pa odločajo vendar ravno tisti zadnji odstotki, ki jih merimo z najobčutljivejšimi merili; tam se prične umetnost! Le kadar pleše koreograf sam (in Marija Vogelnikova je imela priložnost gledati najine stvaritve tudi v najinem izvajanju!) dobimo neko objektivno podobo tistega, kar si on predstavlja. Vsa odrska umetnost in tako tudi ples je le takrat umetnost, če so vsi pogoji za to izpolnjeni. In koliko pogojev je za to potrebnih!

Marija Vogelnikova nemara ve za nekaj teh pogojev, vendar meče odgovornost za vse, kar ji ne ugaja, name. Jaz sem odgovoren, če je baletno šolstvo pri nas konservativno, jaz sem odgovoren, če je baletni repertoar vezan pri nas na naraščaj, ki prihaja iz teh šol, jaz sem

kriv, če gredo člani našega baleta s trebuhom za kruhom, jaz sem kriv, če nekateri zaradi osebnih ambicij prestopajo meje dostojnosti in sožitja in ustvarjalno delo rušijo; sploh sem jaz kriv, če ni vse tako, kot bi moralo biti. Pri vsem tem pa Marija Vogelnikova menda ve, da sem, ko se je snovalo naše baletno šolstvo, dve leti poskušal in se boril, da bi se sprejel drugačen učni načrt in drugačni učni pogoji. Toda nad mojim učnim načrtom je pač zmagal ortodoksni ruski načrt. Jaz sem bil tisti, ki sem dokazoval, kako daljnosežne posledice bo vse to imelo za naše baletne repertoarje, navzlic temu so splošni politični principi zmagali nad mojim »individualističnim«. Ko je veljala za parolo folklor, so nam očitali, da plešemo premalo folklornega; ko je folklor izgubila na ceni, je prišel visoko v modo okus zahoda, čeprav so bile svoj čas prav Piji in Pinu Mlakarju onemogočene predstave »Loka« in »Male balerine« po nekaterih delih države ravno zategadelj, ker so bile »modernistične« in »zapadnjaškega okusa«. To je bilo davno, boste rekli, to je bil Zogović in zgovščine ni več pri nas. Ne govorim o mrtvi zgovščini, temveč hočem samo povedati, zakaj pri nas v Jugoslaviji in v Ljubljani manjka baletnemu naraščaju marsikaj tistega, kar budi željo, dvigati se na perutih Pegaza in ne le na perutih uspešnih tours en l'airov in entrachatov. To so vse posledice takratne kratkovidnosti. Nimam pa občutka, kot da bi bile baletne ocene v Naših razgledih zategadelj že pravovidne. V podkrepitev svojega občutka bi lahko navedel tudi dejstva pedagoških uspehov obeh baletnih šol v Ljubljani, pa bi me to predaleč vodilo. Vračam se k predmetu. Kljub temu, da se je Piji in meni zgodila največja krivica, ki se lahko zgodi umetniku, sva ostala tukaj, v naši provinci. Baleta nimam za modno reč, zato sem si mislil, da moram nekaj storiti v tej smeri tudi doma. Zame je namreč baletna umetnost samo ena, tukaj ali tam, taka ali drugačna. To je široko gledanje, ki se ne boji ne preteklosti ne sodobnosti in si želi tekmovanja in primerjanja z baleti prvih opernih hiš. Koliko sva s Pijo ta program izpolnila in še izpolnjujeva, bi menda Marija Vogelnikova lahko vedela, saj živi v naši stvarnosti, pa vendar nemara ne pozablja naših skromnih razmer?

Kako naivno gleda Marija Vogelnikova na delo opernega baleta, nam lepo pove njen uvod članka v Naših razgledih »Zamujena koreografija«, ko govori, kako nestrpno je pričakovala nastop baleta v tej operi, prepričana, da bo pokazal balet nov »sodobnejši obraz«, zlasti še po izvedbi »plesno-sedanje vrednosti Neubauerjeve koreografije Rondoja o zlatem teletu« in po srečanju s fantastično plesno silo Jose Limove. (Naj pripomnim, da je nastopila ta ameriška baletna družina le nekaj dni pred premiero Črnih mask!). Kakor da je bil Rondo razodetje in kakor da bi Limon v razpou nekaj dni lahko kaj preobrazil v baletu! Še pred tem pa pripoveduje, kako bi moral Pino Mlakar pristopiti k delu za Črne maske, vendar da je pristopil, po rezultatih sodeč, brez zavzetosti, brez ognja, brez odnosa.

Pritegnimo ugotovitvi, kakor da je vse to čisto zlato, in potrdimo, da je predstava bila popolna in da je le v baletu zijala praznina. Zdaj pa vprašajmo: ali Vogelnikova po tej praznini more sklepati, da je zanjo kriv koreograf? Ali ni to delo take vrste, da zahteva brezšivno prehajanje od pevskega k baletnemu zboru in narobe? Ali ni torej logično, da bi morala voditi to dogajanje na odru v zamisli in izpeljavi ena sama roka, pa naj bo to režiserjeva ali koreografova? Vsekakor je zelo dvomljivo, da bi mogla odrsko ustvaritev Črnih mask kongenialno izpeljati dvovprega režiserja in koreografa. Brez te stilne enotnosti Črne maske ne bodo nikdar zadovoljile gledalca tako, kot bi delo samo zaslužilo. Stilna neenotnost v katerikoli drugi operi

ne gre toliko na rovaš dela kot ravno tukaj. Režiser je vedel za to moje stališče, vendar me je prosil, naj vseeno napravim balet v Črnih maskah. Bilo je vložene mnogo truda in časa v baletni dvorani, čeprav po mojem globokem prepričanju že od vsega začetka brez upa zmage. Laik se bo čudil, kako je to mogoče? Predaleč bi to vodilo, če bi hotel to dokazovati; vendar bo Vogelnikova razumela že s primerom: Recimo, da bi morala dva slikarja naslikati isto platno. Snov je jasna, celo kompozicijo sta že v največji kongenialnosti in oživljanju osebnih imaginacij spravila v obrisih na platno (to je od sto tisoč primerov mogoče le enkrat!) in sedaj slikata oba. Dokler gre samo za delitev dela in slika eden gube in draperijo, drugi pa obraz in roke, bi še nekam šlo; če pa bosta oba slikala obraz in roke, kaj mislite, ali si ne bosta skočila v lase in se pobila, če sta res umetnika? V zgodovini slikarstva poznamo primere, da je več slikarjev slikalo eno in isto platno, toda to le tam, kjer sta bila stil in šola dognana stvar. Nekaj čisto nemogočega pa je to tam, kjer stil šele iščejo. Pri Črnih maskah sem vedel, da bo prostor, ki mi ga je režiser pustil v partituri in sceni, pač drugače pobarvan kot ostali deli, pa tudi drugače, kot če bi celo sliko slikal jaz sam. Od vsega začetka sem vedel, da je vse skupaj le tvegana igra. In tudi čestitke kolegov iz Opere in pohvale iz publike mi niso pregnale občutka tvegane igre, kjer poznamo le srečo.

Tu pa moram spregovoriti tudi o Kogojevi glasbi, kolikor se nanaša na baletni part, ki sta ga predpisala Hubad in Leskovšek. Ta glasba je predvsem tonalna, ni pa v isti meri tudi ritmična. Bolje rečeno, glasba je drobno in razdrobljeno ritmična, brez zgradbe v tem smislu. S tem nočem zmanjševati genialnosti v njej, vendar nima tiste strukture, ki sili nujno k oživljanju plesnega giba, še celo ne v kakšno ekstatičnost, razen na nekaterih čisto kratkih mestih. Od približno 460 taktov, kar sem jih imel jaz oživiti na sceni, je komaj 130 takih, ki omogočajo ples. Res pa je, da zahteva drama in predvsem njena režija prepričljivo in močno koreografsko izpeljavo. In tako se vračam spet k osnovnemu problemu: kako upodobiti Črne maske na odru? Če je Marija Vogelnikova napisala, da čakajo Črne maske še na svojega koreografa, naj mi bo dovoljeno navzlic vsemu priznanju, ki sem ga med študijem dajal in ga še dajem režiserju Leskovšku za njegovo opravljeno delo, pripisati tu še svoje mnenje: Črne maske čakajo na režiserja-koreografa ali pa na koreografa-režiserja v eni in isti osebi. Priložnost je ostala neizkoriščena, to drži, zlasti še, ker signor Lorenzo Sama Smerkolja tudi ni za vsakim oglom na razpolago.

Marija Vogelnikova pri vsem mojem razglabljanju in trpljenju okrog Črnih mask postavlja trditve, da je vse, kar sem v tej zvezli napravil, odsev hladnega, nezavzetnega odnosa do publike, opere, celo odraz prerahle umetniške povezanosti z domačo zemljo. Kaj si more človek, ki to bere, pa ne pozna moje dejavnosti, pri tem misliti? Ali se je res izgubilo že vse poštenje med nami in bo naša doba šla v zgodovino kot doba neskrupuloznega uveljavljanja subjekta? Kaj bi rekla Marija Vogelnikova, če bi jaz pričel pisati o njenih umetniških stvaritvah recimo takole: Njeno ime poznamo že izpred vojne, ko nam je ilustrirala nekaj slovenskih pravljic za otroke. Za svoj nadaljnji razvoj je po vojni prejela štipendijo. Zato smo od nje mnogo pričakovali, vendar na naših razstavah za čudo skopari s svojimi deli. Krokiji, ki jih tu pa tam zasledimo, so ljubki, vendar ne moremo reči, da razodevajo kaj nadpovprečnega. Verjetno, da Vogelnikova ni pozabila umetnice v sebi in da išče in ustvarja dela iz našega življenja, iz te naše slovenske sodobnosti, in da bodo postala resnični odsev

umetniške povezanosti z domačo zemljo, ki jo je za to nekaj let moralno in materialno podpirala...

Nemara boste rekli, da to ne sodi sem. In vendar sodi sem. Moj dosedanji življenjski opus ali pa opus Marije Vogelnikove se menda razlikujeta po obsegu in bržčas tudi po originalnosti. In v kulturi je včasih veljala navada, da je ob taki priložnosti tisti, ki je kritiziral, pristopil k stvari malo bolj studiozno in predvsem spoštljivo. Nemara porečete, da je to staromoden okus. Jaz pa mislim, da je to dolžnost vsakega kulturnega delavca.

Večletna načrtna zatikanja, podtikanja neresničnih reči in tokrat celo osebne žalitve me ne bi nikdar pripravile do tega, da bi pisal te vrstice, če ne bi bilo začelo to strastno neobjektivno pisanje počasi škodovati razvoju in rasti slovenskega baleta. Moj namen je bil, opozoriti Marijo Vogelnikovo (in morda še koga) na slabe posledice takega načina pisanja. Moj dosedanji pa tudi bodoči molk pa ni bil in ne bo priznanje onemoglega pod obtožbami. Za zapornicami tega molka je zbranih precej energij, ki ne usihajo. Smisel in namen časopisnih prizadevanj baletnega kritika v naši slovenski kulturi pa mora izvirati iz ljubezni do stvari. Ljubezen sili k natančnosti in se otepa demagoških medklicev. Premajhni smo za klike, celo cepitev sil je za naše baletno področje dvomljive vrednosti. Časopisje pomaga graditi balet le tedaj, kadar govori o njegovih objektivnih težavah in problemih. Če se pa spravi na osebne zadeve, ruši in pokopuje. Imamo mnogo takih primerov.

Ce hoče Marija Vogelnikova res kaj storiti za slovenski balet, potem jo iskreno prosim, da se poglobi v vprašanja baletnega naraščaja; delovnih pogojev šole in Opere, vprašanja učnih načrtov in stilov, da dodobra spozna ustroj operne hiše in meje naših slovenskih možnosti. Časa, zvez in priložnosti ima na pretek, da skliče ljudi, ki bi se hoteli pogovarjati o kulturni vlogi našega baleta. Pripravljen sem v takem krogu obrazložiti vse, kar bi zainteresirani želeli od mene slišati. In ko bo to narejeno, ji želim še mnogo moči, da bi poslej v takem duhu začela pisati ocene; zakaj šele takrat bodo postale tako tehtne, kot si to vsi želimo. Takih, kakršne so danes, pa ne moremo imeti za konstruktivne.

Knjižnica mestnega

gledališča
gledališča

Ljubljansko Mestno gledališče *em* izdajati novo gledališko knjižno zbirko, vsako leto po pet zvezkov.

Načrt za prvo serijo obeta dve dramski besedili. »Večer v čitalnici« in Torkarjeve »Pozabljene ljudi«, ter štiri knjige esejistične vsebine, dr. Bratka Krefta »Dramaturške zapiske«, Dušana Moravca »Pomenke o sodobnih dramah«, Frana Lipaha »Gledališko zmes« in Mirka Mahniča »Slovenščino na odru«.

Letna naročnina za vseh pet zvezkov znaša 800 dinarjev, plačljivo tudi v obrokih. Vsak naročnik bo prejemal kot darilo tudi Gledališki list in Letni zbornik MG.

Zahtevajte brezplačne prospekte s podrobnejšimi pojasnili in naročilnico!

TUJI BALETNI IN PLESNI NASTOPI V LJUBLJANI MED LETI 1892 IN 1918

Časovno obdobje, ki ga obsegajo leta med 1892 in 1918, nekaj več kakor četrto stoletje, pomeni za gledališko življenje v Ljubljani dokajšnjo izpremembo. V glavnem ga označuje razvoj mladega slovenskega gledališča, ki v tej časovni meni vedno bolj samozavestno in kljub različnim nevšečnostim začenja dobivati določnejše profilirano igralsko in umetnostno obeležje. Slovensko gledališče se je zdaj že ponašalo, da goji dramo, opero in opereto, ter skušalo te zvrsti odrske delavnosti vzdrževati v svojem sporedu prav do zadnjega leta pred prvo svetovno vojno, ko je po krivdi nepreračunljivih in umetnostno docela gluhih političnih ljudi za štiri medvojne sezone moralo docela zapreti svoja vrata. Navzlic dokajšnjemu vzponu v tem časovnem obdobju pa Slovensko gledališče v Ljubljani ni moglo prispeti do tiste stopnje dosežene ravni, da bi v svojo delavnost vključilo tudi balet, četudi je zabeleženih nekaj prvih gibnih poizkusov na slovenskem odru.* To področje so omogočile v naslednjih sezonah obnovljenega slovenskega gledališča denarno nekoliko radodarnейše vodstvene uprave in do neke mere tudi splošni dvig ravni slovenskega meščanstva.

Splošna raven meščanstva, provincialnega plemstva in v svoj jarem vklejene birokracije v Ljubljani namreč že prej ni dopuščala kakšnih posebnih domislic v odrskih gibnih nastopih in prav tako ne umetnostno zrejšega dojemanja sodobnih baletnih kreacij, ki so pač v majhnih in omejenih količinah prispevale v prikaz obiskovalcem predstav nemškega gledališča v Ljubljani. Če so dospevali baletni nastopi v spored nemškega gledališča kot drugega pola gledališke delavnosti v Ljubljani, so v bistvu dospevali prav malo načrtno in le v okviru možnosti, ki so jih nudili temu gledališču slučajnostne skupine na gostovanjih ali pa nekateri člani ansambla, skušajoč uveljaviti svojo nadarjenost tudi za plesne gibne poizkuse.

Zdi se pa, da nemško gledališče v Ljubljani ni docela izrabilo možnosti, ki so mu jih nudili bodi posebni položaj gledališča na jugu vsenemške ekspanzije bodi tedanja stopnja baletnega nastopanja na ostalih avstrijskih provincialnih gledališčih, da bi bilo večkrat klicalo v goste baletnike iz ostalih gledališč, če že samo ni moglo razvijati te odrske zvrsti. En vzrok, ki je morda bil najbolj odločilen za tak postopek vodstva nemškega gledališča v Ljubljani, lahko kar hitro uganemo: zlasti še po letu 1892, ki je dalo Ljubljani kot staremu gledališkemu središču habsburškega juga novo deželno gledališče, se je nemškega gledališča prav tu začela lotevati silna bolezen, ki se je kazala zlasti v tem, da je gledališču začelo primanjkovati občinstva. Kljub rednim podporam so nemškemu gledališču začeli usihati izredni denarni viri, ki bi mu dovoljevali gostovalne posebnosti. Kolikor bolj je Ljubljana pred prvo svetovno vojno polagoma začela dobivati svojo tedanjo značilno slovensko meščansko podobo, toliko bolj je privlačevalo tudi slovensko gledališče vedno številnejše posameznike prav tega meščanskega občinstva. In prav zato je v tem obdobju preloma iz prejšnjega stoletja v novo stoletje nemško gledališče v Ljubljani začelo izgubljati na pomenu. Res je z denarno pomočjo predzadnjega habs-

* Prim. Beleške o prvih gibnih poizkusih na slovenskem odru (GLLj operna izdaja sezona 1951/52, šte. 6, str. 139) in Dodatek beležkam o prvih gibnih poizkusih na slovenskem odru (GLLj operna izdaja sezona 1952/53, šte. 9, str. 153).

burškega vladarja še tik pred prvo vojno dobilo svoje lastno gledališko poslopje in v njem slovesno odprlo sezono 1911/12, toda ne glede na to je začelo po letu 1892 naglo hirati in brez posebnih vidnih umetnostnih uspehov polagoma drseti k zadnjim sezonam zadnjega obdobja svoje odrske delavnosti v glavnem mestu Slovencev.

Ne moremo pa mimo vpliva, ki ga je imelo svoj čas nemško gledališče na razvoj slovenskega gledališča, zlasti kar se repertoarja tiče in nekoliko, kar se tiče vidnega igralskega izraza posameznih igralcev. Vendar so repertoarni vpliv posredno izraževala vsa dunajska gledališča kot gledališča poleg Prage najbolj pomembnega habsburškega gledališkega središča na vsa provincialna gledališča, medtem ko so imela gostovanja posameznih odličnih avstrijsko-nemških igralcev na nemškem odru v Ljubljani neposreden vpliv na odrski izraz slovenskih igralcev, ki so radi obiskovali njih nastope kot pridni in prizadevajoči se igralski učenci. Toda če bi sodili podobno tudi o vplivih nemških opernih predstav, bi se močno motili. Karkoli je nemško gledališče v Ljubljani v letih med 1892 in 1918 priredilo opernih predstav, so vzdrževale neki omejeni pomen samo tedaj, če so jih spremljala gostovanja pevcev iz drugih večjih nemških gledališč avstrijske polovice habsburške države, v ostalem in brez takih gostovanj pa so bile brezpomembne in daleč pod ravni slovenskih opernih uprizoritev. Domala ves čas tihega sožitja ali pa tekmovalnega dvoboja med nemškim in slovenskim gledališčem v Ljubljani so slovenske operne uprizoritve vzdrževale visoko umetnostno raven, ki je nemške operne predstave s tujo pomočjo (še bolj pa brez nje) nikoli niso mogle doseči. Mogoče bi to svojo pomanjkljivost ter umetniško in organizacijsko nedoraslost do neke mere mogoče nemško gledališče odtehtati z baletnimi predstavami. Toda za to mu je manjkalo osebja in potrebnih denarnih virov, da o tem, kako bi moglo tako podvzetje odmevati med njihovim občinstvom, ki je povečini za duhom časa zaostajalo v svoji obupni provincialni brezbriznosti vsaj za 50 %, sploh ne govorimo.

Kazalo pa je, da se hoče nemško gledališče uveljaviti nasproti mlademu slovenskemu tudi s tem, da bo gojilo baletne in plesne nastope. In že v času, ko je staro stanovsko gledališče pogorelo ter si je nemško gledališče našlo začasno streho najprej v kazinski stekleni dvorani nato pa v deželni redutni dvorani, je prišlo do gostovanja nekega dunajskega ansambla, ki sta ga vodila Leopold Müller in Rihard Schultz. Skupina je konec oktobra in v začetku novembra 1891 trikrat uprizorila pantomimo v treh dejanjih »Izgubljeni sin« (L'enfant prodigue), ki jo je napisal Th. Carré, godbo pa ji zložil Andre Wormser. Pantomima je žela velik uspeh v Parizu, Londonu, Bruslju, Petrogradu, Berlinu in je doživela svojo avstrijsko prvo predstavo v Gledališču ob Dunajščici na Dunaju aprila 1891. Ta novost je v bistvu skušala obnoviti v novi obliki pantomimično odrsko zvrst, ki je močno cvetela v Italiji in Franciji v 15. stoletju. V Ljubljani ni razgibala občinstva. Skupina, med katero se je zlasti odlikovala Josipina Zampa z dunajskega Carlovega gledališča kot mladi Pierrot, ni imela niti enkrat polnega gledališča, povzročila pa je, da si je vodstvo gledališča prizadevalo, da bi za bližnjo otvoritev novega deželnega gledališča dalo svoj posebnostni prispevek. Ta naj bi pomenil gojitev baletnih nastopov, kot stalno odrsko zvrst v Ljubljani dosihmal še ne uveljavljene panoge.

Res si je najelo, četudi za kratko dobo malo več kot enega meseca, solo plesalko Toni Hvalo (Chwala). V začetku sezone (1892/93) je nastopala kot primabalerina in s svojimi nastopi poživila prve nemške predstave v novem deželnem gledališču, ki si ga je delno lastilo tudi

Slovensko gledališče, ukvarjajoče se s svojo veliko brigo za ustanovitve Slovenske Opere. Toni Hvala (zelo verjetno je bila slovenskega porekla) pa je nastopala samo v baletnih vložkih pri raznih predstavah. Še z eno plesalko Gizelo Schatzovo je plesala naslednje vloške: pri uprizoritvi Raimundovega »Zapravljivca« pas de deux, Zellerjevega »Ptičarja« baletni vložek brez naslova, Straussovega »Cigana-barona« čardaš, Milöckerjevega »Podadmirala« bolero. Naposled pa je za slovo plesala še v vložku burke »Vroča kri«, ki sta jo napisala Krenn in Lindau, baletno fantazijo, skladbo tedanjega kapelnika Korolanyia, in v burki Karla Coste »Kalin« baletni vložek variations seuls. Po sodbah poročevalca naj bi bila Hvala dokazala s svojimi plesi virtuožno gibčnost, vztrajnost, ljubkost in gracioznost.

Kaže, da so ti majhni nastopi do neke mere razgibali gledališko občinstvo, ki jih je spremljalo z odobravanjem. Gledališko vodstvo je po odhodu Hvale skušalo vztrajati pri baletnih vložkih, četudi z lastnimi močmi. Tako sta plesala v Suppejevi opereti »Deset deklet, a nobenega moža« kastilijansko-češko alianco Hidalga in Marianka, v Straussovi opereti »Netopir« pa polko Marija Stele (Stehle) in Zofija Kauffmann.

Višek te vrste prizadevanj je pomenila uprizoritev pantomimičnega baletnega divertismana »Kraljica Lutk« (Die Puppenfee), ki sta ga napisala Hassreiter in Gaul. Balet je glasbena kompozicija skladatelja Jožefa Bayerja (1852—1913), znanega tudi kot operetnega komponista, in je postal priljubljeni repertoarni balet dvorne opere. Ves ansambel se je pod vodstvom režiserja V. Hoppa in kapelnika Korolanyia na uprizoritev pripravljali na vso moč in po poročilih sodeč so trajale vse skušnje celih deset dni. Balet je naštudirala in aranžirala baletna mojstrica Frank-Schellenbergova z Dunaja, medtem ko si je gledališko vodstvo dovolilo dekoracijske in kostumske novosti, zlasti zadnje po izvirnih dunajskih figurinah. Baje je to bila ena najlepših predstav nemškega gledališča v Ljubljani, pri kateri sta se zlasti odlikovali nosilka glavne vloge Galsterova in kot španska plesalka že omenjena Marija Stele. Uprizoritev pa je morala navdušiti tudi gledališko občinstvo, ker je skupno s prvo predstavo (23. januarja 1893) doživelo osem predstav v eni sezoni, za tedanje gledališke razmere v Ljubljani skoraj neverjeten dogodek.

S tem za raven provincialnega gledališča dokaj tveganim podvzetjem se je približala svojemu koncu prva sezona v novem gledališkem posloplju, v katerem je mlada Slovenska Opera pač poizkušala svoje prve korake, docela pa se še ni mogla uveljaviti. Ne glede na to pa izkazuje nemško gledališče 129 predstav, od katerih je bilo 58 operet, 2 operi, 8 baletnih, 26 klasičnih dram in naposled 35 ljudskih iger, veseloiger in burk, kar pomeni več kot dve tretjini lahkega repertoarja. Četudi k temu prištejemo operne predstave stagione gledališča iz Celovca v Ljubljani se sorazmerje bistveno ne izpremeni. Zlasti pa se ne izpremeni sorazmerje glede samostojnih baletnih predstav, ker je stagiona prišla v Ljubljano brez plesalcev in so seveda tudi Gounodovo opero »Faust« uprizorili brez Walpurgine noči, torej brez baleta, kakor so jo nato uprizarjali v Slovenskem gledališču ves čas do obnovitve gledališča po letu 1918. Puščamo pri tem ob strani splošno oceno celovškega gostovanja, ki je prinašalo kot višek prvo Wagnerjevo opero »Lohengrin« v Ljubljano, a je o njeni izvedbi pripovedovala slovenska kritika, da so v njej peli tako slabo, da bi najbolj rezko kritiko »bilo še slavošpev imenovati«, mnogi poslušalci pa da so po prvem dejanju iz gledališča zbežali, »ker so se bali nadaljnjih umetniških atentatov...« Taka stagiona torej v Ljubljano ni mogla prinesiti tudi nikakih baletnih novosti.



Uprizoritev mimične drame »Buddhov ognjeni nakit« v Ljubljani 1917. Sultana je igral A. CERAR-DANILO, favoritko Fatimo je plesala MIRA ĐANILOVA, medtem ko je kraljevo hčer plesala plesalka KLAVDINA MARGIT

Vodstvo nemškega gledališča v Ljubljani pa je želelo vzdrževati baletne ali vsaj plesne vložke, če je že enkrat z njimi začelo, in je zato skušalo z njimi nadaljevati tudi v sezoni 1893-94. Toda zmogli so samo plesne vložke v operetah (pri »Ciganu-baronu« sta plesala Karel Wanjura in Henrika Spiller čardaš, pri »Netopirju« pa ista plesalca še z Zonbarijevo navadno komično polko), navzlic temu, da so v tekmo- vanju s slovenskim gledališčem v tej sezoni pomnožili število lastnih opernih predstav. Ker pa je občinstvo kazalo za plesne vložke tudi pri operetah še vedno veliko navdušenje, je to napotilo vodstvo gledališča, da se je v tej sezoni vnovič poizkusilo z močmi domačega ansambla pri uprizoritvi fantastičnega baleta v slogu velike opremne igre. Balet »Zlati svet pravljic« (Die goldene Märchenwelt), ki ga je ilustriral Franc Gaul, muziko pa mu napisal skladatelj H. Berté (1857—1924, skladatelj operete »Pri treh mladenkah« s Schubertovimi melodijami), koreografsko opremil J. Hassreiter, je naštudiral in aranžiral baletni mojster Louis Grundlach, medtem ko je kot režiser sodeloval Aleksander Mondheim, kot kapelnik Karel Kapeller. Vsebinsko pomeni balet posnetek Grimmovih pravljic (Rdečo kapico je predstavljala Henrika Spiller, volka pa Karel Wanjura) z naslednjimi plesi: kmečki ples (8 parov), gavotta (2 plesalca), poloneza (8 parov), danse de la cour (2 plesalca), ples pažev (8 dam) in ples dvornih norcev (trije plesalci, med njimi režiser). Balet, ki je na Dunaju in v Berlinu pomenil senzacijski uspeh, so v Ljubljani igrali samo dvakrat 25. decembra 1893 popoldne in zvečer, četudi so uprizoritev dlje časa in skrbno priprav-

ljali, pri čemer pa se niso mogli izogniti nekaterim tehničnim pomanjkljivostim.

Ta sezona je prinesla v začetku leta 1894 še zanimivo trikratno gostovanje plesalke Bettine Ruffini, ki naj bi bila solo plesalka kr. dvorne opere v Rimu in je prišla v Ljubljano gostovat iz Inomosta. Nastopila je s serpentinskim plesom, pri katerem je plesalka ob popolni zatemnitvi odra v različnih premembah tako vihtela svoje dolgo oblačilo in z njim krilila in plapolala, da so se pokazale v mehkih pregibih najbolj različne figure. Tako je pojasnjevalo plesalkine nastope poročilo ljubljanskega uradnega lista, danes bi njenim nastopom rajši za zgled postavili znane nam nastope plesalcev iz Kitajske. Vsekakor je plesalka v Ljubljani zbudila pozornost, četudi je bilo opaziti pomanjkanje zadostnih svetlobnih učinkov (elektriko so v današnje operno gledališče napeljali šele jeseni 1898). Nenadoma je kritika že zahtevala estetski užitek pri plesih, ki jih je Ruffinijeva imenovala kačji ples, metulj in lokvanj.

Navzlic temu gostovanju in uvedbi gostejših opernih predstav se repertoarni ustroj nemškega gledališča v Ljubljani tudi v tej sezoni ni mnogo izpremenil in je pri 122 predstavah izkazoval še vedno več kot dve tretjini lažjega blaga od operet pa do burk. Vendar pa je taka razporeditev repertoarja z ustreznim obiskom omogočila nekatera gostovanja in med njimi zgoraj omenjene nastope Ruffinijeve.

Tudi v sezoni 1894-95 je vodstvo nemškega gledališča vzdrževalo to smer, četudi so se operne predstave umaknile številnejšim operetnim predstavam. V predpustu je omogočilo nastop dveh solo plesalk, ki sta prihajali z dvornega gledališča: Rosite in Malvine Sorma. Pri prvem nastopu je Malvina zaplesala valček, Rosita pa variation brillante, obe skupaj pa grand pas de deux serieux in finale. Pri drugem nastopu pa sta obe ponovili zadnji ples in dodali še pas d'Espagnol in pas de russiens ter vzbudile odobravaljočo pozornost navzočega občinstva. Če k temu še dostavim, da je opremilo vodstvo uprizoritev Shakespearovega »Sna kresne noči« z improviziranim plesom, smo za to dobo nemškega gledališča v Ljubljani omenili skoraj vse, kar bi moglo priti za okvir našega člančiča v pošte.

Medtem ko je minila sezona 1895-96 skoraj brez vsakih plesnih vložkov navzlic številnim uprizoritvam operet, sledi tej dobi časovni razpored, ki skoraj do sezone 1911-1912 ne prinese nobenega pomembnejšega baletnega ali plesnega gostovanja. Po eni plati si zdaj novo vodstvo gledališča dovoljuje poizkuse, ki se rezko razlikujejo od prejšnjih previdnih tipanj glede baletnih in plesnih nastopov, in sprejema gostovanja skupin, kakršna je na primer bila skupina »Les six Romaneurs« februarja 1897, ki naj bi po sodbi kritike pomenila le slabo kopijo že itak razvitih sester Barrisonk,² katerih klavirni posnetek si je malo pred tem v razburjenje javnosti dovolilo slovensko gledališče. Po drugi plati prehaja docela v problematične kabaretske plesne nastope po vzoru Ronacherja ali pa dvomljivih tingl-tanglov z različnimi ekscentričnimi plesalkami po zgledu Mlle Friderike Pistolini itd. Po tretji plati dovoljuje in tudi sili nastavljene režiserje (bodisi da je to bil Otmar Lang ali Ernest Mahr), da se poizkušajo v aranžmajih posameznih plesnih nastopov, zvečine pri razpityh operetah dunajske smeri tega časa. Naposled pa omogoča plesne nastope pri nekaterih operetah po zgledu prejšnjih vodstev posameznim plesno gibčnim članom ansambla, ki vzbujajo pozornost pri odskih demonstracijah družabnih plesov v okvirih lahkotnih in velemestno brezskrbnih operetnih melodij ponajveč svojih komponistov

² Prim. GLLj operna izdaja 1951-1952, str. 140.

dunajske šole. To ni prihajalo samo do izraza pri operetah »Netopir« ali »Pomladni zrak«, četudi je plesni vložek plesala solo plesalka Fanchon Dubarry iz Celovca, temveč tudi pri Ziehrerjevi opereti »Potepuh«, pri kateri so — neznano po čigavi zaslugi — skušali varovati nekakšno klasično operetno smer kot pri baletnih vložkih, četudi z neizogibnim čardašem, in takisto pri veliki opremni igri »Gospa Venus« skladatelja Raide (predpust 1903), ki jo je pripravila baletna mojstrica Tilka Svensson s plesom škratov, ptičjim baletom in amaconskim plesom z meči...

V tem obdobju je ostala ponovitev Bayerjevega baleta »Kraljica lutk« samo posebnost zaradi tega, ker so jo v maju 1899 štirikrat uprizorili diletantje iz odličnih ljubljanskih plemiških in meščanskih družin v dobrodelni namen. In pa zato, ker jo je plesno pripravila neka gospa dr. Lina Locker iz Sarajeva. Družbeno okolje, v kakršnem je do te dobrodelne prireditve prišlo, pa naj v znamenju časa fin de siècle ponazori nastop petih otrok kot »The five little sisters Barrison«; vsekakor ti otroci niso v vsem posnemali Barrisonk: le zapeli so kuplet po njih vzorcu, zgražanje ob barrisonkem plesu je to pot pač izostalo...

Tako so se nam približala leta neposredno pred prvo svetovno vojno, čas, ki je omogočil meščanstvu avstrijske monarhije še kratko veselo življenje, preden se ni vnel prvi svetovni požar. Nemško gledališče se je že v letu 1911 preselilo v svojo novo gledališko stavbo v Gradišću, toda v njegovem razvojnem pogledu domala ni prišlo do nobenih bistvenih izprememb. Operetne predstave so se bolj kakor kdajkoli prej vrstile v nedogled, bodisi da so jih spremljali plesni vložki, bodisi da so jih predstavljali v golem zabavnem ritmu operetne glasbe s hitro zadovoljivimi omlednimi ustnimi šalami med govorjenim besedilom teh domala brezosebnih operetnih vzorcev. Vendar je to zadnje obdobje nemškega gledališča v Ljubljani prineslo s seboj zopet nekatera plesna gostovanja, ki so do neke mere razvnela sodobno ljubljansko gledališko občinstvo.

Ze konec februarja 1912 je kot gost nastopila pozneje zelo razvpita nemška plesalka Rita Sacchetto, ki so jo med prvo vojno kazali v naših kinematografih številni nemški filmi. Leta 1912 je nastopila ob spremljavi klavirskega virtuozu Davida Sapiensteina s šestimi plesi: Valse impromptu, Tarantella, 2. madžarska rapsodija, Lacampanella (indijski pagodni ples) in z dvema španskima plesoma (Torreador et Andalouse in Caprice espagnol). Medtem ko so bili prvi štirje plesi na Lisztovo muziko, je bil peti na Rubinsteinovo in šesti na muziko Moszkovskega. Plesalka je imenovala svoje plese »plesne poezije« in kritika ji je štela v posebno zaslugo, da je bistveni del vsake svoje plesne pesmi dvignila do estetskega učinka, četudi bi pri kom drugem propadel v trivialnosti plesnega koraka, zlasti pa je poživila ples s slikovitimi in ritmičnimi izraznimi oblikami.

V naslednji sezoni 1912-13 je navdušilo gledalce gostovanje izvirnega pariškega »zračnega baleta«, ki je prišel v Ljubljano prek Celovca menda iz Opere v Monte Carlu. Nastopili so v fantastičnem »električnem zračnem baletu«, ki ga je napisal Hans Heidenreich »Prebujenje cvetic« in mu je muziko napisal maestro P. Balsinelli. Uporabljali so poseben odrski mehanizem, ki je bil skrit pred radovednimi očmi gledalcev, in so vedno znova osupljali gledalce s svojimi preračunanimi vzletnimi gibi, spremljanimi z osvetlitvami. Če pa smo že omenili ta svojevrstni varietejski nastop kot zadnjo tehnično novost, naj ne preidemo še zgodovinskega nastopa novega družabnega plesa »tango«, ki sta ga v Ljubljani menda prvič javno zaplesala — četudi je vzbujal toliko pohujšanja — prav v nemškem gledališču v začetku

leta 1914 plesalca Luiza Ehrenfeld in J. Walden. Takoj za njima pa je gostovala skupina prvega dunajskega mladinskega operetnega ansambla, ki se je izoblikoval na dunajskem Carlovem gledališču in je v Ljubljano tretjič prinesel uprizoritev Bayerjevega baleta »Kraljica lutk« pod vodstvom direktorja Aleksandra Duschnitza in pod muzikalnim vodstvom Freda Charlesa Adlerja. To gostovanje je priložilo baletnemu nastopu še mladinski kabaret z različnimi plesnimi nastopi, ki so zaključevali plesna gostovanja neposredno pred izbruhom prve svetovne vojne.

V razmerah tega pridruženega časa je ležalo tudi nepretrgano delovanje članov ansambla nemškega gledališča v nadaljnjem plesnem nastopanju vseskozi ob uprizoritvah posameznih operet. Zdaj je take plesne aranžiral režiser Viktor Torelly in je s svojo plesalko Hermino Wolfovo nastopil še v poslednji predstavi te sezone v burki s plesom in petjem »Kmečki strah«, ponazarjajočo v kalni vsebinski obdelavi neki resnični dogodek zimske sezone 1913-14 iz Štajerske. Kot vložek sta plesalca zdaj v slovo zaplesala plesni duet, ki je nosil naslov »Nekdaj in zdaj«.

Vojni dogodki so v sezoni 1914-15 onemogočili poslovanje nemškega gledališča v Ljubljani, četudi so se mnoga druga in še bolj izpostavljena gledališča v tem času hitreje znašla in nepretrgoma poslovala vojni nakljub tudi v tej sezoni. V Ljubljani so v nemškem gledališču nadaljevali s predstavami šele v sezoni 1915-16, brž ko je postalo očitno, da se fronta ob Soči ne bo hitro premaknila v etapno avstrijsko ozadje. Zdaj se je nemško gledališče iznebilo najbolj nevarnega tekmovalca, ko je slovensko gledališče že v sezoni 1913-14 moralo prenehati s samostojnimi opernimi predstavami, v naslednji sezoni pa kratkovidnost slovenskih politikov ni dovoljevala obnove gledališča ne glede na to, da bi tudi zaradi vojne težko našlo vsaj v tej sezoni potrebno ravnovesje. Poizkus Danilovega »Malega gledališča« se spomladi 1915 tudi ni obnesel, zaradi česar so se nemškemu gledališču odprle vojne možnosti razvoja. Zlasti kar se obiska tiče, se gledališče v etapi ožjega vojnega ozemlja ni imelo vsa vojna leta pritoževati: ponajveč nemško zaledno vojaštvo je prav do konca vojne nenehno polnilo gledališko dvorano. Obnovitev slovenskega gledališča v jeseni 1918 je prišla v času, ko je nemško gledališče že dodobra izpolnilo svoj namen zalednega vojnega gledališča.

Tudi v vojnih sezonah je izkazalo nemško gledališče v Ljubljani nekaj baletnih in plesnih nastopov, ki jih je treba v naši kroniki vsaj omeniti. Nima smisla, da bi tu omenjali številne kabaretne nastope, ki so se v nemškem gledališču udomačili že pred vojno bodi kot benefice zbora bodi kot samostojni nastopi v »pestrih večerih« v razveseljevanje določenega števila izmed rednih obiskovalcev gledališča. Med vojno so s to prakso nadaljevali in tudi izjemno niso presegli kabaretne ravni. Komaj se je to zgodilo v sezoni 1917-18 v treh večerih, ko je nastopil plesni par Mici Olden in Walter Rene iz Celovca. Četudi ju kritika slavi kot dobra plesalca, z uprizoritvijo Berenyejeve mimične drame »Roka«, ki je po vsebini ustrezala filmsko napeti detektivovki, nista niti v Ljubljani uspela.

Pomembnejši je bil baletni nastop plesalke Klavdine Margit, ki naj bi bila Tržačanka, pa kaže, da je le prišla gostovat v Ljubljano prvič iz Trsta, drugič pa iz Monakovega. Najprej je nastopila v sredini julija 1917 v Mestnem domu v Ljubljani, kjer je uporabljala zelo ozki prostor ostankov odra nekdanjega Danilovega »Malega gledališča«, ki mu je razširitev vojne 1915 na Italijo onemogočila nadaljnji obstanek. Poleg zelo obsežnega sporeda s petjem in recitacijami se je predstavila Margitova v nekam fantastični orientalski mimični drami »Buddhov

ognjeni nakit« (Myrrhina) kot »klasična plesalka«, kakor so jo razglašale vesti v časnikih. Prireditelj je za nas pomembna iz dveh ozirrov. Prvič sta pri tem prvem Margitovkinem nastopu sodelovala dva Slovenci: Cerar-Danilo, ki je imel tudi ves zunanji aranžma nastopa in je igral sultana Kambiza (!), ter njegova hčerka Mira Cerarjeva-Danilova, ki je igrala favoritko Fatimo in je ob tej priložnosti menda prvič javno nastopila kot plesalka. Margitova je plesala indijsko kraljevo hčer na svoj za tisti čas posebnostni plesni način, ki morda ni imel mnogo zveze s klasičnim plesom, kakor so o tem obveščali javnost. Kritik uradnega lista je ob drugem njenem nastopu ugotavljal, da gre pri njenem plesu za neko različico baleta, ki skuša ponazoriti dejanje in duševne pretresljaje z mimiko in plesnimi gibi. Plesalkini gibi so bili gledalcem tuji in so vzbujali začudenje. Zlasti je vzbujala pozornost njena gibčna in učinkovita mimika oči, govoreče roke in bose noge: vse je bilo lahko in breztelesno, vse je bilo v črti in ni učinkovalo človeško... Margitova je bila bržčas prva plesalka, ki je v Ljubljani nastopila z bosimi nogami v plesu, torej po načelih modernega plesa, ki mu je bila pobornica in začetnica Duncanova, prav razvil pa se je šele po prvi svetovni vojni.

Margitova je nastopila v decembru 1917 vnovič v Ljubljani, to pot v nemškem gledališču in z drugimi plesnimi sodelavci. Tudi zdaj je zbudila pozornost, toda bolj z plesom, ki ga je že plesala, kakor pa z ostalim svojim plesnim sporedom.

Nemško gledališče v Ljubljani se je bližalo svojemu koncu in kakor vse kaže je propadalo tudi igralsko v skladu z razvratnostmi prve svetovne vojne. Zlasti pri zadnjih predstavah Fallove operete »Stambulska roža« in Kalmanove »Vila predpusta« so dobili plesni vločki, ki so jih plesali zadnji člani zadnjega nemškega gledališkega ansambla v Ljubljani s svojim vodjo Kurtom Bachmannom, tako nizko obliko kabareta in cirkusa, da propadanje nemškega gledališča in nravi ob koncu prve svetovne vojne ni ostalo skrito niti nemški kritiki.

Potemtakem ni nemško gledališče v Ljubljani v zadnjih letih svojega obstoja prineslo prav nič pomembnih svojih in tudi ne gostovalnih baletnih in plesnih nastopov, ki bi bili posebno važni vsaj za oblikovanje okusa sodobnega gledališkega občinstva. Mislimo pa, da je le imelo nekatere možnosti za take prikaze, pa jih ni izkoristilo. Na prve slovenske gibne poizkuse ni moglo prav nič vplivati. Ko pa se je slovenski pomladek začel redno šolati v gibnih nastopih, je položaj obnovljenega slovenskega gledališča že izključeval take vplive, ker jih poslej in nikoli več ni potrebovalo.

jt

»INDUSTRIJA PLATNENIH IZDELKOV«, JARSE, POŠTA DOMZALE
BRZOJAVNI NASLOV: »INDUPLATI« DOMZALE
TELEFON: DOMZALE ŠT. 309
ZELEZNISKA POSTAJA: JARSE

IZDELUJEMO :

razne laneno tkanino surove in beljene, lanene damast garniture, brisače, laneno in pollaneno platno za rjuhe, tiskano platno, salonsko jadrovino, krojaški kanafas, impregnirano platno za vetrne jopiče in nahrbtnike, lahke impregnirane tkanine za šotore in sončne plahče, tehnična platna, razna slamarična platna, težke impregnirane tkanine za vagona in kamionska pokrivala, gurte, gasilske cevi itd.

BALET ROLANDA PETITA TRIUMFIRA

Clanek Jacquesa Bourgeorsa, pariškega baletnega kritika, ki ga objavlja »ARTS« ob novi sezoni Baleta Rolanda Petita.

O sezoni baleta Rolanda Petita ne moremo le reči, da je uspešna. ampak tudi da prihaja ravno o pravem času. V velikih meri je vzrok toplega sprejema pri publiku čisto veselje nad pravim umetnikom po tolikih amaterskih podvigih v zadnjih mesecih.

Kakršni so pač bili nagibi, ki so vodili Rolanda Petita, da je svoje zadnje sezone komponiral pod vplivom ameriškega »showa«, smo veseli, da je zopet našel svojo prvotno pot, s katero nadaljuje tradicijo Baleta des Champs Elysées iz prvih poveljnih let s pravim modernim plesom.

Kako sijajno je komponiran njegov spektakel! Kako je znal odgovoriti na ponesrečene poskuse drugih v tem žanru: popolnoma zgrešena »surprise-party« v baletu Françoise Sagan »Zamujeni rendez-vous« je Roland Petitu sijajno uspela v »Contrepointe«, prizor žongliranja iz baleta Jean Maraisa »Vajenec-fakir« pa je daleč zaostal za Petitovim »La dame dans la lune«.

In za konec, model modernega dramatičnega baleta »Carmen«, ki ga po devetih letih smemo še bolj ceniti zaradi skrbne izbrušenosti.

Torej, »Contrepointe« je koreografski divertissement, kakršnih smo nemalo videli v zadnjih letih, tu najdemo le mnogo več invencije kot navadno. Abstraktni dekor Poliakova je lep, glasba Mariusa Constanta je brez dvoma eno njegovih najboljših del in predvsem, ples je sijajen po zaslugi Nicole Amigues, Jane Laoust, Dicka Sandersa in Rina Adipietra ter izvežbanega corps de baleta. Pripominjam, da so divertissements tega žanra, v katerem se odlikujejo ameriške kompanije, zaradi nujne discipline pri nas mnogo težje izvedljivi kot večina naših programskih baletov.

Ali naj povemo, da nas je »La Rose des Vents«, karakteristično delo poetične manire Rolanda Petita, nekoliko razočaralo? Morda zaradi spominov na »Demoiselles de la nuit« in na druge balete, v katerih sanjske prikazni prevzamejo človeško podobo, da bi spoznale ljubezen. Zizi Jeanmaire pleše tu kot sirena z Roland Petitom ljubavni duet, kakršni so njuna specialiteta. Oba sta v sijajni formi, brez dvoma zaradi vztrajnega treninga. Glasba Dariusa Milhauda je nekomplikirana, dekor Bazarteja zelo uspel v tradiciji Baleta des Champs Elysées.

»La Dame dans la Lune« predstavlja v programu element »nikoli videne«. Podnaslovljena je: »V spomin Mélièsu«. Stil tega baleta je svež in naiven, k čemur je mnogo pripomogel mladi slikar Edouard Dhermite s svojim poezije polnim talentom. Vemo, da je pionir filma Méliès videl v njem možnosti fantastičnih, ne samo dokumentarnih prizorov. Njegovi kratkometražni filmi so polni fantastičnih scen, v kateri se pojavljajo ženska bitja, pokrita z zvezdnatimi pokrivali, in vseмирski potovalci, ki v kartonastih raketah plavajo po »kraljestvu etra«.

Te prizore oživlja Roland Petit v svojem baletu z ravno pravo mero ironije in čudovitim smislom za koreografsko transpozicijo. Ob šarmantnem in spretnem Dicku Sandersu moramo občudovati plastične kvalitete Veronike Mlakarjeve. Jane Laoust si je zaslužila poseben uspeh s serijo briljantnih piruet. Omeniti moramo še Rina Adipietra, katerega dinamizem in humor smo imeli že priložnost občudovati.

Jacques Bourgeois
(prev. M. S.)

GLASBENO GLEDALIŠČE V BERLINU

Uredništvo Gledališkega lista Drame SNG nam je odstopilo v objavo zanimiv dopis o opernem življenju v Berlinu svojega stalnega dopisnika Gerharda Wolframa.

Op. ured.

Pravzaprav sem hotel s tem svojim prispevkom opisati nekaj dejstev o opernem življenju v Nemški demokratični republiki, skratka o področju, ki se ga v svojih dosedanjih poročilih sploh nisem dotaknil. Toda kakršna koli premišljevanja naj tu tudi zastavim, se mi vendar ne bo posrečilo objektivno poročati. Zato bo najbolje, dragi bralci v Ljubljani, če vam vnaprej priznam, da sem v tem pogledu odločno pristranski: štejem se med strastne oboževalce enega največjih sodobnih nemških gledaliških duhov, ljubim glasbeno gledališče Walterja Felsensteina.

Walter Felsenstein, ki je upravnik Komične Opere v Berlinu, uprizarja, da uporabim njegov lastni izraz, glasbeno gledališče. Kajpak mi ni znano, kakšne ustvarjalne moči delujejo na tem področju v Jugoslaviji, toda v primerjavi s konvencionalnim opernim delovanjem v naši republiki in kot na splošno tudi v zahodni Nemčiji, gre pri Felsensteinovem delu za nekaj povsem drugega, za nekaj novega, velikega, žal še enkratnega. Nemara se bom najhitreje izrazil razumljivo, če najprvo ugotovim, da se Felsensteinove režije kar se da odločno razlikujejo od konvencije italijanskega opernega gledališča. Gotovo tudi ni naključje, da sodijo med Felsensteinove prijatelje v manjši meri operni obiskovalci kot predvsem prijatelji gledališča in



Prizor iz Felsensteinove uprizoritve »Čarobne piščali« v Komični Operi v Berlinu

zlasti prijatelji dramske umetnosti. Njegove uprizoritve, ki jih podajajo najboljši pevci, štejejo med najpomembnejša gledališka doživetja, kar si jih je moč misliti. Po moči in obilici domišljije primerjajo Felsensteina velikokrat s Maxom Reinhardtom. Kakor Reinhardt je tudi Felsenstein Dunajčan. Velikemu in vitkemu možu z ozkim inteligentnim obrazom pa tega ni koj videti. Najprikupnejše v njegovi osebnosti je budna energija, ki mu narekuje držo, gibe in način govora. Pevci, orkestraši, odrski delavci in pisarniški nameščenci vedno znova občudujejo pri njem neizčrpno moč in neuničljivo delovno sposobnost. Značilna zanj je tale anekdota.

Pri zborovski vaji je zahteval od nekega člana zbora, naj bi skočil z malone dva metra visokega nakazanega zidu. To si je seveda zamislil kot čisto določen poudarek v gibanju med pesmijo in na določen takt v glasbi. Zborist ni imel poguma in tudi ni uvidel, kakor že mnogokrat pri Felsensteinu, zakaj naj bi bila dobra taka neprijetnost. Režiser ga je skušal najprej prepričati. To ni čisto uspelo. Zborist mu je postavil pogoj, naj mu Felsenstein sam pokaže skok. Felsenstein ni niti trenutek okleval. Zborist je nato tudi tvegat skok in vse je šlo dobro. Le Felsenstein je začutil, medtem ko se je vračal na svoje režijsko mesto, očitno bolečino v roki. Prekinil je skušnjo in zdravnik je ugotovil zlom. Felsensteina so morali odpeljati v bolnišnico. Od tam so sporočili ansamblu po telefonu, naj ostanejo vsi pripravljeni. Pol ure pozneje je neutrudni Felsenstein spet sedel na svojem mestu in vodil naprej pozno v noč vajo.

Naj so njegovi sodelavci iz ljubezni in oboževanja ta primer pretirali ali ne, vsekakor je videti tu nekaj obsedenosti tega moža, ki menda ne živi za nič drugega kot za svoje glasbeno gledališče. Ustvarjalno metodo njegovega dela bi označil s tem, da izhaja iz življenjske sposobnosti opere. Po njegovem prepričanju je v vsaki partituri točen osnutek režije, in njegova umetnost je v tem, da presadi te v »pevskih operah« vedno zakrite osnove v zaključeno, tehtno in izredno domiselno odrsko akcijo. Ali naj dopolnim, da ima ta, za pevce nenavadni način dela za pogoj, da je ansambel trden in uglašen?

S tem so že načrtane drznost in meje tega podviga. Pevci — in Felsenstein dela s prvimi pevci iz vse Nemčije — hodijo radi z vso ustvarjalno radovednostjo pravih umetnikov k njemu, vadijo z njim potrpežljivo, mnogokrat tudi po celo leto za eno samo partijo, a potem ne prenesejo naporov takega načina dela in se po dveh ali treh letih spriči močnega povpraševanja spet vrnejo h konvencionalnim opernim hišam.

In navzlic temu: režiser Felsenstein začenja z novimi silami spet znova, spet z novimi pevci, in čeprav v vedno večjih razmakih, nam spet daje mojstrske uprizoritve realističnega opernega ustvarjanja. Zlasti ga veseli, da tvorijo glavni del njegovih gledalcev večer za večerom pretežno delavci iz berlinskih obratov, in humanistična težnja, ki jo Felsenstein z vsem svojim delom zasleduje, najde tu tudi velik odmev. Hkrati pa je treba poudariti, da vse ostale vstopnice, ki jih je moč dobiti v prosti prodaji, že za tedne vnaprej pokupijo zahodno-berlinčani, zahodni Nemci in mednarodna publika.

Moral bi biti pesnik, če bi hotel zapisati vtise, ki jih Felsenstein posreduje. Čeprav sem že zašel v zanesenost, ne more poročilo niti zdaleč obseči le del vsega tega. Upam pa zelo, da bo nemara vendarle nekoč mogoče prirediti gostovanje Felsensteinovega gledališča v Jugoslaviji. Takrat si boste mogli sami o njem ustvariti podobo.

Danes se boste morali zadovoljiti z navedbo nekaterih uspehov. Eden prvih viškov v doslej desetletnem delu Komične Opere je bila





Prizor iz Felsensteinove uprizoritve Janačkove »Lisice zvitorepke«

uprizoritev Mozartove »Čarobne piščali«, ki jo je mojster pripravil skupno z dirigentom Meinhardom von Zallingerjem. Prvikrat v Nemčiji je tu uspelo jasno izluščiti globoko humanistično jedro čisto zmotno tolmačenega libreta. Toda to hkrati ni bila nikakršna težka uprizoritev, nikakršna idejna opera, nikakršno poučno delo. Bila je vznesena, komedijantsko razgibana predstava v pestrobavni inscenaciji Felsensteinovega stalnega sodelavca Rudolfa Heinricha. Dosežena je bila idealna skladnost, se pravi enotnost glasbeno idejne interpretacije in odrskega učinka, in vedrolepa Mozartova glasba je zazvenela čisto in svetlo ter je hkrati našla na odru v gibanju in mimiki enakovredno režijo. Za najpreprostejšega in povsem nepripravljenega gledalca sta bila dejanje in pomen razumljiva, vsak si ju je lahko prisvojil. To je bil eden redkih velikih primerov za dejstvo, da je najvišja, najbolj umetniška stvaritev hkrati tudi najbolj razumljiva.

Podobno prodoren uspeh je dosegel Felsenstein z nepopularno, v Nemčiji mimo tega povsem neznano »opero« českega skladatelja Leoša Janačka »Lisica zvitorepka«. V basni iz življenja lisičke so v nji preoblečene zelo človeške življenjske prispodobе, ki nikakor niso videti tako preprosto razumljive. To pot je delal Felsenstein skupaj z mladim češkim dirigentom Václavom Neumannom. Med mesece trajajočimi vajami ni nihče verjel v prav poseben uspeh, toda predstava je še danes po dveh letih stalno razprodana. Tu se je pokazal neki drugi, povsem novi čar. Preobrazba pevcev v »igralce živali« se je v nepredstavljivi meri posrečila, oder se zdi spremenjen resnično v gozd: z očarljivim humorjem se razvija življenje žuželk, žab, lisic in tudi gozdarjev, učiteljev in divjih lovcev, ki jih predstavljajo isti pevci. Čudovita, skoz in skoz umetniška Janačkova glasba prepleta celoto v nepozaben vtis.

S to uprizoritvijo je leta 1957 gostovala Komična Opera v Parizu. Nepoznani naslov in oznaka »opera« sta privabila k premieri le malo ljudi. Do odmora je vladal v takih primerih običajni molk presenečenja. Ko pa je zastor padel, se je utrgal vihar navdušenja, ki je povzročil, da so bile naslednje štiri predstave zvrhano polne. Felsenstein in njegov ansambel sta postala na mah popularna in s tem seveda tudi dragocenost takega opernega ustvarjanja. Najbolj točna sodba pariškega tiska je povedala, da so ljudje v francoski prestolnici ta večer spet našli svojo otročjost. In pravkar režira Felsenstein to delo v Milanu, vsekakor eksperiment, katerega izid pri nas zelo napeto pričakujemo.

Obe ti stvaritvi je zdaj Felsenstein že presešel s čisto novo predelavo »klasične« komične opere Jacquesa Offenbacha »Hoffmannove pripovedke«. Nova predelava je nemara tu napačen izraz za leta trajajoče režiserjeve napore, ki je — kot že mnogokrat — tudi tu delo na novo prevedel. Popačeni libreto, ki ga ni že več spoznati, je Felsenstein z intenzivnim študijem virov obnovil v prvotno obliko. Opera je spet pridobila jasni potek dejanja in smisel dogajanja je spet razumljiv. Stiri ženske, ki jih Hoffmann sreča, predstavlja spet, kakor ustreza bajki, ista pevka, kar je izredna storitev mlade, a v Nemčiji že slavne Melitte Muszely. Prav tako predstavlja tudi Coppeliusa, dr. Mirakla, Dapertutta in Lindorfa isti pevec, za katerega je pridobil iz Prage silnega basista Rudolfa Asmusa. Neki zahodnonemški časnik je naslovil svojo kritiko: »Največji gledališki dogodek v Nemčiji!« In v resnici, celotna storitev, ki jo je tu Felsenstein opravil, presega, kot menijo mnogi strokovnjaki, pomen prve uprizoritve pred skoraj osemdesetimi leti.



Felsensteinova uprizoritev »Hoffmannovih pripovedk«

Postavlja se vprašanje, kako bi bilo moč tako delo razširiti. Tega ne bom znal odgovoriti. Sicer so v Leipzigu in v Halleju začeli z delom mladi režiserji iz Felsensteinove šole, toda ali se bomo v našem času spričo zvezdnitva v operi mogli povzpeti do bistvenih uspehov, je negotovo. Vsekakor pa ni preveč povedano, in to ni izraz samo mojega osebne navdušenja, če Walterju Felsensteinu, ki ga je naša vlada že dvakrat počastila z narodno nagrado, priznamo trdno mesto v zgodovini nemškega gledališča.

(prev. S. S.)

USPEHI NAŠIH ČLANOV NA TUJIH ODRIH

V zadnjem času je več umetnikov naše Opere z uspehom gostovalo na raznih tujih odrih, zato bo nemara prav, da v naslednjem objavimo nekaj odlomkov iz časopisnih kritik in poročil, saj taki nastopi naših pevcev doma in v tujini utrjujejo ugled naše Opere v svetu.

V začetku januarja t. l. je gostovala sopranistka Nada Vidmarjeva z nekaj predstavami v naslovni vlogi Verdijeve »Traviate« v Liegu in v Verviersu v Belgiji. V zadnjem mestu je hkrati z njo nastopil tudi tenorist Rudolf Franci. Časopisi pišejo:

GAZETTE DE LIEGE, 9. I. 1958

Kar zadeva g. Nado Vidmarjevo, ki je bila za vse, ki so jo to pot videli v »Traviati«, poglavitna privlačnost večera, je bila kot Violeta očarljiva in v resnici izvrstna. Kot odlična igralka se zna na odru slednji hip uveljaviti in zna biti zdaj na moč nežna, zdaj strastna, zdaj vznemirjena. Čeprav vlije včasih svojemu glasu veliko sijaja, vendar glas g. Vidmarjeve nima dovolj voluminoznosti, zato pa temveč gracije in umetnosti v niansiranju.

VALONNE, 9. I. 1958

Vlogo Violete je igrala ga. Nada Vidmarjeva, ki je prišla k nam iz Jugoslavije, in se ji moramo zato predvsem zahvaliti, da je pela v francoščini. Njen lahki sopran nima velikega volumna, a visoki toni so trdni, kolorature čiste, izravnanе in zelo natančne. Umetnica poje z velikim okusom, se zna izražati v zelo lepih niansah, njeni pianissimi so imenitni, crescendo in prav tako decrescendo pa oblikuje s popolnim smislom za gradacijo. Glasbena kultura te pevke je res velika. Kot igralka je inteligentna: junakinjo romana je upodobila z vso prepričljivostjo.

J. D.

LE JOUR, 10. I. 1958

Ga. Nada Vidmarjeva je pela Violeto. Pela je v francoščini. To je bila zanjo nedvomno ovira, toda premagala jo je igralsko in pevsko brez težave.

Prav gotovo je Nada Vidmarjeva ena izmed čustveno najbolj polnokrvnih in pretresljivih Violet, kar smo jih kdajkoli slišali. Njen glas je iz čistega kristala, vodi ga z občudovanja vredno spretnostjo in brez vidnih zunanjih naporov dosega najvišje registre. Bile so to prave pravcate zvočne čipke in izraz začuda bogate pevske šole. Kot igralka je hkrati diskretna in čustvena in zna z občudovanja vredno rahločutnostjo izraziti duševna stanja svoje junakinje.

Tenorist Rudolf Franci, čigar vrline dobro poznamo, je bil mladosten Rudolf s siljajo silhueto. Tudi on ni iskal efektov. Čudovito lepo je niansiral svojo vlogo in jo podal v edino pravem, klasičnem slogu.

LJUBLJANSKI FESTIVAL



ZA DRUŽABNI PLES Ljubljana

Plesna sezona: september—junij
Poučuje mojster Jenko

Vsak mesec novi tečaji: začetni, nadaljevalni, izpopolnjevalni in tekmovalni — posebni družabni tečaji za starejše osebe in zakonce za dijake — študente tečaji z znižano učnino večji mladinski tečaji, plesne vaje, čajanke in velike družabne plesne prireditve s plesnimi orkestri bodo v novi najmodernejši plesni dvorani v Ljubljani na Titovi cesti (zraven Gospodarskega razstavišča)
Vse informacije in vpisovanje vsak dan od 17. do 21. ure na Petkovškovem nabrežju Tel. 21-881

Jugoslovanska sopranistka Nada Vidmarjeva zasluži veliko priznanje za svoj napor, da je Traviato pela v francoščini. Izrazita muzikalnost navaja pevko, da s široko izrazno lestvico poustvari najmanjšo komponistovo željo. Prav gotovo je ena najboljših Violet, kar jih je danes moč videti. Tudi kot igralka v ničemer ne zaostaja za pevko. Čustvena igra Nade Vidmarjeve, ki do skrajnosti izdela najmanjšo podrobnost, daje vso vrednost osebi njene junakinje.

LE TRAVAIL, 11. in 12. I. 1958

Velika jugoslovanska umetnica Nada Vidmarjeva je prišla k nam ponovno pet »Traviato«, ki je z njo prvič prodrila lani v Velikem gledališču v Verviersu. Spet smo uživali iste vrline: popolno muzikalnost, zelo svež in čist sopran take natančnosti, kot jo je le redko slišati, in zadržano igro v delu, ki sicer zahteva več glasovne razigranosti. Kot igralka igra v slogu, ki se je otesel slehernih lahkotnih efektov in globoko podoživlja čustva svoje junakinje.

LA MEUSE, 11. in 12. I. 1958

Ze lani smo spoznali talent Nade Vidmarjeve, saj smo jo pred letom dni slišali v isti operi. Ustvarila je pretresljivo Violeto, pretresljivo zavoljo iskrenosti in zavoljo dramske intenzivnosti njene igre, in je v nekaterih trenutkih, kot n. pr. v duetu v II. in v zaključnih prizorih IV. dejanja dosegla višek operne umetnosti. Njen koloraturni glas je brezprimerno čist in njena pevska umetnost popolna; bili smo priče pravemu pevskemu prazniku. Dejstvo, da je pela v francoščini, ji je prineslo še večjo mero priznanja, zlasti še, ker se je iz te nove težave rešila v svojo največjo čast.

Rudolf Franci je poustvaril Rudolfa. Njegov lepi tenor je seveda ves čas predstave čaral ljudi. Kar zadeva odrsko plat, se je znal izogniti tisti hladnosti, ki se mu dostikrat primeri, in je bil v več trenutkih na višini svoje partnerice.

*

V začetku februarja so nato gostovali v Belgiji kar trije naši solisti hkrati, in sicer Vilma Bukovčeva, Miro Brajnik in Samo Smerkolj, ki so vsi nastopili v Verviersu in v Charleroiu v glavnih vlogah Gounodove opere »Faust«. Naj navedemo nekaj ocen:

LE TRAVAIL, 8. II. 1958

V četrtek zvečer je bilo mnogoštevilno občinstvo navzoče pri gostovanju treh jugoslovanskih umetnikov, ki so peli v francoščini. Predstava je bila v celoti prvovrstna. K temu je pripomogla ga. Vilma Bukovčeva, sijajna pevka, ki ima obsežen sopran s prekrasno barvo glasu in ki je podala Margareto z vso milino in šarmom mlade zaljubljenke ter bila v izrazu neskončno iskrena. Gospa je bila resda v veliki formi.

... Mladi in lepi tenor Miro Brajnik je uveljavil svoj zvonki in pogumni organ. Občudovanja vredna je bila prav posebno njegova dovršena muzikalnost in stil, stil pevca, ki ima dober okus. Z veseljem bi ga ponovno pozdravili na našem odru — prav tako kot njegovega rojaka, baritonista Sama Smerkolja, ki je podal vlogo Valentina... Prizor smrti je pel in igral tako, kot bi ga podali najboljši nosilci te vloge. Njegova tehnika petja je brezhibna.

LE COURRIER, 8. II. 1958

... Predstava je nudila gledalcem poseben umetniški užitek. Margareto je pela Vilma Bukovčeva. V tej vlogi je bleščeče razvila svoje izredne lastnosti prvorazredne pevke... Globoko občuteno je podala svojo vlogo. Njeno petje je bilo nagrajeno z večkratnim aplavzom. Mladi tenor Miro Brajnik je podal Fausta postavne zunanosti. Pel

je neprisiljeno in s prijetno zvonkim glasom. Njegov uspeh je bil zelo laskav.

LE JOUR, 8. II. 1958

Pri včerajšnji predstavi v Grand Theatru so nastopili trije Jugoslovani, ki so peli v našem jeziku. Izvajalcem je treba čestitati, ker je bilo to vsekakor zahtevno. Gospa Bukovčeva je vlogo Margarete virtuosno pela in igrala. Izvajala jo je lepo, občuteno z vso naravnostjo, ki jo redko najdemo pri drugih pevkah. Dramski sopran ge. Bukovčeve je obsežen. Z veseljem smo jo poslušali.

*

...Margareta Vilme Bukovčeve je podala z veliko zavzetostjo duševna stanja svoje junakinje. Njen glas je trden, čist, in ga uporabljala z velikim in sijajnim talentom. Njen uspeh je bil nadvse plamteč.

Miro Brajnik je čudovit tenor, ki poje z lahkoto, njegove višine so mogočne. Njegova kreacija je bila nagrajena z aplavzom. S. Smerkolj je bil Valentin: njegov glas je prijeten in šarmanten.

*

...Kot glavni trio v »Faustu« so nastopili vidni umetniki. Margareto je podala Vilma Bukovčeva iz Moskve (?). Čudovito je pela svojo vlogo. Fausta je pel Miro Brajnik, ki ima kot tenor topel in mičen glas.

*

Če morda ga. V. Bukovčeva po svoji zunanosti ni podobna slabotnemu dekletu iz Goethejeve pesnitve, ima vsekakor sijajen glas in poje francosko v izvrstni izgovorjavi.

Gospod Miro Brajnik poje z lahkoto, gotovostjo in z občutkom. G. Smerkolj kot Valentin zasluži vso pohvalo.

*

V Charleroiu pravi kritik, da je bila predstava brezhibna. Pevci so bili glasovno odlično ubrani. Redka je priložnost, da bi bil izbor tako posrečen. Glas Bukovčeve odlikuje kristalna čistost in občuteno niansiranje. M. Brajnik poje, ne da bi iskal zunanjih efektov. Valentin g. Smerkolja je bil igralsko in pevsko plemenit.

*

V drugi polovici februarja je naš basist Ladko Korošec nastopil z ansamblom beograjske Opere pri njegovem gostovanju v Sarajevu, kjer so prikazali tudi Massenetovo opero »Don Kihot«. Korošec je v tej uprizoritvi pel vlogo Sanča Panse. Sarajevski list »Oslobodjenje« z dne 24. II. t. l. piše med drugim:

»Realizacija »Don Kihota« beograjske Opere ima nekaž nesporno velikih kvalit. To sta vlogi Don Kihota in Sanča Panse Miroslava Čangalovića in Ladka Korošca, režija Mladena Sablića in glasbeno vodstvo Oskarja Danona.

...Zdi se nam, da ne bi dosegli pravega namena, če bi ločili kreaciji velikih umetnikov našega glasbenega odra, Miroslava Čangalovića in Ladka Korošca; tako sta se zčila v enotno umetniško upodobitev. Močna dramatska prepričljivost njunih odskih likov dokazuje, da združujeta v sebi odlike sijajnih pevskih in dramskih umetnikov. S tem da sta se dovršeno skladala tudi kot tipa svojih vlog, sta v slehernem svojem nastopu predstavljala umetniški par širokih razsežnosti in sta vsak hip kazala nove možnosti svojega odskega izraza. Težko bi bilo reči, v čem je bolj bila njuna moč učinka, ali v glasbeni glasovno pevski interpretaciji ali v visoko zgrajeni igralski komponenti vloge. To sta bila dva granitno upodobljena lika dvojice resničnih umetnikov, katerih umetnosti ne moremo pozabiti.«

Snegulčica
bi bila
še lepša
če...



Tudi naš novi tenorist Attilio Planinšek je v začetku marca z uspehom gostoval v tujini, in sicer je nastopil v naslovni vlogi Giordanove opere »André Chénier« v Catanzaru v južni Italiji. Pod naslovom »Sijajno odkritje: Attilio Planinšek« piše rimski list:

»Po našem mnenju ni tvegano trditi, da je višek uspeha predstave predstavljal mlad in izvrsten umetnik, tenorist Attilio Planinšek, ki ga Catanzaro še ni poznal, ki ga bo pa od predvčerašnjim naprej cenil zaradi izrednih odlik, toplega glasu in resnične odrske veljave. Dodati moramo, da je občinstvo Catanzara dobrega okusa zelo dvomilo v ugoden uspeh predstave, moramo pa spet takoj pribiti, da so njegovo neodločnost premagale vrline Attilia Planinška in vseh pevcev krog njena. Resnica je, da se je uprizoritev težke Giordanove opere uvrstila med najboljše v zadnjem času...«

Tudi neki drugi list ugotavlja, da je imela uprizoritev izreden uspeh mimo najbolj optimističnih pričakovanj in nadaljuje:

»Attilio Planinšek je bil pravo in resnično odkritje večera, saj se je pokazal kot res velik André Chénier v najboljši luči, kar ga uvršča med najbolj priznane umetnike.«

BELEŽKE

Gostovanje naše Opere v Benetkah. Vodstvo Opere Teatro La Fenice v Benetkah je ponudilo naši Operi, da bi meseca maja prikazala v Benetkah tri predstave Prokofjeva opere »Zaljubljen v tri oranžes«. Pri predstavah bi sodeloval orkester beneškega gledališča in ves naš ansambel.

Nedokončana Beethovnova opera. V Miamiu v ZDA so 8. in 9. decembra lani izvedli hkrati z Menottijevo enodejanko »Amahl and the Night Visitors« tudi prvo izvedbo nedokončane Beethovnovne opere »Vestas Feuer«. Nekaj odlomkov tega dela so našli že 40 let po skladateljevi smrti, toda vse delo so ugotovili šele 100 let pozneje. Hugo Riemann je že v začetku tega stoletja dokazal, da je libreto za to opero napisal Emanuel Schikaneder, ki je bil libretist tudi Mozartove »Carobne piščali«. Leta 1930 je Raoul Biberhofer dokončno ugotovil manuskript opere, leta 1953 pa je delo izšlo v instrumentaciji švicarskega muzikologa Willyja Hessa. O glasbi sodijo, da je dobra, nekaj točk pa štejejo k najlepšim primerom skladateljevega genija.

Sovjetski plesalci v Ameriki. Sredi aprila bo v hiši Metropolitan Opere v New Yorku prvič nastopila znana sovjetska plesna skupina Igorja Moisejeva, ki bo nato nadaljevala pot po še nekaterih ameriških mestih. Sto šest plesalcev Moisejeva bo tri tedne nastopalo v New Yorku. Ta plesni ansambel, čigar repertoar sloni pretežno na folklornih elementih z vseh strani Sovjetske zveze, je kmalu po osvoboditvi z velikim uspehom nastopal tudi v Jugoslaviji in hkrati tudi pri nas v Ljubljani, ogromen uspeh pa je skupina imela pri svojem prvem gostovanju v zahodnih državah leta 1955, zlasti v Parizu in Londonu. Igor Moisejev je ustanovil svoj folklorni ansambel leta 1937 in je z njim doslej prikazal že nad 160 del.

Metropolitan Opera bo za stoletnico Puccinijevega rojstva odprla prihodnjo sezono 27. oktobra letos z uprizoritvijo »Tosca«, v kateri bo naslovno vlogo pela Renata Tebaldi, Cavaradossija Mario del Monaco in Scarpio George London. Dirigent bo Dimitri Mitropoulos. Isti dirigent bo pripravil tudi uprizoritev Verdijeve opere »Lady Macbeth« z Mario Meneghini Callas v glavni vlogi.

Rossinijev »Othello«. Rossini je že šestdeset let pred Verdijem uglasbil opero z isto snovjo, ki so jo prvič uprizorili leta 1816. Delo je imelo že pri prvi uprizoritvi zelo velik uspeh in Rossini sam ga je prišteval med tri svoja najboljša dela (Seviljski brivec, Viljem Tell). Pozneje pa je Verdijev »Othello« skoraj povsem izpodrinil Rossinijevega. Z znatnim uspehom pa so zdaj Rossinijevo opero izvedli v koncertni obliki v Town Hallu v New Yorku. Delo je melodično zelo lepo, zlasti pretresljiv pa je prizor, ko Othello usmrti Desdemono.

Na Edinburškem festivalu bosta letos nastopili Operi iz Stuttgarta in Madrida. Stuttgartska Državna Opera bo prikazala: Mozart »Beg iz seraja«, Weber »Euryanthe«, Wagner »Tristan in Izolda« in Strauss »Capriccio«. Kot dirigent bo gostoval Lovro Matačić, kot režiserji pa bodo sodelovali Rudolf Hartmann, Günther Rennert in Wieland Wagner. Opera iz Madrida bo prikazala de Fallovo opero »La Vida Breve« in balet »Trirogeljnik«. Glavno vlogo v operi bo pela Victoria de los Angeles.

V Thieru v Nemčiji so nedavno uprizorili balet »Zena in nje senca« na glasbo Aleksandra Čerepnina. Na programu so bila tudi dela Stravinskega in Prokofjeva.

Rafael Kubelik, ki je bil zadnja tri leta glasbeni direktor Covent Garden Opere v Londonu, je pred kratkim sporočil, da bo ob koncu letošnje sezone spet opustil to mesto. S tem se to gledališče ponovno vrača v obdobje vodstvene krize, kakršna je vladala v njem že v letih 1951—1955. Časopisi pišejo, da Kubelik navzlic nekaterim zelo dobrim predstavam v zadnjih letih, od katerih zlasti omenjajo Othella in Jenufo, ni kot vodja ustanove izpolnil vseh pričakovanj, ki so jih ob njegovem nastopu gojili. Ob Kubelikovem koraku pa so odgovorni činitelji vsekakor spet v zadregi, kako rešiti vprašanje vodstva ustanove za prihodnje leto. Časopis The Times poudarja, da nikakor ni nujno, da bi bil direktor Opere hkrati dirigent, in da je nemara bolje iskati rešitev v krogu ljudi, ki so zrasli v praktičnem delu v gledališču. Kot primer navaja Opero v Stockholmu, ki jo že dalj časa uspešno vodi nekdanji pevec Set Svanholm. Ta Opera ni le obdržala izredno visoke glasbene ravni, temveč je v zadnjem času celo vzgojila celo vrsto pevcev, ki so se odlično uveljavili v mednarodnem merilu.

V Italiji praznujejo letos stoletnico rojstva dveh velikih in uspešnih opernih skladateljev: Giacomina Puccinija (1858—1924) in Ruggiera Leoncavalla (1858—1919). Leoncavallo ni bil samo glasbenik, temveč hkrati tudi literat in nasploh zelo kultiviran mož. Sam je tudi pisal librete za svoje opere, in ga je v tem moč primerjati z Arrigom Boitom, ki je bil nemara celo boljši pesnik in pisec libretov kakor pa skladatelj. Za Leoncavalla pravijo, da je založnik Senzogna sprejel njegovo opero »Glumači« takoj, ko je prebral libreto, ne da bi sploh videl glasbo, češ da opera s tako dobrim libretom mora uspeti, najsi bo že kakršna koli njena glasba.

V Moskvi so v okviru proslav ob štiridesetletnici oktobrske revolucije uprizorili v Veliki Operi premiero nove opere skladatelja Hrennikova »Mati«, za katero je libreto napisal A. Faiko po Gorkega noveli. Hkrati so v Ševčenkova Operi v Kijevu uprizorili opero ukrajinskega skladatelja G. Majborode »Milana«. Opera v štirih dejanjih je realistična in prikazuje, kako je Rdeča armada v zadnji vojni osvobodila zahodno Ukrajino. Glavni junaki so komunisti Milana, Vasil in Ruščak. Dirigent je bil T. Tolba, režiser pa Sklijarenko.

Gran Teatro del Liceo v Barceloni ima letos na sporedu opere: Trubadur, Svetnica iz Bleecker Streeta, Don Pasquale, Rigoletto, La Boheme, Madame Butterfly, Adriana Lecouvreur, Sestra Angelika, Gianni Schicchi, Marija Egiptovska (Respighi), Vojna (Rossellini), Faust, Thaïs, Così fan tutte, Saloma, Kavalir z rožo, Tristan in Izolda, Parsifal, La Vida Breve in El Retablo de Maese Pedro.

Teatro Verdi v Trstu je za konec sezone uprizoril »Borisa Gođunova« (dirigent Richard Kraus) in Boitovega »Mefista« (dirigent La Rosa Parodi).

Teatro La Fenice v Benetkah je odprl sezono z Verdijevo manj znano opero »I Due Foscari«, v začetku januarja pa je uprizoril opero Gian Francesca Malipiera »Vergilii Aeneis«. V istem gledališču je letos gostovala tudi Opera Narodnega gledališča iz Prage z Dvořakovo »Rusalko«, ki so jo s tem prvič uprizorili na italijanskem odru.

Na letošnjem festivalu v Dubrovniku bo uprizorila zagrebška Opera: »Così fan tutte«, »Fidelia« in Gotovčev »Morano«, beograjska Opera pa »Carmen«, »Don Carlosa«, »Hovanščino« in Hercigonjovo oratorijsko opero »Gorski vijenac«.

V Buenos Airesu so uprizorili argentinsko opero »Marianita Lirmena«, ki jo je uglasbil Waldo Sciammarella.



LJUBLJANA

Cankarjeva ul. 3

telefon 21-470

Cenjenim odjemalcem vladno sporočamo, da bomo v letošnjem letu poleg običajnih radijskih sprejemnikov razpolagali tudi z UKV sprejemniki priznanih znamk. Priporočamo, da si za boljši sprejem inozemskih UKV oddajnikov nabavite posebno anteno in kabel pri nas. Sprejemamo naročila za uvožene televizijske aparate in magnetofone. — Na zalogi imamo vse vrste domačih radijskih sprejemnikov, ves pripadajoči radijski material, gramofone, radio-gramofone, električne merne instrumente, žice, elektronke, baterije, antenski pribor itd. — Za vse potrebne informacije se izvolite obrniti na našo specializirano trgovino na drobno

Lastnik in izdajatelj: Uprava slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani. — Urednik Smiljan Samec. Tisk Časopisnega podjetja »Slovenski poročevalci«. Vsi v Ljubljani

Gospodarsko razstavišče

LJUBLJANA

LJUBLJANSKI VELESEJEM



SEJMI V LJUBLJANI 1958

28. III.—6. IV. II. MEDNARODNI SEJEM PROMETNIH
SREDSTEV — Salon avtomobilov
22. V.—1. VI. II. MEDNARODNI LESNI SEJEM
13. VI.—22. VI. »ALPE-ADRIJA«, sejem obmejne bla-
govne izmenjave
29. VIII.—7. IX. IV. MEDNARODNI VINSKI SEJEM
31. X.—9. XI. V. MEDNARODNI SEJEM RADIA IN TELE-
KOMUNIKACIJ

VSE INFORMACIJE IN PROSPEKTI:

GOSPODARSKO RAZSTAVIŠČE

LJUBLJANA

Titova 50

Telefon: 32-930

Telegram: Razstavišče Ljubljana

Pekarna „Ajdoščina“

Ljubljana, Gosposvetska cesta 7 (telefon 22-377)

KRUH, PECIVO, DROBTINE, PREPEČENEC,
PRESTE, KEKSI, BONBONI, ČOKOLADA

DVAKRAT DNEVNO SVEŽE PECIVO!

SPREJEMAMO NAROČILA!

TRGOVSKO PODJETJE

»GOLOVEC«

LJUBLJANA, PARMOVA 3

Telefon 23021

Prepričajte se o solidni in dobri postrežbi
in konkurenčnih cenah.

Poslovalnice:

PREŠERNOVA 35

PREDJAMSKA 24

ČERNE TOVA 23

DOMŽALE,

SAVSKA 1

Mestno podjetje

»OPTIKA« LJUBLJANA

TRG REVOLUCIJE 4

izdeluje in popravlja strokovno vse vrste očal. Izvršuje vsa v optično
stroko spadajoča dela. — Sončna očala vedno na zalogi



MODNO
ČEVLJARSTVO

„Raznik“

Predjamska 23, tel. 22-960

SPREJEMA
NAROČILA



NAJBOLJŠI PRIJATELJ



PRED ALI PO PREDSTAVI OBISČITE



Tavčarjev hram

- Vino direktno od vinogradnikov
- Sveža topla in hladna jedila



TOVARNA KOVINSKE EMBALAŽE - LJUBLJANA

proizvaja vse vrste litografirane embalaže — kot embalažo za prehranbeno industrijo, gospodinjstvo embalažo, bonboniere za čokolado, kakao in bonbone ter razne vrste litografiranih in ponikljanih pladnjev. Razen tega proizvodimo električne aparate za gospodinjstva kot n. pr. električne peči.

Izdelujemo tudi pribor za avtomobile in kolesa, in sicer avtomobilske žaromete, velike in male, zadnje svetilke, stop-svetilke, zračne zgoščevalke za avtomobile in kolesa ter zvonce za kolesa. Izdelujemo tudi pločevinaste litografirane otroške igrače.

18 dragocenih knjig za izredno nizko ceno

Državna založba Slovenije izdaja že tretje leto zbirko »Knjižna polica«. Letošnja tretja serija te zbirke ima naslednje knjige:

1. André Malraux: Upanje
2. Ignac Koprivec: Hiša pod vrhom
3. Riccardo Bacchelli: Mlin na Padu — I. Bog s teboj
4. Riccardo Bacchelli: Mlin na Padu — II. Ne-sreča pride s čolnom
5. Riccardo Bacchelli: Mlin na Padu — III. Sta-ri in vedno novi svet in
6. Ilf-Petrov: Dvanajst stolov

Vseh šest knjig broširanih stane 1800 din, vezane v platno pa 2400 din.

Prva serija »Knjižne police« ima naslednje knjige:

1. Ignazio Silone: Prgišče robidnic
2. Mirko Čopić: Ognjeno leto, I. knjiga
3. Mirko Čopić: Ognjeno leto, II. knjiga
4. Lev N. Tolstoj: Kozaki — Hadži Murat
5. Carmen Laforet: Praznina in
6. Dane Debič: Brez milosti

Druga serija ima naslednje knjige:

1. Hans Hellmut Kirst: Pustolovski upor pod-desetnika Ascha
2. Hans Hellmut Kirst: Nenavadni doživljaji vo-jaka Ascha
3. Hans Hellmut Kirst: Nevarna končna zmaga vojaka Ascha
4. Peter Preuchen: Potujoči Viking
5. Ilf-Petrov: Zlato tele in
6. Novak Simič: Kaj vse prinašajo reke

Za ti dve zbirki smo določili skrajno nizko ceno. Vsaka serija šestih knjig v kartonirani izdaji stane samo 1200 din, vezana v platno pa 1800 din, ki jih naročniki lahko plačajo v šestih mesečnih obrokih. Zahtevajte prospekt in katalog pri:

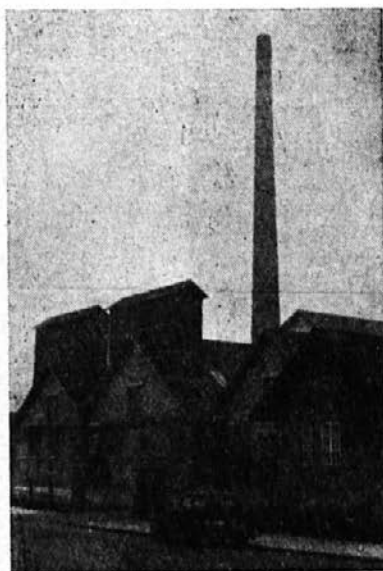
**Državni založbi
Slovenije** v LJUBLJANI
MESTNI TRG 26

Telekomunikacije

Ljubljana

KVALITETA

OKUS • RENOME



Tovarna kleja

LJUBLJANA

ŠMARTINSKA 50

Telefoni: 30-368 in 30-611

Brzjav: »OSSA«

Proizvaja:

kostne in kožne kleje, želatino tehnično in prečiščeno, tehnične maščobe, gnojila in krmila

Prijavite pravočasno svoje potrebe, ker vas med letom zaradi omejene proizvodnje ne bomo mogli upoštevati

Vsakodnevno v zalogi vse vrste živil!
Postrežba hitra in solidna!
Po želji dostavljamo na dom!
Priporočamo se!
Poslužemo „non stop“ od 6. do 20. ure!

Trgovsko podjetje z živili
Kidričeva 5 — Telefon 22-146



TRGOVSKO PODJETJE

SVILA

(BIVŠI URBANC)

v LJUBLJANI

pri Prešernovem
spomeniku

PRIPOROČA
OBISKOVALCEM
GLEDALIŠČA
SVOJE BOGATE
ZALOGE SVILE
IN DRUGIH
TKANIN!



TRGOVSKO
PODJETJE
S SADJEM
IN ZELENJAVO

Poslovalnice: Gornji trg 9,
Kresija, Arkade in Vodnikov trg
Vsakodnevno vas postrežemo z
vsemi vrstami poljskih pridelkov,
svežim sadjem, južnim sadjem itd.
Cene zmerne! Postrežba hitra!

Po želji dostavljamo na dom



Vršim vsa generalna in ostala
popravila vseh vrst
motornih vozil!
JAN JANEZ
Telefon 20-283
Rudnik 15



Naročila sprejemamo.
Dnevno prvovrstno sveže pecivo
in vse vrste kruha!
Telefon 21-796



IGRAČKE GO PERILO

KRANJICA

LJUBLJANA

Mestni trg 21



Vse za

**FOTO
KINO**

dobite najugodnejše v trgovinah
trgovskega podjetja

Fotomaterial

LJUBLJANA

na Cankarjevi c. 7, telefon 22-509
in Titovi c. 28, telefon 22-321
Poštni predal 420



SUROVINA

Podjetje z odpadnim materialom

Uprava **Ljubljana**,
Dolenjska cesta 6
tel. 22-890
telegr. »Surovina«

Podružnica: Ljubljana,
Šmartinska 22

Zastopstvo: Stožice 191
tel. 382-222



KRAŠ

