Poštnina plačana v gotovini

SLOVENSKO NARODNO GLEDALIŠČE

LJUBLJANA

Gledališki list

OPERA

1952 — 1953

9

LÉO DELIBES:

COPPELIA

PREMIERA DNE 18. APRILA 1953

LÉO DELIBES

COPPELIA

Balet Nuitterja in Saint-Léona v treh slikah.

GOSTUJE VERONIKA MLAKARJEVA

Dirigent: **B. Leskovic** Koreografa in režiserja: **P. in P. Mlakar**

Inscenator: **M. Pliberšek**

Svanilda	**V. Mlakarjeva** k. g.
France	S. Polik
Šest Svanildinih prijateljic	M. Gradova, V. Klančarjeva, L. Lipovževa, B. Pretnarjeva. M. Seunikova, Š. Sitarjeva
Solistični par v čardašu	B. Šmidova, J. Miklič
Coppelius	S. Eržen
Coppelia	N. Golijeva
Zora (v alegorijah)	M. Seunikova
Fantje in vojaki v mazurki in čardašu	M. Beloglavec, R. Benedikt, J. Miklič, H. Neubauer, I. Otrin, I. Turk
Dekleta v čardašu	M. Godinova, M. Mavričeva, A. Tauberjeva, L. Zelenikova

Župan, občinski škric, sluge, fantje in dekleta, županja, alegorije: Čas, Delo, Svatba, sv. Florijan, ognjegasec, orožnik, kuharica — v nekem malem mestu v Galiciji pred sto leti.

Kostume je po načrtih münchenske uprizoritve priredila **M. Jarčeva.**

Odrski mojster: **J. Kastelic.** — Inspicient: **Z. Pianecki.** — Razsvetljava: **S. Šinkovec.** — Maske in lasulje: **J. Mirtič** in **R. Kodrova.**

Cena Gledališkemu listu din 35.—.

Lastnik in izdajatelj: Uprava Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani. Predstavnik: Juš Kozak. Urednik: Smiljan Samec. Tiskarna Slovenskega poročevalca. Vsi v Ljubljani.

GLEDALIŠKI LIST
SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI
1952-53 OPERA Štev. 9

Pino Mlakar:

OB IZVEDBI »COPPELIE«.

»Coppelio« štejemo v baletni literaturi med tista dela, ki so obdržala svoj čar mimo raznih umetniških struj in uspelih novih del vse do danes. Čeprav je snov vzeta iz nemške romantike in je nekje skurilna — kot so pač vse E. T. A. Hoffmanove zgodbe, — je vendarle balet izraz francoskega okusa In to ne samo zaradi elegantne in lahkotne Delibesove glasbe, ampak predvsem zato, ker sta znala Nuitter in Saint-Léone napraviti iz te snovi ljubek in radosten balet, ki je sicer izgubil prvotno skurilnost, ni pa s tem izgubil tudi svoje umetniške vrednosti. Res je tretja slika — tako, kakor sta jo onadva zasnovala — preveč zasidrana v takratnem okusu baletnega divertissementa in jo zato danes izvajajo le redki baleti. Vendar pa je v bistvu tretja slika potrebna. Zato sva se s Pio odločila, da izvajamo »Coppelio« kot celovečeren balet, kot je bil prvotno tudi mišljen. Od cele vrste alegoričnih slik, ki spominjajo v prvi zasnovi na Schillerjevo pesem o zvonu, sva obdržala le nekaj alegorij — tako, da nakaževa stilistično zasnovo dejanja. Potem pa sva preskočila na četverokotnik: Coppelia — Coppelius — Svanilda — France. S tem sva sicer delo malo skrajšala, vendar sva prepričana, da je še vse v pravem okviru.

Za Ljubljano sva izbrala ta balet že lansko leto iz več razlogov: Prvič, ker sva videla, da nam dorašča v Srednji baletni šoli naraščaj, ki mu je »Coppelia« ravno primerna baletna snov, da pokaže svoje šolanje in znanje. Drugi razlog je dejstvo, da do danes v Ljubljani še nismo izvedli nobenega francoskega baleta. Poleg starinskega romantičnega baleta »Giselle« je »Coppelia« tipičen balet francoskega okusa, ki je pravzaprav ravno s »Coppelio« dosegel v izvedbi leta 1870 v Parizu svoj zadnji vrh. (Šele v našem času je francoski balet zopet našel svoj izraz in novih mladih moči.) In tretji razlog je dejstvo, da je ta staromodna in naivna »Coppelia« danes zopet repertoarni balet skoraj vseh važnejših baletnih družin. Plesalke in plesalci jo ljubijo — pa tudi občinstvo. Tako upamo, da bo tudi slovensko občinstvo sprejelo to delo francoskega okusa. Še posebej pa zato, ker lahko zopet ugotovi, kako temeljito in široko se razvija in šola balet Slovenskega narodnega gledališča — in da ima Ljubljana že toliko kvalitetnih lastnih plesalk in plesalcev, da lahko daje take večere v neskrajšani in umetniški obliki.

COPPELIA.

Prva slika.

Tam nekje za Karpati je malo galicijsko mesto in v njem živi star čudak — po imenu Coppelius. Pravijo, da izdeluje razne avtomate, ure in lutke, ki znajo hoditi in se gibati kot živi ljudje. Ali nekaj natančnega o njem nihče ne ve, ker še nihče ni bil v njegovem domu. Na oknu njegove skrivnostne hiše navadno sedi lepa deklica, zatopljena v knjigo. Nihče ji še ni gledal iz oči v oči, nihče še ni spregovoril besedice z njo. Ljudje pravijo, da je to Coppeliusova hčerka.

Nasproti — preko trga — pa stanuje Svanilda, dekle, ki je že dolgo dogovorjeno s svojim fantom Francetom. Toda v zadnjem času si ji dozdeva, da France prav rad gleda proti oknu zastražene in nedostopne Coppelie. Svanildo boli to Francetovo vedenje. Tudi danes, ko pride na dogovorjeni obisk, se zopet zagleda v oppelino okno. In glej, ta nedostopna deklica, ki ni pozdravila še nikogar od mimoidočih mladih ljudi, je danes celo pri volji, da pozdravlja Franceta. To gre predaleč, čeprav France Svanildi zagotavlja svojo ljubezen.

Za jutrišnji dan se pripravlja velika veselica. Oklicani bodo novi zaročenci — in še rotovška ura bo dobila nov zvon z mehanizmom, ki bo igral na zvonovih celo melodijo. Vse to je delo mojstra Coppeliusa. Župan je podjeten možakar, ki vodi sam vse te priprave. Kako se začudi, da Svanilda nenadno noče več Franceta, ko govori vendar vse mestece o tem, kako lepo gresta ta dva skupaj. Kljub skrivnostnim pobliskom in zamolklim udarcem, ki prihajajo iz Coppeliusove hiše, zna župan pomiriti svoje meščane in jim obrniti misli na jutrišnjo slavnost.

Francetova nezvestoba Svanildi ne da miru. Prijateljice ji svetujejo, naj se zateče k staremu narodnemu običaju: Ljubeče dekliško srce lahko sliši iz žitnega klasa govorico, ki dá razumeti, če je fant zvest ali ne. Svanilda to res poskusi. Klas pravi, da ljubi France drugo dekle. Prijateljice jo tolažijo in v plesu z njimi se Svanilda zamoti. Na račun jutrišnjega praznika se že danes zbere tu pa tam nekaj mladine, ki malo zapleše in se zopet razhaja z dogovori za jutrišnji dan.

Coppelius pride iz svoje hiše — najbrž ima še pot do rotovškega zvonika, da se ne bi jutri kaj zataknilo v mehanizmu okrog zvonov. Ko pa ga mladina na cesti spozna, ga obkoli in hoče od njega to in ono. Coppelius končno uteče, Svanildi pa, ki jo ta čudni oče Coppelius nekje jezi, se nasmeje sreča: na tleh najde hišni ključ, ki ga je moral prav tedaj izgubiti Coppelius. Kaj bi bilo, če bi poskusila priti v hišo in si ogledati to deklico Coppelio prav od blizu? Laziti po tuji hiši sicer ni spodobno, ali ljubosumnost odtehta še več — in končno — saj gredo druga dekleta tudi z njo.

Francetu pa Coppelia tudi ne da miru. Saj ga je celo pozdravila! In če je Svanilda pred županom pokazala, da ne mara Franceta, no, potem pa sme on menda res poskusiti svojo srečo pri tej skrivnostni deklici.

Kmalu se vrne Coppelius iz mesta in ugotovi, da v žepu nima več hišnega ključa. Ta vrnitev pa pomeni začudeno srečanje s Francetom, ki je odločen, da spleza po lestvi h Coppelii — a sedaj pobegne.

Druga slika.

Svanilda in njene prijateljice previdno tipajo in si ogledujejo to čudno delavnico. Presenečenj je mnogo — ali največje Svanildino odkritje je, da Coppelia ni živa deklica, temveč avtomat! Ali šmenta, nenadoma stoji sredi delavnice Coppelius! Sedaj morajo pomagati hitre noge, ki lahko pobegnejo staremu možičku. Le Sva-

V vlogi Butterfly je z velikim uspehom gostovala Japonka Michiko Sunahara

nildi to takoj ne uspe, zato se skrije za zaveso. O prvi priliki bo smuknila po stopnicah navzdol. A glej, France se vzpenja po lestvi! Se en zamah — in že stoji v sobi. Ko ga Coppelius zagleda, se domisli, da bi bilo dobro pustiti tega fanta, naj pride še malo bliže. Saj je že toliko študiral po črnih bukvah magije o tem, kako bi se dalo oživeti avtomate z dušo takih le fantov. Kaj, če bi on napravil danes svoj prvi poskus in s fantovo dušo oživil svojo ljubljeno lutko Coppelio? Namesto da bi ga trdo in zadirčno prijel, ker se je priplazil v hišo kot tat, povabi Coppelius Franceta na čašo vina in mu prične razkazovati svoje zanimivosti. V vino pa mu natrosi uspavalni prašek — in France je kaj kmalu brez zavesti. Tako, sedaj pa velja preizkusiti magijo črnih bukev! Njegova Coppelia naj se giblje in pleše! In res — lutka se dvigne s stola, dela korake, odpira oči, nagiblje trepalnice... Ves iz sebe prebira v črnih bukvah nova navodila, saj hoče ustvariti pravo žensko bitje, ki bi se znalo gibati tudi mehko, harmonično, plavajoče. Tudi to se mu posreči! Njegova Coppelia kaže vse

znake ženskosti: ko se ji približa z ogledalom ali s pahljačo, ona vse to razume in se obnaša kot prava gizdava deklica. Coppelius je navdušen čez vsako mero in v zaljubljenosti izgubi glavo. Šele čisto na koncu, ko vidi, da zbudi »njegova Coppelia« Franceta in z njim pobegne, se mu nenadno posveti, da ga je morda vodila Svanilda za nos. Razjarjen nad njo, še bolj pa nad svojo slepoto, ki mu bo odslej služila v posmeh, čuti, kako ga zapuščajo moči in kako ga naravnost zasmehujejo zdaj tudi njegovi ljubljenci — avtomati.

Tretja slika.

S svečanim dviganjem zvona se prične veselica z ljudsko igro o zvonu. Mladina igra alegorične slike, kako deli zvon čas v ure, ki sledijo druga drugi v nepretrganem krogu. Pri prvih urah nastopi Zora in z njo poljske cvetlice. Temu sledi nekaj alegorij, ki naivno prikazujejo delo, svatbo, nesrečo požara — pač tiste dogodke, ob katerih se oglaša zvon. Coppeliusu pa ne da miru sramota, ki si jo je prislužil v svoji delavnici s poskusom črne magije. Dobro, da je zaposlen v tej prireditvi, sicer bi komaj preživel sramoto. Ko pa mu med igro pridęta pred oči Svanilda in France, bi ju najrajši zdrobil. In vendar mu pravi njegova stara glava, da je tu prava ljubezen dveh mladih resničnih bitij. Pravzaprav jima mora vse odpustiti.

France in Svanilda si imata toliko povedati in danes ne iščeta družbe drugih. O, kako nespametno je bilo ljubosumje zaradi Coppelie! Kako je bilo sploh mogoče, da se je France zagledal v lutko Coppelio, ko pa ima poleg sebe to dražestno, živo in odločno Svanildo? Onadva se resnično ljubita.

Igra je končana, veselica se zaključi v splošnem plesu. Coppelia pa, ki ničesar ne čuti in ničesar noče, igra nevede svojo vlogo dalje. Coppeliusu so avtomati še vedno najljubše reči, Francetom in Svanildam pa ljubezen.

CLEMENT PHILIBERT LEO DELIBES.

Léo Delibes je bil rojen 21. februarja leta 1836 v St. Germainu du Val, umrl pa je 16. januarja 1891. leta v Parizu.

Bil je francoski komponist, učenec Couppeya, Benoista, Bazina in Adolpha Adama. Študiral je od leta 1850 v pariškem konservatoriju. Dve leti prej pa je prav tam študiral solfeggio. Leta 1853 je postal korepetitor v Théatre Lirique in organist pri St. Pierre de Chaillot. Z devetnajstimi leti je pričel komponirati za gledališče. Prvo njegovo delo je bilo »Dva ogljena novca« (za »Folies Nouvelles«, 1855). V letih 1857 do 1869 je napisal skoraj dvajset komičnih oper in operet. Nekatere so doživele precejšen uspeh. V letu 1865 je postal drugi zborovodja v Operi. Nato je pričel svojo kariero kot skladatelj baletov, s katerimi je dosegel svojo največjo slavo. Ko je uspel s svojo glasbo za balet »La Source« (s sodelovanjem poljskega komponista Minkousa), je dobil naročilo, naj napiše zabavno delo (divertissement) za ponovno priredbo in izvedbo Adamovega »Le Corsaire«. (1867. leta). V letu 1870 je ustvaril svoj najbolj znani balet »Coppelia«, ki nam razodeva čar in eleganco njegovega stila. Leta 1876 je doživel nov uspeh s svojim mitološkim baletom »Sylvia«. Potem se je lotil resnejše vsebine in je napisal lirični prizor »Orfejeva smrt«, ki je bil izvajan leta 1878. Uveljavil se je tudi kot dramatični skladatelj. Napisal je tri dela, ki so v Opéra Comique dosegla velik uspeh: »Le Roi l'a dit« (1873), »Jean de Nivelle« (1880) in »Lakmé« (1883). Od teh je do danes ostala v repertoarju le »Lakmé«. Njegovo opero v petih dejanjih »Kassya« je po njegovi smrti dokončal Massenet. V Opéra Comique so

Michiko Sunahara med našimi solisti

jo izvajali 21. marca 1893. leta. Izdal je zvezek petnajstih pesmi, od katerih je najbrž najbolj znana »Les Filles de Cadiz«. Pisal je tudi priložnostno glasbo za »Le Ro. s'amuse« (v letu 1882). Od leta 1862 do leta 1871 je bil organist pri St. Jeanu — St. Françoisu. Leta 1881 je sledil Reberju kot profesor kompozicije v Konservatoriju. 1884. leta je postal član Instituta.

DODATEK BELEŽKAM O PRVIH GIBNIH POIZKUSIH NA SLOVENSKEM ODRU

V 6. številki »Gledališkega lista« operne izdaje v sezoni 1951-52 smo objavili »Beležke o prvih gibnih poizkusih na slovenskem odru«. Načelno b. ne bilo tem beležkam dostaviti kaj posebnega, ker velja, da so vse opere v nekdanjem Slovenskem deželnem gledališču v Ljubljani v sezonah do prve svetovne vojne uprizarjali brez baleta in baletne vložke enostavno črtali. Nit. malo ni bilo mogoče v tem času misliti na ustanovitev slovenskega baleta, še manj so bili dan. osnovni pogoji za možnosti baletne ali gledališke plesne šole.

Vendar je bilo možno pri podrobnejšem pregledu dela v slovenskem gledališču označenega obdobja zaslediti še nekatere podrobnosti, ki pričajo, da so ob danih priložnostih le občutili pri posameznih operah pomanjkanje baleta in da so se v nekaterih primerih bolj po naključju kakor pa po željah za izpopoln.tvijo predstav potrudili za primitivne gibne poizkuse. Kajpak jih ni mogoče oceniti kot kakršnokoli načrtno pripravljanje slovenskega gibnega izraza na odru, temveč le kot redke domisleke posameznih režiserjev in njih

pomočnikov, četudi z odobritvijo gledališkega vodstva.

Priložnost za tak domislek se je ponudila ob slovenski krstni predstavi Smetanove opere »Prodana nevesta« 15. februarja 1894. Z velikimi napori pripravljana slovenska uprizoritev je pri nekaterih točkah izzivala gibni izraz, pa ga ni izzvala. Pač pa je nastop glumačev v tretjem dejanju ob nastopu Esmeralde, ki jo je pela Irma Polakova s svojim »sicer jako lepim — le škoda — malo prešibkim glasom« po sodobnem poročilu, hkrati omogočil Polakovi prvi plesni prizor v mladi slovenski operi. Poročilo govori, da je Polakova plesala »v tretjem dejanju balet dokaj spretno«. Odmika se nam danes, da bi mogli o tem kaj podrobnejšega zabeležiti, kolikor si že po prizoru glumačev ne moremo predočiti časovno in prostorno omejeni nastop nadobudne mlade pevke, ki je pač komaj mogla pokazati uspeh kake resne baletne šole, temveč vse prej ob plesnem vložku svoj gibni domislek.

Druge vrste so bili plesni vrinki v nekaterih operah, ki jih je zahtevalo besedilo. To je bilo na primer kolo v Parmovi operi »Urh, grof Celjski« (15. februarja 1895), ki ga je aranžiral Zirkelbach, in poloneza in velika mazurka v prvem dejanju opere poljskega skladatelja Moniuszka »Halka« (30. decembra 1897), ki ju je aranžiral član slovenske opere Marcel Fedyczkowsky.

Neka sprememba je nastala pri gibnih poizkusih nekaj let pozneje, ko je bila hkrati s svojim možem Franom Lierom angažirana Lierova, prinašajoč s seboj osvežujoče ozračje čeških gledališč. Njena dobrovoljna ekskurzija na slovensko gledališče v Ljubljano je sicer njej in njenemu možu prinesla neko razočaranje, ki je vršičilo v enem prvih, očitnejših angažmajskih konfliktov v slovenskem gledališču. Ne glede na to je imela Lierova priložnost, da je v začetku sezone 1901-02 sodelovala pri dveh gibnih nastopih te sezone, za katera pa je bržčas dal pobudo mladi in agilni dirigent Bogumil Tomaš, povezujoč za kratko dobo svojo življenjsko pot s slovenskim gledališčem.

Tedaj je prišla na vrsto slovenska krstna predstava Halevyjeve opere »Zidinja«, ki so jo pod Tomaševim glasbenim vodstvom in še v Nollijevi režiji peli z velikim uspehom in dopadanjem. V tej operi je v prvem in tretjem dejanju aranžiral ples dirigent Tomaš s pomočjo Zirkelbacha. Izvajala ga je kot soloplesalka Lierova v družbi osmih »gospodičin«, članic zbora. Plesne točke so po sodobnem poročilu »zelo ugajale«, kritik »Slovenskega Naroda« pa je celo zabeležil dogodek, ki je bil v slovenski operi neka posebnost že glede na pomanjkanje vsake gledališke plesne ali baletne tradicije: »Nekaj novega je bil za nas corps de ballet — si parva licet componere magnis. Gospa Lierova je plese prav primerno, to je v smislu glasbe izvajala, njene družice so se večinoma prav dobro držale.«

Tomašev domislek plesnega vrinka je vzbudil pozornost, po drugi plati pa hkrati razkril sodobno raven slovenske operne kritike, ki je na citirani način sprejela ta zgodni gibni poizkus, pri tem pa učeno poučevala plesalke iz zbora o njih »umetniških dolžnostih« takole: »Samo naj ne delajo tako resnih obrazov; umetniku — in tudi ples je umetnost — se ne sme nikdar videti, kako se trudi. Smehljajte se ljubeznivo in malo zaljubljeno in vsak bo veliko boljši...«

Ne vemo, koliko so si poizkusnice prvega organiziranejšega gibnega nastopa na slovenskem odru vzele k srcu prostodušne nasvete naše gledališke kritike, poučujoče jih o radosti in veselju ustvarjanja. Hkrati tudi ne vemo, v kakšno obliko se je izpremenil »prerešni« poizkus odrskega plesa pri Slovencih v tej obliki. Če so početnice gibnih poizkusov nadaljevale svoje započeto delo z resnimi ali veselimi obrazi, nam bo bržčas ostala za vedno skrivnost. Kajti naslednji njih nastop pri ponovni uprizoritvi Bizetove opere »Carmen« v isti sezoni, zopet pod Tomaševim glasbenim vodstvom, v kateri je ples v drugem dejanju plesalo šest »gospodičin«,

Drakslerjeva, Bukovčeva, Andrejev, Štrukelj in Smerkolj v »Madame Butterfly«

je ostal brez posebnega odmeva in brez omembe očitnega Tomaševega truda, da bi pod njegovim vodstvom uprizarjanim operam dal živahnejšo vnanjo podobo. Na več bržčas ni mogel misliti, ker so podobni gibni poizkusi po njegovem odhodu iz ljubljanskega gledališča zamrli.

Vendar je treba zabeležiti še en njegov poizkus, ki je bil vezan na slovensko krstno predstavo Rossinijeve opere »Viljem Tell« (4. marca 1902)). Režiral jo je pevec Ceci Vašiček, ki je začasno po nenadni Nollijevi smrti prevzel režijo oper, dirigiral pa Tomaš. V tretjem dejanju te opere je uprizorila »balet« Vašičkova žena, plesale so ga pa štiri dame. Topot je nastopil improviziran »balet« s štirimi točkami sporeda, ki so obsegale: 1. ples s petjem (plesale štiri dame); 2. Pas de deux (plesali Bergantova — poznejša znana dramska igralka Bukšekova — in Puhkova, dolgoletna članica opernega zbora); 3. solo nastop Vašičkove; 4. Finale.

Opero so uprizorili navzlic skromnim razmeram v začetkih slovenske opere z veliko zanositostjo, prizadevajoč ji vzdati potrebni sijaj s pomnoženo statisterijo. Dr. Josip Ciril Oblak, gledališki poročevalec Slovenskega Naroda, je sodil o uprizoritvi, da je bila »najbriljantnejša točka« našega opernega repertoarja, četudi še ne dovršena, kar je pristavil po reprizi. Kakor je neuravnovešeno popravljal svoje splošne vtiske o uprizoritvi, je menjal svoje mnenje tudi pri svojih vtiskih o gibnih vložkih. Ob premieri je sodil: »Da ne sme manjkati operi baleta francoskega okusa, se razume. Fino ga je uprizorila ga. Vašičkova, ki je tudi sama plesala z veliko gracijo...« Njegova povsem »razumljiva« soglasnost z uvedbo »baleta francoskega okusa« pa je ob reprizi pokazala drugo plat njegovega navdušenstva, ko je presodil: »Balet je izostal. Pogrešali ga nismo.«

Tomaševi poizkusi uvedbe gibnih nastopov bržčas v slogu francoskega baleta so propadli po eni plati zaradi pomanjkanja vsakršne tradicije pri Slovencih, po drugi plati pa zaradi nezani-

manja in nepripravljenosti občinstva ter zaradi izostalega smotrnega posega vodstva gledališča. Ostali so le epizoda.

Ponovna vključitev narodnega plesa pri uprizoritvi poljske opere Moniuszkovega »Mazepa« v sezoni 1907-08 v potek dogajanja pod vodstvom režiserja Julija Kratochwilla s polonezo v prvem in mazurko v drugem dejanju, kar je izzvalo buren aplavz, ne spremeni naše sodbe o nekaterih nenačrtnih gibnih poizkusih naslednjih sezon. Izpremembe te sodbe nam ne narekujejo podobni vložki v raznih dramskih igrah »s petjem«, pri čemer pa bi bilo zaradi posebnosti omeniti, da je v Görlitzevi igri »Trije pari čevljev«, ki jo je prevedel Konrad Vodušek, na splošno »zahtevanje« ob koncu sezone 1899-90 morala Housova, žena pri nas angažiranega igralca, plesati čardaš in ga s tem javno predstaviti našemu gledališčemu občinstvu.

Vedno znova pa se moramo povrniti k obdobju stopnjevanega vpliva Frana Govekarja na potek dogajanja v slovenskem gledališču. Ta preizkušajoči se gledališki praktik, ki je ob prelomu v novo stoletje zavojščil slovenski oder s koncepti svojih dramatizacij Jurčičevih romanov, se je v sezoni 1904-05 lotil tudi Levstikovega teksta in po svoji dramatizatorski strasti, ki se je krila v neki meri z denarnimi potrebami slovenskega gledališča, prikrojil njegovo besedilo svojim nameram, da napiše Slovencem novo ljudsko igro. Toda »Martin Krpan«, napisan v dobršni meri tudi za mogočno postavo velikega slovenskega igralca Antona Verovška, ni izpolnil vseh njegovih nad. Da ga omenjam na tem mestu, je vzrok v tem: s predhodnimi dramatizacijami je Govekar ustanovil tip slovenske izvirne ljudske igre s petjem in ga deloma uveljavil kot začasni najživahnejši slovenski gledališki izraz. S Krpanom je hotel ta tip še razširiti in je napisal ljudsko igro z glasbo, petjem in plesom. To je bila nova Govekarjeva značilnost, toda brez ambicije, da bi kakorkoli skušal odru približati zaklad našega ljudskega gibnega, plesnega izraza. Preračunano je mislil le na ples »odaliske«, ki ga je aranžiral Ivan Kenda, naštudirala in vodila pa Kučerova, plesale z njo vred pa Vugrinčičeva, Puhkova, Kočevarjeva, Selakova, Kozinova, Tušarjeva in Jančarjeva, pozneje deloma zamenjale Bergantova, Pavletova, Juvanova in Thalerjeva. Baje je bil ta »ples odaliske« prav »vešče komponiran« in spretno aranžiran.

Epizodo te Govekarjeve posebnosti, ki je ostala že zaradi svoje preračunanosti brez vsakega vpliva na kakršnekoli drugačne možnosti razvoja slovenskih gibnih poizkusov, uporabimo le kot povezavo na siceršnje nadaljnje Govekarjeve poizkuse uporabe družabnega plesa kot vrinka v nadaljnji dobi njegovega ravnateljevanja in sicer v dobi razcveta njegove operete tik pred prvo svetovno vojno. Da je pozneje omogočil prvi gostovalni baletni nastop Vojačkove in Krelijusa, sem že omenil v prvem članku. Prav zato je bil Govekar hkrati tisti, ki je ob obnovitvi slovenske opere 1918 prodrl tudi s svojim predlogom, da se naposled le omogoči slovenski operi balet, kar se je z obnovitvijo gledališča resnično zgodilo. **jt.**

RAZSTAVA ANGLEŠKEGA BALETA V LJUBLJANI

Minilo je že več kot osemdeset let, odkar je skušal v svojih, danes domala pozabljenih »Črčkarijah iz Londona« dr. Pavel Turner prvim bralcem Slovenskega Naroda posredovati vtiske o svojem bivanju v Londonu. V teh svojih pismih iz Londona ob Tamizi je hkrati uvajal redke zainteresirane domače razumnike v posebnosti angleškega javnega življenja. Dovolivši si pri tem marsikatero opazko na račun domačega, slovensko omejenega sveta tudi ni

Sonja Drakslerjeva (Suzuki) in Vilma Bukovčeva (Butterfly)

hranil s svojimi opazkami na račun tipičnega angleškega kulturnega in političnega sveta.

Izhajajoč iz »prepraktičnosti« angleškega narodnega značaja je napisal o Angležih in plesu tole sodbo: »Angleži za ples in plesno muziko ne marajo, in dasiravno je lansko leto slavni dunajski Strauss v London za nekoliko tednov priromal, vendar ni Angležev za svoj genij očaral. Angleži niso plesoljubno ustvarjeni ali odrejeni, zastonj bi bilo vsakemu arhkapelniku pokušati jih v plesoljubno omamico ali delirium saltationis ugosti . . .«

Prav isto so nam letos pripovedovali angleški spremljevalci njih razstave angleškega baleta v Ljubljani februarja 1953. Haskell je v uvodu kataloga k razstavi zapisal, da pred dvajsetimi leti »angleškega baleta še ni bilo, pač pa je bilo občinstvo, ki je navdušeno tekmovalo v ploskanju kontinentalnim balerinam, občinstvo, katerega gostoljubje so hvalili celo La Guimard, Taglioni, Gautier in Diagiljev . . .« To je imel v mislih dr. Pavel Turner, ko je pisal o priljubljenih angleških pantomimah: »Tudi »balet« pri londonskih pantomimah se že hoče po pariško odlikovati in počenja biti starim otrokom najbolj vabljiv del v pantomimi. Angleži so gledalci; kar se jim iz kontinenta donaša, si ogledajo, naj se jim dopade ali ne . . .«

Odnos Angležev do plesa je zato še znatno zanimivejši iz današnje perspektive, ko je otok prebolel svoj pasivni odnos do plesa in nato mu sledeče obdobje plesnih skupin z zvenečimi imeni plesalcev v najrazličnejših drugih idiomih, samo v angleščini ne, dasi so počasi prav plesalci po rodu Angleži postajali bistveni sestavni del teh skupin. Kakorkoli bi se ti izvirni angleški odnosi do plesa in modernega baleta zdeli čudni in svojevrstni, po razvoju angleškega baleta v zadnjih desetletjih izpričujejo čudovite možnosti izpremenb narodnega značaja, pa najsi to velja za kulturno področje ali kakršnokoli drugačno udejstvovanje. Za kratko razdobje svojega razvoja je razmah angleškega baleta čudovit, zmešal

Vanda Gerlovičeva in Vanda Zihrlova v »Madame Butterfly«

bi lahko pojme razmišljevalcem o posebnostih posameznih narodov, nam pa vliva mnogo poguma prav zato, ker v neki meri tako odločno posega v ukoreninjenosti tradicije, da jih hkrati ruva in prepleta v novo življenje.

Res da nam razstava osnutkov za kostume in dekoracije po svoji statičnosti ne more predočiti vsega živega življenja tako zelo dinamične podstati gibnega izraza baleta. Vseeno pa smo se mogli ob ogledu razstave nad marsičem zamisliti, četudi so možnosti velikih in bogatih narodov vedno bolj odprte, kakor narodov, ki se kakor slovenski narod od nekdaj bore za to, da bi naposled zadihali iz polnih pljuč.

Svojstveni in hitri vzpon angleškega baleta v zadnjih dvajsetih letih nam je pokazala ta razstava, ki jo je organiziral Britanski svet za kulturno povezavo. V mnogočem je bila izraz hotenja in doseženih uspehov, ki jih moremo ugotoviti primerjajoč kratko obdobje samosvojega življenja angleškega baleta po poprejšnjih nastopih tujih baletnih skupin, četudi večkrat že z domačimi močmi, skrivajočimi se za privzetimi imeni, skupin, ki so gostovale v Angliji od prvih let novega stoletja, skušajoč pri tem popularizirati v glavnem moderni ruski balet in njegove izrazne možnosti. Po drugi svetovni vojni pa je samostojni angleški balet, plod dolgotrajnega in napornega truda posameznih vidnejših plesalcev v družbi z navdušenci, ki so bili spočetka še kar redki, postal množična narodna zadeva, da si je priboril upoštevanje občinstva in hkrati priznanje oblasti. Zato more danes zidati na solidnih temeljih številnih baletnih šol. Zares si more tak razvoj s tako mogočno in številno povezavo z občinstvom privoščiti le velik narod, podpirajoč plesalce s trdnim denarnim temeljem, prenekaterikrat najbolj odločnim oslonom razvoja umetnostnih posebnosti. S tako podlago zagotovljenih možnosti mali narodi navadno in v pretežnih primerih nimajo, zlasti če jih ne more omogočiti naraščajoča aglomeracija prebivalstva v velikih mestih, nagnjenega, da z obiskom podpre njegovemu duhu tudi najbolj nasprotna stremljenja. Tako je vsaj v Angliji balet postal ljudska umetnost.

Ne glede na te družbeno-ekonomske pogoje se je držal angleški balet črte razvoja ruskega baleta, ki mu je kumoval v začetku in bržčas še vzdržuje svoje kumstvo v estetsko-umetnostnem in baletno-pedagoškem merilu. Do zdaj še nismo imeli priložnosti videti angleški balet v dinamiki in sproščenosti njegovih odrskih nastopov. Po gradivu razstave, ki je v lepih fotografijah kazala njegov razvoj, posamezne odtenke razvoja in njegovo medtem dozorevajočo pedagoško funkcijo, moremo soditi, da prav malo zajema iz folklorne zakladnice. Snovno ga pritegujejo pravljični svet, pa tudi slovstveni vzgledi, kolikor je na primer balet »Hamlet« zajet po Shakespearovi tragediji in ne po stari pripovedki. Za čudo manjka snovi iz življenja pomorščakov, ki so za nas kontinentalce tipična značilnost

strukture prebivalstva na britanskem otoku. Takisto ni posebnih motivnih posebnosti kolonialnih ljudstev. Scenski osnutki se v največ primerih nagibajo v čim večjo prostornino, dasi verjetno skušajo izpopolnit. baletno dogajanje na odru.

Presenetilo je izredno bogato slovstvo o baletu, glavnih predstavnikih baleta in tudi o posameznih uprizoritvah, da ne prezremo vrsto ilustrativno bogato opremljenih časopisov. To izpričuje še v posebni meri povezanost angleškega baleta s kulturnim življenjem v Angliji in podčrtuje na svoj način njegovo popularnost v zadnjih letih ondot.

Izredno lepo in okusno pripravljeni aranžma razstave, dovršenost fotografij, ne nazadnje napisi k razstavljenim predmetom so nam lahko za zgled. Razstavljenim maketam pa smo s svojimi domačimi vzorci lahko kos.

Razstavo sta spremljali dve predavanji z gramofonskimi ploščami in slikami. Najprej je predaval direktor opere SNG v Ljubljani dr. Valens Vodušek o angleških baletnih komponistih. V drugi polovici marca pa je predaval Arnold L. Haskell, zvesti spremljevalec razvoja angleškega baleta, njegov pobudnik in navdušenec, o zgodovinskem razvoju angleškega baleta in podkrepljeval svoja zanimiva izvajanja če že ne z duhovitimi označbami pa vsaj z veselim angleškim humorjem.

jt.

France Langus in Ladko Korošec v »Rigolettu«

IZ BALETNEGA ŽIVLJENJA

O **Nenadu Lhotki** piše Ursula Rasica, dopisnik Ballet Rewiew v Londonu, sledeče:

V vlaku, ki odhaja iz Pariza, sem se spoznala z Nenadom Lhotko, ki je šel domov na kratek oddih, da se bo spet vrnil v Pariz, kjer je glavni plesalec in baletni mojster baletne skupine »Janine Charrat«.

Nenad Lhotka je sin znanega komponista Frana Lhotke, od katerega je prejel glasbeno vzgojo. Z baletom se je pričel ukvarjati razmeroma pozno — z osemnajstimi leti — in je bil privatni učenec jugoslovanske balerine Ane Roje. Leta 1942 je postal član baleta zagrebške Opere in je kmalu plesal v glavnih vlogah. V Zagrebu je bil do jeseni 1950. leta in je plesal v baletih »Vrag na vasi« (Lhotka), »Polovski plesi« (Borodin), »Petruška« (Stravinski), »Bolero« (Ravel). Leta 1947 je za kreacijo Prometeja v Beethovnovem baletu »Prometejeva bitja« prejel nagrado. Leta 1949 je plesal Nuralija v »Bahčisarajskem vodnjaku«, Marka v Hristićevi »Ohridski legendi« in Romea v »Romeu in Juliji« (Prokofjev), v novi koreografiji M. Fromanove. Za zadnjo kreacijo je prejel najvišjo nagrado.

Naslednje leto je odšel v Pariz, da se tam izpopolni. V septembru 1951. leta je plesal kot gost beograjskega baleta na edinburškem festivalu vlogo vojvode v »Srednjeveški ljubezni«. (Glasba Frana Lhotke.)

Kmalu se je pridružil na novo ustanovljeni baletni skupini »Ballet Janine Charrat« v Parizu. Spomladi leta 1952 je bil gost na majskem festivalu v Firencah, kjer je sodeloval z Leonidom Massinom.

Pripovedoval mi je, da je velik občudovalec koreografov Balanchinea in Lifarja, še bolj pa Robbinsa.

Spomladi namerava izvesti enega od francoskih baletov v zagrebški Operi. Tako upamo, da ga bomo spoznali tudi kot koreografa.

Moskovski Bolšoj Teatr je pričel jeseni svojo 177. sezono s »Trnjulčico« (»Spečo lepotico«). Koreografa sta bila Messererx in Gavovič. Princeso Auroro je plesala Stručkova, Mačko Vasiljev, Mačka v škornjih pa Gurov.

Dve najslavnejši sovjetski balerini sta Irena Tikhomirova in Galina Ulanova. Profesor Rotislav Zakharon, koreograf Bolšojeg Teatra, je o Ulanovi zapisal, »da se v njej zlivata vrhunska tehnika in popolna izrazna moč. Karakterji, ki jih ustvari, so nepozabni tudi zato, ker so globoko človeški«.

Galina Ulanova je leta 1934 postala znana v vlogah Marije v baletu »Bahčisarajski vodnjak« (koreograf Asafyev) in Julije v baletu »Romeo in Julija« (komponist Prokofjev). Je hči dveh plesalcev leningrajskega baleta. Njena mati Marija Romanova je še vedno med vodilnimi učitelji v leningrajski šoli za koreografijo, kjer je bila vzgojena Ulanova.

Tudi druga največja sovjetska balerina — Irena Tikhomirova — je bila rojena v Leningradu, in sicer leta 1917. Obiskovala je tamkajšnjo baletno šolo. Plesala je mnogo glavnih vlog, tako v »Labodjem jezeru« in v »Plamenih Pariza«, baletu Borisa Asafyeva, za katerega je bila nagrajena s Stalinovo nagrado. Poročena je s koreografom Asafyevim. Imata enajstletnega sina, ki sledi stopinjam svojih staršev, saj je že pet let učenec v šoli Bolšojeg Teatra.

Barvni film o ruskem baletu. Po knjigi »Ulanova in razvoj sovjetskega baleta«, ki je v decembru 1952. leta izšla v Londonu, nam sovjetski barvni film »Gala Festival« prikazuje sovjetski balet. Film so vrteli decembra in januarja v Londonu.

Film vsebuje izvlečke dveh oper, in sicer »Princa Igorja« (Borodin) s Polovskimi plesi in »Ivana Susanina« (Glinka) — ter dveh baletov: Čajkovski — »Labodje jezero« in Prokofjev — »Romeo in Julija«. Dodanih je še nekaj ruskih narodnih plesov, snemanih na prostem.

Film odkriva začudenje vzbujajočo tehniko in doživljanje baletne umetnice Ulanove (v »Romeu in Juliji«) in visoko umetniško raven ostalih solistov in baletnega zbora. (V »Polovskih plesih« se je predvsem odlikovala Olga Sepešinskaja.)

Dandanašji balet v Italiji. V Italiji sta dve stalni baletni družbi: ena v milanski Scali, druga v rimski Operi. Vsaka ima svoj baletni repertoar in v teku sedemmesečne vsakoletne operne sezone redne celovečerne baletne predstave. V ostalih večerih sodelujejo člani teh družb pri opernih predstavah. Repertoarja v Milanu in Rimu sta zelo izbrana in raznovrstna in vsebujeta klasično ter moderno glasbo. V obeh pa izvajajo Millosseveg »Petruško«.

V Rimu dajejo več baletov Aurelia Millossa, in sicer: »Pulcinella«, »Bolero«, »La dame aux camelias«, »La rosa del sogno«, »Ungheria romantica«, »Visione nostalgica«, »La soglia del tempo«.

V Milanu plešejo Balanchineov balet »Balet Imperial«, pa Massinove balete »Sacre de printemps«, »La tricorne«, »Gaiety Parisienne«. Nameravajo postaviti balete »Mamzelle Augot«, »Capriccio Espagnole« in »Les

Nada Vidmarjeva (Gilda) in Samo Smerkolj (Rigoletto) v naši uprizoritvi »Rigoletta«

sylphides«. Poleg tega pa Fokinova baleta »Princ Igor« ter »Daphnis in Chloe« — Millossevo verzijo »Coppelie« in njegove balete »Les creatures de Prometheus«, »Riflessi nell' oblio«, »Marsyas«, »La folia di Orlando«, »Bolero«, »Čudežni mandarin in leseni princ«.

Baletna in operna sezona traja v Italiji sedem mesecev v letu, a balet rimske Opere se preseli poleti v Terme di Caracalla, ki so rimsko gledališče na prostem. Balet milanske Scale pa gre na večmesečno turnejo po deželi. Ostanek leta je pri obeh baletih določen za vaje, trije ali štirje tedni pa so namenjeni počitku.

V Italiji je dandanes le malo kvalificiranih učiteljev klasičnega baleta. Ti delujejo večinoma v zvezi s tremi baletnimi šolami, ki pripadajo trem najvažnejšim opernim gledališčem. Vse opere, ki imajo baletne šole, prejemajo državno in občinsko podporo. V milanski Scali je po odhodu Mme Volkove prevzela mesto učitelja Esmée Bulnes, ki je bila v ruski in Cecchetti šoli. Je direktor baletne šole in ima dve učiteljici, ki ji pri delu pomagata. V Rimu vodita baletno šolo Teresa Battagi in Gennaro Gorbo, v Napoliju pa Mme Gallizia. Ker Napoli nima stalnega baleta, plešejo v operah učenci te šole. V firenški Operi je stanje obžalovanja vredno, ker tam niti ne obstoja baletna šola, ki bi pripadala gledališču. Za opere, ki vsebujejo kratke baletne vložke, si morajo plesalce izposoditi.

Angleška baletna umetnica **Violeta Elwin v milanski Scali.** Violeta Elwin je decembra prvič nastopala v milanski Scali, in sicer kot čarovnica Hecate v baletu opere »Macbeth«. (To opero so nato oddajali po televiziji.) V tej vlogi je imela velik uspeh. Časopis »Patria« je poročal, da je bil njen uspeh eden največjih v vsem večeru. Ljubitelji baleta so jo nato željno pričakovali, da bo nastopila v

glavnih vlogah v celovečernih baletih »Petruška« in »Labodje jezero«.

Aurelio Milloss je bil koreograf baleta v »Macbethu« in koreograf »Petruške«. Leonid Massin pa je ustvaril koreografijo za balet v »Giocondi«, kjer bo Elwinova plesala glavno vlogo.

O klasičnem baletu v Japonski. V začetku lanskega novembra so glavni baletni umetniki baleta pariške Opere — Lycette Darsonval, Liane Daydé, Serge Lifar in Alexander Kalioujny — napravili privatno baletno turnejo po Japonski. Organiziral jo je G. Hirsch, častni direktor Théatres Nationaux Lyriques de France.

Ob povratku je Lycette Darsonval opisovala popotovanje. Zanimivi so detajli o razvoju japonskega klasičnega baleta:

»Čeprav smo v Tokio dospeli z letalom, ponoči in v zelo slabem vremenu, nas je čakalo pet tisoč ljudi. Med njimi je bilo nekaj sto plesalcev. Že spočetka smo se seznanili z ljudmi, ki so povsem na tekočem o vseh dogodkih v plesni umetnosti Pariza in Londona. In to brez spodbude iz tujine, odkar je tam gostovala Ana Pavlovna (pred letom 1930!).

Moje začudenje je raslo, ko sem izvedela, da je v Tokiu čez šestdeset šol za plesno umetnost in da gojenci teh šol perfektno obvladajo balete, n. pr.: »Labodje jezero«, »Trnjulčica«, »Giselle« itd. Tako je mogel Serge Lifar pripraviti tokijski baletni zbor v treh dneh za balete »Suite en blanc«, »Giselle« in druge. Njihova disciplina je nenavadna. Vaje se nadaljujejo ure in ure neprestano, ker vsakega plesalca, ki gre domov na kosilo ali večerjo, nadomesti drugi.

Te baletne šole so nastale po zaslugi ruskih baletnih umetnikov, ki so po revoluciji emigrirali v Japonsko in katerih sinovi in hčere so nadaljevali tradicijo svojih staršev. Njihovi studii so opremljeni kot naši, le tla v studiih in gledališčih so iz lakiranega lesa in ne hrapava kot naša, kar delo zelo otežkoča. Med vajami ne uporabljajo klavirja; učitelj tolče ritem s palico kot v dobi Marinsa Petipe.

Osnova delu je tradicija najboljše peterburške šole, čeprav brez razvoja, ki je nastal po Diaghilevu. To je najčistejša metoda ruske carske šole. Mnoge od teh šol vodijo japonski učitelji, pa tudi ruski, ki so se na Japonskem poročili. Noge plesalcev mešane krvi so še vedno krajše, a daljše od čistokrvnih Japoncev. Morda v prihodnji generaciji ne bo več razlike v dolžini njihovih in naših nog. V Tokiu sem srečala solistko baleta, katere mati je bila Rusinja, oče Japonec, poročila pa se je z Amerikancem. Tudi njena hčerka se uči plesa.

V Tokiu smo dali dvanajst predstav in si popolnoma osvojili občinstvo z deli: »Suite en blanc«, »Giselle«, »Labodje jezero« — in z odlomki iz »Sylvie«, »Coppelie« itd. Dokaz resničnega navdušenja je tokijski časopis Yomi Houri, ki je plačal potovanje.

Baletne vesti iz Nemčije. V Düsseldorfu je baletni mojster in koreograf Yvonne Georgi. Bila je učenka Mary Wigmanove in nekaj časa partnerka Haralda Kreutzberga. Pravijo, da je njeno delo sinteza med klasičnim in modernim baletnim stilom.

V düsseldorfski Operi je zelo naraslo zanimanje za balet v vseh njegovih oblikah. V prejšnji sezoni je nastopala indijska plesalka Hima Cesarcodi, pred tem pa španska plesalca Andeond in Jose Udaeta. Prikazali so tudi balet Y. Georgijeve s pantomimičnimi elementi — »Skleda z zlatimi ribicami«. (Glasbo je napisal holandski skladatelj Andriesseńs.)

Dajali so tudi Poullencove »Živali-igračke«, Orffov balet »Carmina Burana« in Beethovnova »Prometejeva bitja«.

Wiesbaden je v zadnjih letih postal pomembno umetniško torišče v Nemčiji. Na lanskem majskem festivalu so angažirali mnogo vodilnih baletnih

umetnikov in izvajali dela modernih komponistov.

Heinz Werner Henze je tu ustvaril novo središče nemškega baleta. Vodilna plesalca sta bila Marija Fris in Peter van Dijk. To podjetje pa je propadlo zaradi nezadostnih finančnih sredstev. Zdaj Henze upa, da bo v Münchenu uresničil svoje načrte.

V Essenu vodi balet Joos v slavnem Vokwans Tanzteatru. Po turneji po južni Nemčiji in Švici se je ta balet vrnil domov in pripravil nove balete: »Nočni vlak« (glasba Alexander Tansman), Joosovo koreografijo »Pavane« (Ravel) in »Izgubljenega sina«. Nato je balet gostoval v Belgiji.

V Hamburgu je balet zelo delaven. V Državni Operi sta bili lani dve krstni baletni predstavi po kompozicijah nemških skladateljev, in sicer »Francoska suita« (Werner Egk) in »Zlato tele« (Gottfried von Einem). Izvajali so tudi »Hamleta« (glasba Borisa Blacherja) z Natašo Trofimovo in Clausom Zimmermannom kot glavnima plesalcema.

V Hamburgu ima Kurt Peters največjo privatno knjižnico o baletu v Nemčiji. V njej je ves baletni arhiv razvoja nemškega baleta prav do dandanes. Njegova žena pleše v Državni Operi, on pa poučuje v Sanerjevi baletni šoli in dopisuje v hamburški baletni časopis.

München je vodilno mesto nemškega baleta. Za to se ima zahvaliti delu Viktorja Gsovskega, ki je bil tam dve leti baletni mojster in koreograf. V tem času je ustvaril nov baletni zbor in z njim naštudiral več baletov, med drugim: »Labodje jezero«, »Pepelko« (Prokofjev), »Hamleta« (Blacher), »Nedolžnega Kajna« (Hans Loeper) in »Pot svetlobe« (Auric).

Baletni zbor je lani gostoval izven nemških meja, in sicer v Rimu z Richarda Straussa »Jožefovo legendo«. Na čelu baleta je balerina Irene Skorik. Njej in Gsovskemu se ima münchenski balet zahvaliti za svojo slavo

Gilda (M. Patikova) in Vojvoda (R. Francl) v »Rigolettu«

in visoko kvaliteto klasičnega baleta. Drugi solisti so: Nataša Trofimova, Nica Sanftleben, Hallhuber in Baur.

Skorikova in Gsovsky sta baje zaradi nekih nesoglasij z novo operno upravo zapustila münchenski operni balet. Da bi ju zadržalo, jima je ministrstvo podvojilo plačo. A kljub temu ju bo menda londonska publika imela priliko videti po televiziji kot gosta. Irene Skorik nastopa sedaj v Parizu. Bavarski državni Operi v Münchenu pa sta se pridružila znana umetnika Pia in Pino Mlakar kot koreografa.

Nemška baletna umetnica **Tatjana Gsovsky odhaja v Milano.** Tatjana Gsovsky, članica berlinskega baleta, je sprejela priliko, da odpotuje v milansko Scalo, kjer bo gostovala kot koreograf za balete po Orffovi glasbi.

Dopisnik **iz Pariza** nam pripoveduje o znani plesalki **Tamari Toumanovi,** ki je nastopala v pariški Operi.

Gostovala je tudi v milanski Scali, na holandskem festivalu, v Kopenhagnu, Stockholmu in v Južni Ameriki. V Holywoodu so dokončali njen barvni film, ki prikazuje življenje Sol Hurocka, največjega impresaria svoje dobe, težave, s katerimi se je boril in njegov fenomenalni uspeh. Tamara Toumanova nastopa v vlogi Ane Pavlovne — skupaj s slavnim basistom Enziom Pinza kot Saljapinom in Davidom Wayneom kot Hurockom.

Pariška Opera je izvajala v lanskem novembru balet »Etedus«. (Koreograf Harald Lander.) Knudage Riisager je priredil glasbo za ta balet iz znanih Czernyjevih študij za klavir.

Slavenska Franklin Ballet je v decembru izvajala z Alexandro Danilovo kot gostom »Simfonične variacije« (po Franckovi glasbi), »Tramvaj poželenja« z Valerijo Bettis (po glasbi Alexa Norka), »Mlle Fifi« in »Portret balerine«.

Saint-Saënsov balet »La mort de Cygne« so uprizorili **v Parizu** v Teatre Marigny. Glavna plesalka Yvette Chauviré je vse presenetila s svojo intenzivno interpretacijo, ki jo je dosegla z najmanjšimi sredstvi. Bila je zelo zadržana, meditativna in poetična. Poročajo, da je presegla samo sebe — »kot bi plesala zase, ne v tem svetu, živeč svojo vizijo kot sen«. Kot so dokazale te predstave, umetnost Yvett Chauviré še vedno živi, čeprav so jo zaradi nekaterih napak pariški kritiki strogo napadali.

Pariška baletna sezona se je pričela letos z baletom »Španska karavana«, in sicer v gledališču Sarah Bernhardtove.

Serge Lifar je koreografiral dva plesa za Wagnerjevega »Tannhäuserja«, ki je bil letos v februarju obnovljen v pariški Operi pod vodstvom Wielanda Wagnerja.

Roland Petit bo za svoj balet baje uporabil Offenbachovo glasbo.

Jean Babilée je utsvaril balet za televizijo: »Le poignard« (»Bodalo«). Z njim plešeta Xenia Palley in Serge Perreault.

Španski balet, ki ga vodi Pilar Lopez, je nastopil v novem baletu »Il concierto de Aranjueza«, čigar glasbo za kitaro in orkester je ustvaril Rodrigo Hopus. Balet je imel velik uspeh. Po sodbi kritike je bila to najboljša izvedba tega baleta. Balet je gostoval po Španiji in nato odšel na turnejo v Ameriko.

Portugalski nacionalni balet se imenuje Bailados Verde Gaio in ga vodi Franci Graca.

V Londonu sta v prejšnji sezoni nastopala člana Novega indijskega baleta — Shirin Vajifdar in Krishna Kutty — z nenavadno raznovrstnim repertoarjem. Londonu sta pokazala odkrit in zanimiv vpogled v izražanje indijske plesne umetnosti.

V Londonu je v decembru nastopal Ballet Rambert, ki je med drugimi imel na sporedu sledeče balete: »Movimientos« (koreograf Michael Charnley, komponist Michael Hobson), baletno dramo »Izpovedi« (koreograf W. Gore. Glavno vlogo je plesala pred svojim odhodom v Avstralijo Sally Gilmour), »Živalski karneval« (komponist Saint-Saëns).

John Cranko je koreograf baleta v operi »Samson in Dalila«, ki so jo jeseni izvajali **v gledališču Sadler's Wells** v Londonu. V glavnih vlogah sta plesala Sonya Hana in Esteban Cerda.

Londonski Ballet Workshop je v Mercury Theatre izvajal jeseni svoj osmi in deveti program z naslednjimi baleti: »La Balayeur« (koreograf Nadia de Lichtenberg, komponist Serge Lancen), »Ouverture« (koreograf Jack Cartes, komponist Ernest Bloch. Balet, ki je odličen in dramatičen, je bil virtuozno izvajan z Estebanom Cerda in Anette Chappel), »Dony s svetečim nosom« (koreograf Michael Holmes, komponista A. Walton in M. Hobson. Ta balet je med najbolj pravljičnimi in najbolj zabavnimi. Je dramatizaci-

ja E. Learove pesnitve o nesmislih. Izvajan je bil v vseh ozirih dovršeno.

Sadler's Wells Theatre Ballet je v januarju prikazal balet »Veliki detektiv«. Koreografirala je Margaret Dale, glasbo pa je napisal Richard Arnell. Čeprav balet ni zgrajen na podlagi katere od zgodb Sherlocka Holmesa, so vendarle v njem tipični Holmesovi karakterji. Plesala sta Kenneth Macmillan v vlogi Detektiva in Stanley Holden v vlogi Doktorja.

Komponist Richard Arnell je imel že pred dvema letoma idejo za ta balet. Z Margaret Dale sta pisala scenarij okoli osemnajst mesecev. Margaret Dale pravi, da je medtem prebrala skoraj vse knjige o Holmesu. »Veliki detektiv« je njen prvi odrski balet, čeprav je za televizijo ustvarila že tri balete za otroke (v okviru otroške ure).

Richard Arnell je komponiral tudi glasbo za Crankov balet »Harlekin v aprilu« in za balet »Gašperček in otrok« za New York City Centre Ballet.

Sigurd Leeder je ustvaril nov balet »Zgodba človeka«, ki ga plešejo člani New-Ballet Co v Londonu.

Prvi angleški plastični baletni film »The Black Swan« (»Črni labod«) z Beryl Grey in John Fieldom — navdušuje množice v Angliji, Franciji in v drugih evropskih državah.

V Covent-Gardnu v Londonu so v začetku sezone obnovili balet »Don Juan« (koreograf Frederick Ashton, komponist Richard Strauss, scenograf Edward Burra). Glavni plesalci so bili Violetta Elwin, John Hart in Svetlana Beriosova. (Iste vloge so prvič plesali v tem baletu Margot Fonteyn, Helpmann in Moira Shearer.)

Violetta Elwin je plesala vlogo umrle ljubice in je bila v svoji krutosti in ognjevitosti v pravem nasprotju z milino in nebogljenostjo mlade žene, ki jo je plesala Beriosova. Ta mlada plesalka je spet pokazala virtuozen in briljanten ples in je svojo vlogo izvajala z vso eleganco in šarmom. John Hart kot Don Juan ni bil povsem doživet, a njegov ples je bil kot vedno odličen.

Svetlana Beriosova je kot članica Sadler's Wells Balleta debutirala v »Coppelii«, in sicer v lanski jeseni v Covent Gardnu. V tej vlogi so jo ljubitelji baleta občudovali že, ko je bila v Theatre Balletu. Poslušalce je obdržala v napetosti med vso predstavo. Poleg temperamenta, nežnosti in tehnične dovršenosti ima velik občutek za »teater«, kar tako redko najdemo pri mladih plesalcih.

Leonid Massine je v Perugii ustvaril s sodelovanjem mladega italijanskega komponista Valentina Bucchija in sicilijanskega umetnika Enza Rossija moderen balet »Laudes Evangelii«. To je enourna baletna predstava, napisana na podlagi Kristusovega trpljenja. Vsaka od sedmih scen traja šest do dvanajst minut. Sodeluje petdeset plesalcev. Izvedba je bila v katedrali San Domenico, ki ima prostora za tri tisoč gledalcev. (Balet je bil izvajan v okviru »Sagra Musicale Umbra«, to je vsakoletni festival stare in moderne glasbe.)

Massine je vadil plesalce v svoji vili na grički ribiške vasi Positano v salernskem zalivu. Izjavil je, da ga je to delo spominjalo na začetek njegove kariere, ker je bilo prvo njegovo koreografsko delo »Kristov pasijon« s sodelovanjem Igorja Stravinskega in na podlagi ruskega ortodoksnega teksta. Preden pa je bil ta njegov prvi balet izvajan, je izbruhnila svetovna vojna in preprečila izvedbo.

Legat School — baletna šola v Londonu, kjer poučujejo tradicionalni ruski klasični balet — je poleti spet slavila vsakoletno obletnico obstoja. Povabljenih je bilo okoli petsto staršev in prijateljev mladih učencev.

Sonja Arova je prva angleška balerina, ki je bila po gostovanju Pavlovne povabljena na turnejo po Japonski. Povabila jo je japonska

baletna družba Komaki. Plesala je v baletih »Petruška«, »Zlati petelin«, »Šeherezada«, »Coppelia«, »Labodje jezero« in »Sylphide«. V »Črnem labodu« in »Don Kihotu« je plesala z G. Komakijem, ki je vodja te baletne družbe. Petnajst predstav je bilo v Tokiu, okrog dvajset pa v raznih drugih mestih Japonske. (Arova je vzela s seboj na gostovanje trideset parov baletnih copat, garderoberko, tajnico in lastnega impresaria . . .)

David Poole, plesalec v Sadler's Wells Balletu, je bil star devetnajst let, ko je šele pričel plesati. Poprej sploh ni videl nobene gledališke predstave. Osem let kasneje pa je postal vodilni plesalec v omenjenem londonskem baletu.

Rojen je bil v Cape Townu v Južni Afriki. Hotel je postati učitelj. Njegov postranski zaslužek je bila vratarska služba pri koncertih. Nekega dne je bil vratar pri baletni predstavi, ki so jo izvajali v oni dvorani. To je bilo zanj usodno. (Izvajali so »Sylphide«.) Šel je v baletno šolo in študiral tudi privatno. Zelo hitro je napredoval. Leta 1947 je prišel v Anglijo. Dva meseca je bil v baletni šoli, nato pa je bil že sprejet v omenjeni balet. Svoje vloge interpretira dramatično in individualno. V njegovem plesu občudujejo soglasnost glave in nog in — kar je najpomembnejše — srca. V vsaki vlogi je povsem nov. Je najprej igralec in nato plesalec. Postati hoče koreograf in ustvarjati balete, kjer bodo nastopali predvsem postranski igralci.

Zdaj se je prvič po šestih letih vrnil v Južno Afriko, kjer bo nastopal v isti koncertni dvorani, v kateri je bil nekoč vratar . . . Vadil bo s tamošnjimi plesalci, ki so vsi amaterji — in dal osem predstav.

Jeseni lanskega leta je bila v londonski Tate Gallery **razstava olj, pastelov in kiparskih del Edgarja Degasa.** Obiskale so jo številne množice in občudovale neminljivo lepoto njegovih baletk, barv in njegove risarske umetnosti. Vsak je obstal pred njegovimi bronastimi deli skoraj s prepričanjem, da bodo vitke figure zdaj zdaj nadaljevale s plesnimi gibi. Toliko življenja je dal Degas tem bitjem v neživi snovi!

Žal je bil tedaj, ko je Degas delal v Parizu, balet na precej nizki stopnji. Ko mu je bilo enaindvajset let in je bil Ingresov učenec v šoli upodabljajočih umetnosti, so bile središče zanimanja plesalke Elsslerjeva, Taglionijeva, Grahnova in Aritova, ki pa so prenehale plesati. Perrotova in Petitijeva sta odšli v Rusijo. Doba romantičnega baleta je prešla.

Degas je risal in upodabljal baletke vse svoje življenje. V svojih šestdesetih letih, ko mu je opešal vid, jih je pričel modelirati. Znana je njegova »Mala štirinajstletna baletka«, ki je nastala leta 1880. Njegova najboljša kiparska dela, ki jih je ustvaril na večer svojega življenja, so posvečena študiju ženskega telesa. Renoir je zapisal, da je bil »Degas največji kipar tega časa«. Bronasti kipi v Tate Galleryji to dokazujejo.

Avstralski komponist **John Autil**, katerega suita za balet »Corroboree« je po prvi izvedbi povzročila razburjenje v glasbenem svetu, dela na novem baletu, katerega je naročila New South National Opera Co., da bi ga uprizorila v letošnjem letu.

»Corroboree« je sedaj predelana in jo bodo plesali v New Yorku pod vodstvom dirigenta Eugena Goosensa, ki je dirigiral tudi lansko prvo izvedbo v Londonu.

New York City Ballet je gostoval v lanskem poletju v Londonu s sledečimi baleti: »The Prodigal Son«, »Cake Walk«, »Symphonie Concertante«, »Four Temperaments« (koreograf Georg Balanchine, komponist Paul Hindemith), »Silac Garden«, »Bourre Fantasque«.

Balet »The Prodigal Son« (»Izgubljeni sin«), ki ga je ustvaril Kochno, je bil že leta 1950 izvajan v Londonu

z velikim uspehom. Komponiral ga je Prokofjev, učinkovito sceno in kostume pa je ustvaril Georges Rouault. Koreografija je stilizirana, da ustvari impresivno biblično vzvišenost.

Sina je plesal Francisco Moncion, ki je eden najmočnejših plesalcev v skupini. Z akrobatsko spretnostjo, ki v začetku prikazuje mladostni nemir, in z ganljivo bolečino ob povratku izgubljenega sinu — kar je tudi najgloblji trenutek predstave — je Moncion ustvaril izredno močan vtis. Yvonne Mouncey je kot Sirena sceni orgij dodala hladno zadržano čustvo.

Komičen balet »Cake Walk« je doživel izreden uspeh. Dejanje se odigrava v sceni, ki predstavlja ladjo. Janet Reed se je posebno odlikovala s čudovitim smislom za komedijo.

»Symphonie Concertante« (koreograf Georg Balanchine, komponist W. A. Mozart) je prelep balet v klasičnem slogu. Ta simfonija je muzikalni dialog violine in viole z godali v ozadju. Glavne vloge so plesali Diana Adams, Tanaquil Leclercq in Todd Bolender.

MARY WIGMANOVA ZOPET NASTOPA

Pred kratkim je v Berlinu ponovno nastopila znana nemška plesalka Mary **Wigmanova.** Po nemškem listu posnemamo, da je nastopila v berlinskem gledališču Hebbel-Theater v nedeljski popoldanski prireditvi, kar je kritika grajala, češ da bi moral biti ta spored predvajan pri večernih predstavah. Kajti to, da je Wigmanova po dolgem času zopet nastopila kot plesalski osrednji lik v veličastno zasnovani arhaični koreografiji, je vzdalo temu nastopu svojo posebnost. Poročilo poudarja pomembnost nastopa, ker je v njem pogumen, ustvarjajoč človek omogočil vizije našega obdobja, ker je v plesu upodobil našemu času pralastne obraze in prividе — to pa ne v naturalističnem smislu, temveč preočščeno. Zborna študija »Cesta« je v več stavkih pokazala sprva vrsto plesalk drugo poleg druge v apnenastih čepicah in v prstenih haljah, padajočih do nog. Svet ljudi se je gibal v na pol groteskih in na pol magičnih potegih pred to živo kuliso. Po močni godbi (Ulrich Kessler), ki so jo poudarjali udarci na gong, se žalostno zgrudi del vrste. S tem je bil pokazan svet razvalin, prenesen v svet plesa in zato močno pretresljiv, ker so se izognili realizmu, ohranik pa osnovo te zborne študije. Nič manj veličastna ni bila študija o svetišču. Poročevalec sklepa svoje poročilo z ugotovitvijo, da ima Wigmanova med vsemi koreografi najmočnejšo in najbolj izvirno fantazijo v prostoru. Posebnost našega časa pa daje dejstvo, da si veliki baletni instituti ne zagotovijo edinstvenih zmožnosti Wigmanove. Samo po sebi je umevno, da je občinstvo sprejelo ponovni nastop Wigmanove z navdušenjem. Med solisti njene šole je bilo opaziti posebej nekatere plesalce, kakor Nahami Abbel, Gisela Herold, Ingelore Weidlich in Manja Chmiel. Mary Wigmanova (rojena 13. novembra 1886 v Hanovru) je bila — kakor znano — učenka znamenitega plesalca Labana. Leta 1920 je ustanovila v Draždanih svojo plesno šolo, ki jo je 1927 razširila in ji pridružila podružnice v raznih drugih večjih nemških mestih z Berlinom na čelu. Njena šola uči moderni zborni ples in omogočuje študij plesnim režiserjem in učiteljem modernega plesa. Med Wigmanovimi učenkami je bila Metoda Vidmarjeva iz Ljubljane, ki je po diplomi prvič nastopila s plesnim večerom 1927 v Ljubljani in nato imela prav tu svojo plesno šolo po načelih modernega plesa Wigmanove. Po vojni vodi Vidmarjeva svoj oddelek v državni plesni šoli v Ljubljani.

Janko Traven:

SLOVENSKA OPERETA IN JOSIP POVHE

(Dalje.)

VI

Ob takem položaju v slovenskem gledališču, ki ob prelomu v novo stoletje po danem razmerju v igralskem zboru ni dovoljeval učvrstitve operete in njenega razvoja v tipično posebnost te gledališke zvrsti tudi v slovenskem okolju, je bilo pač osnovne važnosti dejstvo, da je izbrana in najbolj poklicana subreta Irma Polakova zapustila slovensko gledališče. Temu dejstvu je veljal hkrati vzdih gledališkega poročevalca, da »nimamo ne subrete ne komika-pevca, tako da se ravno igre tiste vrste ne morejo igrati, s katerimi bi repertoar postal raznovrsten . . .«

Poizkusi uprizoritev operet z opernimi močmi so se le deloma obnesli in za razvoj slovenske operete je ta okolnost doprinesla kaj malo, navzlic opazkam poročevalcev, da se »s tako dobrimi močmi opereta v Ljubljani še ni pela.« Operni slog igranja in težina opernih napevov z vso posebnostjo igralskih situacij ni dovoljevala tipične lahkotnosti operetnega sloga, ne glede na to, da so v operetah sodelujoči dramski člani morda prav zato zapadali v burkasto vihravost, prilagodujoč svoje nove operetne vloge takrat tako priljubljenim poudarkom v naše okolje presajanih tujih burk in veseloiger.

Ena najbolj značilnih posebnosti slovenskega gledališča in glasbenega življenja tega obdobja pa je hkrati bilo dejstvo, da je prav zdaj slovensko gledališče dobilo izvirno slovensko opereto domačega slovenskega skladatelja. Morda ne prikazuje nobena druga okoliščina bolj tipične posebnosti slovenskega gledališkega življenja, ki se v različnih obdobjih razvija skokoma poleg opaznih zastojev, kakor nenadna pojava izvirne slovenske operetne tvorbe v času, ki ji ne nudi nobenega poroštva za izvirno slovensko gledališko upodobitev in ji ves dotedanji oblikovalni napor slovenskega igralca ne nudi nikake možnosti za ustrezajočo odrsko izrazno podobo.

Če izvzamemo prvotno opereto »Gorenjski slavček«, ki se je na slovenskem odru medtem že preizkusila kot opera, je po Ipavčevem »Tičniku« prvi nastopil kot operetni skladatelj Viktor Parma. Leta 1902 je komponiral opereto »Amaconke«, ki je pozneje dobila naslov »Caričine Amaconke«.

Viktor Parma se je rodil v Trstu 20. februarja 1858 in je umrl 25. decembra 1924 v Mariboru ter je pokopan v Ljubljani. Dasi je svoja otroška in šolarska leta preživel na obodu slovenskega ozemlja, je bil po svojem mišljenju odločen Slovenec in je zaradi svoje »Balkanske koračnice«, zložene v navdušenju ob zmagovitih uspehih prve balkanske vojne 1912, moral pretrpeti med prvo svetovno vojno preganjanje, internacijo in zapostavljanje in zato doživeti predčasno upokojitev. Od svojih staršev je podedoval glasbeni talent, ki ga je pozneje ob pravniških študijah na Dunaju s študijem kompozicije pri predavanjih profesorja Brucknerja tudi praktično uveljavil. Še kot dijak je v Novem mestu in Tridentu ustanovil dijaški orkester in nastopal kot solist na gosli. Zdi se, da je že v tem času mislil na večje kompozicije, ki jih je začel uresničevati s prvim poizkusom operete »Princ Lizika«. Zložil je dve dejanji, nekaj melodij pa je pozneje uporabil pri svoji operet. »Amaconke«.

Parma je bil nedvomno eden najbolj plodovitih slovenskih skladateljev in je v mnogočem pospešil in uveljavil slovensko izvirno operno tvorbo. Prva njegova opera »Urh, grof celjski«, ki jo je dovršil leta 1894, je doživela na Funtkovo besedilo, ki ga je malo prej uporabil Ipavec za svojo spevoigro »Teharski plemiči«, svojo krstno predstavo v Slovenskem deželnem gledališču

Viktor Parma

v Ljubljani 15. februarja 1895. To je bila prva slovenska opera, zložena brez vsake proze. Za njo sta prišli enodejanski operi »Ksenija« (5. januarja 1897 v Ljubljani, 6. februarja 1897 v Zagrebu) in »Stara pesem« (24. marca 1898 v Zagrebu in 25. marca 1898 v Ljubljani).

Te njegove skladbe, zložene neposredno pred obdobjem, ki ga opisujem, so pobudile živahno zanimanje za njegovo delo. Preizkušajoči se gledališki praktik Fran Govekar je ob svojih dramatizacijah »Rokovnjačev« in poznejše »izvirne« predigre k Jurčičevi snovi »Legionarji« pridobil Parmo za uglasbitev pevskih in glasbenih točk k tema dvema igrama. V mnogočem so te točke utemeljile Parmovo popularnost in hkrati zagotovile obema igrama tisto priljubljenost, kolikor je njima še ni mogla dati snov s preračunano izbranimi ljudskimi liki in postavami.

K tema dvema igrama je Parma komponiral naslednje točke: »Rokovnjači« 1. Uvertura; 2. Kuplet; 3. pesem Zora vstaja; 4. samospev in zbor Cvetočih deklic prsa bela; 5. koračnica Mladi vojaki; 6. napitnica Oj zlata vinska kapljo. — »Legionarji« 1. pesem Zapoj mi ptičica glasno; 2. moški zbor V petju oglasimo; 3. kuplet; 4. samospev z moškim zborom Romanca; 5. koračnica Skoz vas.

Te skladbe so privlačevale po svoji živahnosti občinstvo tudi zunaj ljubljanskega gledališkega občinstva, da se je prav zaradi priljubljene snovnosti ljudskih iger razširjalo tudi po slovenskem podeželju v številčno naraščajočo gledališko diletantsko in ljubiteljsko družino. Največjo popularnost je pač dosegla njegova koračnica »Mladi vojaki« na Stritarjevo besedilo, prost in preračunan Govekarjev vrinek v njegov dramatizatorski koncept. Ob vsej slovenski pristnosti Parmove koračnice naj rešimo pozabljenja »fin de siecle«-ski domislek založnika teh Parmovih skladb Fischerja v Ljubljani, ki je opremil klavirski izvleček z risbo tujega risarja, ponazarjajočo slovenske mlade vojake kot deklice v hlačah z lesenimi meči. Domislek, ki so ga menda pozneje povzeli pri uprizoritvi »Rokovnjačev« v Trstu in prikazali mlade vojake resnično v skladu z risarjevo zamislijo ...

Daleč od skladateljeve vneme so bili nameni uprizoriteljev teh dramatizacij: privabiti čim več novega občinstva v gledališče. Za dosego tega namena so uporabili domislek o posebej zloženih glasbenih in pevskih vrinkih. Deloma je to bilo v skladu s slovensko gledališko tradicijo še iz čitalničnih časov, ko je bila med odmori skoraj vedno potrebna glasbena točka nalašč za ta namen prisotnega orkestra. Ko si je v prvih letih novega stoletja dr. Josip Vošnjak po daljšem času ogledoval razvoj Ljubljane in pri tej priložnosti obiskal tudi slovensko gledališče, je grajal pomanjkanje glasbenih točk med odmori, ne vedoč, v kakšni smeri se je med časom njegove odsotnosti iz Ljubljane razvila slovenska gledališka stvarnost. Nič manj pa ni zato njegova pripomba tipična za vse naše gledališko okolje in gledališke prijeme, s katerimi je tedanje vodstvo slovenskega gleda-

lišča poizkušalo privabiti v gledališče novo in številnejše gledališko občinstvo.

Mimo tega nam vzbujajo številni pevski vložki v ljudski igri tega časa misli na položaj slovenske operete, kakor sem ga za čas prehoda v novo stoletje že skušal opisati. Morda bi se mogla roditi iz tipičnosti slovenske ljudske igre s petjem in glasbenimi vložki posebna zvrst slovenske izvirne operete, če bi jo pri nastajanju mogli bolj podpreti razni činitelji. Toda predor tega tipa ljudske igre na slovenskem odru in njegova pomembna zmaga pri osvojitvi slovenskega gledališkega občinstva v Ljubljani in na vsem področju (»Rokovnjači« so v sezoni 1903-04) dosegli samo v ljubljanskem gledališču svojo 25. predstavo — do tedaj v analih slovenskega gedališča nedosežen uspeh) so prav obratno zavrli razvoj slovenske operete, ki je ni moglo podpreti ne operetno osebje in ne prizadevanje slovenskih skladateljev.

Iz tega slovenskega gledališkega okolja je zato manj razumljivo, da se je temu nakljub lotil Parma tudi operete. Mnogo bolj bi zadevna utemeljitev našla svojo osnovo v skladateljevem nastroju in splošnih pogojih avstrijsko nemške operete, ki je prav v začetku novega stoletja doživljala nov razcvet. Kljub Parmovim glasbenim slovenskim koreninam je njegova opereta »Amaconke« pomenila odmik od slovenske gledališke stvarnosti in je temeljila mnogo bolj v splošni operetni stvarnosti tega časa.

To dokazuje v prvi vrsti izbor snovi za Parmovo opereto. Res je, da je moral skladatelj naleteti na težave pri iskanju libretista, ki ga med Slovenci ni bilo in ni moglo biti. Zato je besedilo izposojenega libretista A. D. Boruma imelo snov iz oddaljene ruske zgodovine z zgodbo razvpitega kneza Potemkina in njegovih čudesnih vasi, povezano s posebnostmi ruskega življenja in »caričinih amaconk«. Če bi mogla privlačiti snov iz ruske zgodovine po vseslovanskem nastrojenju bližnje miselnosti Slovencev, nedvomno tega ni mogla v marsičem tipična »fin de sieclovska« obdelava in v bistvu srednjeevropski koncept besedila.

Ne glede na to pa je dosegla Parmova opereta neki uspeh saj po številu predstav tudi pri tedanjem slovenskem gledališkem občinstvu. Igrali so jo v sezoni 1902-03 trikrat (krstna predstava 24. marca 1903), v naslednji sezoni 1903-04 pa še štirikrat. Po mnenju poročevalcev smo dobili s to Parmovo opereto »najboljšo slovensko opereto, polno krasnih melodij, dražestnih valčkov, efektnih zborov, koračnic in romanc, ki postanejo izvestno narodova last kakor njegova koračnica ‚Mladi vojaki' ali pevske točke v ‚Rokovnjačih'. Parma orkestrira izredno spretno ter je spreten opereten komponist, ki ga doslej še nismo imeli. ‚Amaconke' so prodrle popolnoma in ostanejo gotovo stalno na repertoarju . . .« Če pa so poročevalci opozarjali na priljubljenost posameznih glasbenih točk (»saj so tako blizu našemu srcu, saj temelje na slovanskih pevskih motivih«), so hkrati morali ugotavljati, da »prozaični del operete zaostaja nedvomno za pevskim delom, ponekod je že celo naiven . . .«

Ko so opereto 25. marca 1904 uprizorili v Hrvaškem zemaljskem kazališču v Zagrebu, je doživela skladno z razvitejšim zagrebškim gledališkim okoljem in tamošnjimi sredstvi predoren uspeh. Komaj je treba posebej omeniti, da ga je v glavnem omogočila Irma Polakova. Zdaj so tudi slovenski poročevalci odkrito zabeleževali neustrezajočo ljubljansko uprizoritev z vsemi njenimi pomanjkljivostmi. Ali Parmova opereta je žela nadaljnje uspehe brez posebnega vpliva na takojšnjo preusmeritev okoliščin, v katerih slovenska opereta v Ljubljani še ni mogla priti do izraza. Uprizorili so jo pozneje še v gledališčih Osijek, Novi Sad, Sarajevo, Sušak, Opatija, Trst, Plzen, Chicago itd.

Prav tako je bila ta opereta pozneje vnovič na repertoarju ljubljanskega gledališča v drugačnih okoliščinah in v nadaljnji razvojni stopnji slovenske operete. V tem obdobju slovenske ope-

Naslovna stran klavirskega izvlečka Viktorja Parme »Mladih vojakov« s tipično risbo konca stoletja.

rete ni mogla dobiti ustrezajoče odrske podobe. Parmova začetna operetna delavnost je preraščala razvojne razmere slovenskega gledališča v Ljubljani in je komaj nakazovala pot, ki jo je slovensko gledališče s svojimi skromnimi sredstvi in še ne izoblikovanim igralskim osebjem moralo prehoditi, da bi moglo dati domači izvirni glasbeni tvornosti tako odrsko podobo, ki bi ustrezala ne dovolj razvitemu gledališko operetnemu okolju. (Dalje.)

BARITONIST ING. NIKOLAJ CVEJIČ

Dne 16. januarja 1953 je slavil v Beogradu 30-letnico svojega umetniškega delovanja ing. Nikolaj Cvejić, redni profesor Glasbene akademije v Beogradu in prvak Opere Narodnega gledališča v Beogradu.

Cvejić je moral v mladih letih pobegniti iz Zemuna čez Savo v Beograd, ker je sodeloval pri zrušitvi spomenika cesarja Franca Jožefa v Zemunu in ga je avstrijska policija zasledovala. V Srbiji se je preživljal kot delavec v tovarni stekla v Paračinu. Nato je bežal pred napredujočim sovražnikom jeseni leta 1915, toda v Kolašinu je zbolel in tu so ga prijeli Avstrijci, ga vrnili v Zemun in obsodili zaradi njegovega »zločina« na smrt. Izredno naključje ga je rešilo in tako je preživel Avstrijo v in-

ternaciji. Dovršivši realko v Zemunu je začel študirati kemijo na Dunaju, nadaljeval pa je študije in diplomiral za inženirja kemije v Zagrebu. Že zgodaj je imel veselje z glasbo in študiral na dunajskem konservatoriju violino. Odločilno za njegovo življenje pa je bilo to, da je dirigent Baranovič opazil pri njem glasovne sposobnosti in mu dal pobudo, da je začel študirati petje pri Ouředniku. Po končanih študijah je opustil misel na inžinersko kariero in sprejel svoj prvi angažma pri Operi Narodnega gledališča v Ljubljani.

To je bilo v sezoni 1922-23, ko je prvič nastopil z vlogo Kaline v Smetanovi operi »Tajnost«. Ostal je v v Ljubljani tri sezone in pel v 21 operah 22 različnih vlog, med njimi te-le: Escamillo (Carmen), Levi in Zrinjski (Zrinjski), Don Juan (Don Juan), Scarpia (Tosca), Tonio (Glumači), dokler se ni v juniju 1925 poslovil od ljubljanskega občinstva

Naslednja stopnja njegove kariere je bila v zagrebški operi, ki mu je omogočila študij na milanski Scali. Zdaj je končal svojo prvo pevsko obdobje in imel je možnost, da si izbira angažmaje. Več oper se je z njim pogajalo in danes prostodušno izjavlja, da se je odločil za tisto, ki mu je največ plačala (bil sem mlad, brez denarja, to more vsakdo razumeti). Opera v Brnu mi je nudila najboljše pogoje in tu je ostal deset let. Pred tem in med tem je imel priložnost, da je nastopal v raznih operah in na koncertih na Dunaju, v Pragi, Varšavi, Milanu, Budimpešti, Oslu, Kodanju, Sofiji, Rimu itd. V tridesetih letih je nastopil v operah več kot tisočkrat, pel je z različnimi pevci svetovnega imena,

Pred seboj imamo predvojni izbor njegovih kritik o nastopih na različnih evropskih operah tega »znamenitega jugoslovanskega dramatičnega baritona«. Ta priporočilni spis, ki je spisan v nemščini, našteva jubilantovih 32 različnih opernih vlog, od katerih jih je imel mnogo naštudiranih v italijanščini in nemščini. Spis citira tudi zagrebške in beograjske kritike, ne navaja pa nobene ljubljanske. Zdelo bi se, da je pevec v tem času popolnoma pozabil na svoja ljubljanska tri leta, ali pa mu revna slovenska opera, v kateri je začel svojo pot, ni pomenila dovolj pomembne postojanke, da bi se pri svoji poti po Evropi skliceval na kritike njenih uprizoritev, pri katerih je sodeloval.

Vsekakor je naša publicistika ob Cvejičevem odhodu iz Ljubljane priznala pevcu - začetniku njegov veliki talent, prirojeno muzikalnost in visoko inteligenco, ki mu je omogočila tako hitro napredovanje. Cvejić je tudi po drugi vojni še gostoval v Ljubljani. Pozabil je ni. Posebno pa se ji je oddolžil v svojih intervjuvih v beograjskih listih ob svoji letošnji proslavi. Njegove izjave so moške, izjave v življenju preizkušenega pevca,

Nikolaj Cvejić ob proslavi 30-letnice umetniškega delovanja v beograjski operi.

ki jih mora upoštevati naša sodba, da bi mu ne bila krivična. Hkrati se dotikajo nekaterih vprašanj, ki so prešla že v zgodovino slovenskega gledališča, in je prav, da o tem slišimo tudi mnenje in izjave pevca, kakor je Cvejič.

Izjava v beograjskem tedniku »Duga« se dotika vprašanja njegovega odhoda iz Ljubljane in naše kritike ter se v intervjuvistovi obdelavi glasi: »Tri leta je bil v Ljubljani. Tri odločilna težka leta, ko je trpel za vse svoje obdobje. To so bila leta začetkov. Slave še ni bilo. Kritika pa je bila neusmiljena. »Kritika je bila porazna,« pripoveduje Cvejič. »Pisala je, da sem antitalent za igro... Pevec, ki ne ve, kaj naj počne z rokami in nogami. Ki ne zna napraviti niti enega pravega izraza igralca. Tisti, ki bi bil malo močan, bi verjetno podlegel... jaz pa sem mislil, da so njeni nameni dobri. Začel sem se učiti igre, njenih osnovnih prvin. Igralec in pevec na odru se morata dopolnjevati!...

Ko je minilo nekaj časa, so pisali drugače o meni. Ko pa sem zapuščal Ljubljano, so bili mnenja, da je to izguba za njihovo opero. Takrat me namreč še niso poznali... Nekega večera sem pel v »Aidi«. To je bil navaden večer kot katerikoli drugi. V stranski loži je sedel v senci za zaveso, ne da bi ga bili opazili, resen gospod z bradico. Nihče se ni zmenil zanj. Ko so spustili zagrinjalo, je gospod z bradico prišel v Cvejičevo garderobo. Vzel je list papirja in me vprašal, če se hočem obvezati, da z naslednjo sezono stopim v zagrebško opero.« Cvejič je podpisal. In v naslednji sezoni je pel v Zagrebu. Gospod z bradico je bil Peter Konjović.«

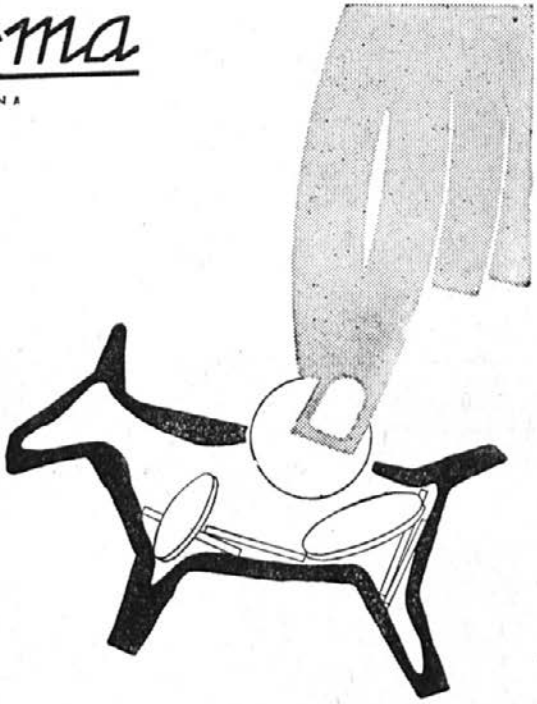
Ta dogodek bi se zdel malopomemben, kakorkoli je zanimivo opisan prizor. V resnici pa je imel svojo pomembnost za Cvejičevo življenje in je po svoje zgodovinskega pomena tudi za slovensko opero, saj sega v čase, ko so druge, bogatejše opere kar tako mimogrede, izza zavese segale po pevcih slovenske opere...

Ali se je Cvejič tedaj naveličal slovenskih kritikov? Ali še ni znal oceniti svojih igralskih šolskih let v Ljubljani, ki je slišala in imela v svoji sredini mnogo odličnih pevcev in je zato po svoji glasbeni ravni morala vsakega začetnika gledati kritično? V beograjskem časniku »Revija književnosti, pozorišta, muzike, filma, likovnih umetnosti« je Cvejič tudi o tem govoril takole:

»Vedno sem zaupal v dobre namene kritike. Tak sem bil že v začetkih svoje pevske kariere, ko je ljubljanska kritika nenavadno ostro kazala na moje pomanjkljivosti, posebno igralske. Če bi ne bil veroval v njene dobre namene, bi bil verjetno opustil pevsko kariero, saj sem imel inženirsko diplomo v žepu. Tega nisem storil, temveč sem skušal z napornim delom odpraviti pomanjkljivosti, na katere je opozarjala kritika. Moje delo z znanim dramskim igralcem Rogozom, pri katerem sem se učil igralskih prvin, je bilo v tem času posledica opomb kritike o mojih pomanjkljivostih. Ko sem po treh letih zapuščal Ljubljano, so kritiki, ki so me prej napadali, pošteno priznali moj umetniški napredek. Mislim, da današnji odnos mnogih pevcev proti kritiki, ko vidijo v vsaki pripombi slab namen, ni pravilen in je škodljiv njihovemu umetniškemu razvoju. Seveda se pri tem držim osnove, da je kritika strokovna, objektivna in dobrih namenov. Če je taka, in jaz si težko zamišljam, da bi bila a priori drugačna, potem more biti tvornega pomena v umetniškem oblikovanju pevca.«

Umetniška pot Cvejiča ga je po vojni privedla na Glasbeno akademijo v Beogradu. Kot življenjsko in umetniško zrel pevec posveča svoje pedagoške zmožnosti mlademu pevskemu naraščaju. Med njegovimi učenci je bil Svetozar Drakulič, član ljubljanske opere. jt

Na-ma
LJUBLJANA



Delavci in nameščenci!

Izkoristite obročno nakupovanje blaga — nudimo vse razen živil, kemikalij in tobačnih izdelkov!