

Poština plačana v gotovini

**SLOVENSKO NARODNO GLEDALIŠČE**  
LJUBLJANA

# *Gledališki list*

**OPERA**

1952 — 1953

**7**

GIACOMO PUCCINI:  
**MADAME BUTTERFLY**

PREMIERA DNE 14. MARCA 1953

GIACOMO PUCCINI:

# MADAME BUTTERFLY

Opera v treh dejanjih

Besedilo po J. L. Longu in D. Belascu spisala L. Illica in G. Giacosa  
Prevedel Niko Štritof

Dirigent: R. Simoniti — Zborovodja: J. Hanc — Režiser: C. Debevec

Madame Butterfly (Čo-čo-san) ....	V. Bukovčeva, V. Gerlovičeva
Suzuki .....	S. Drakslerjeva, V. Ziherlova
Pinkerton .....	M. Brajnik, D. Čuden, R. Franci
Konzul .....	M. Dolničar, V. Janko, S. Smerkolj
Goro .....	S. Štrukelj
Yamadori .....	A. Andrejev
Komisar .....	Z. Kovač
Bonec .....	I. Anžlovar, F. Lupša, D. Merlak
Uradnik registrature .....	R. Garibaldi
Kate Pinkerton .....	E. Neubergerjeva

Sorodniki, Čo-čo-sanine prijateljice, služinčad

Godi se v Nagasakiju

Kostume so po načrtih M. Jarčeve izdelale gledališke delavnice  
pod vodstvom C. Galetove, A. Humarjeve in J. Novaka

Odrski mojster: J. Kastelic — Inspicent: Z. Planecki — Razsvetljava:  
S. Šinkovec — Maske in lasulje: J. Mirtič in R. Kodrova

Posnetki iz letošnje uprizoritve »Madame Butterfly« so delo fotografa  
Vlastje.

Cena Gledališkemu listu din 35.—

---

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

# GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

1952-53

OPERA

Štev. 7

C. Debevec:

## OB NOVI »BUTTERFLY«

(Režijski pogovor)

1. Če se prav spominjam, je zdaj preteklo deset let, odkar ste pripravili v ljubljanski Operi zadnjo »Madame Butterfly«, tačas še s Heybalovo v naslovni vlogi, z Janezom Franclo in v vlogi Pinkertona, s Sharplessom-Jankom, s Suzuki Kogejevo in Golobovo, v Stritofovem glasbenem vodstvu in v tvoji režiji. Kakšni so glavni vzroki, ki so dovedli operno vodstvo, da je stavilo to opero ponovno na repertoar in kaj je pri tem predvsem novega?

»Madame Butterfly« spada po so-glasnem mnenju našega opernega vodstva (in ne samo našega, temveč, mislim na vsakega) med tista dela svetovne operne literature, ki ne bi smelo manjkati v sporedu nobenega resnega opernega gledališča. Delo je kljub vsem prevratom, dogodkom in različnim tokovom in spremembam časa še vedno tako močno, učinkovito in privlačno, da ga nobeno gledališče ne more brez občutne škode pogrešati. Četudi je po svojem slogovnem poreklu skoro vzorno veristična, je vendar, sicer preprosta zgodba o nesrečni japonski gejši Cio-cio-san (imenujani »Metuljček«), mladi ženski in materi, ki slepo veruje v ljubezen in zvestobo svojega moža, pa v spoznanju prevare izvrši samomor, tako občudlovska, pretresljiva in neposredna, da se že učinku same drame brez glasbe ni mogoče popolnoma upreti.

Vse najrazličnejše opombe »stvarno« in »trezno« čustvujočih odnosno mislečih ljudi, ki z nekim posebnim smehljajem radi omenjajo butterflysko »solzavo sentimentalnost« in »živčno žgečkljivost«, se v praksi pri količkah dobri uprizoritvi izkazujejo za jalove, šibke in brezpomembne. Puccinijevi neizčrpni in naravnost razkošni, opojni melodioznosti, njegovi erotičnosti in njegovi bolečini, izraženi v glasbi, se skoro da ni mogoče do kraja zoperstaviti. Napisal sem že enkrat, da je Puccini prvenstveno komponist za ženske. In kadar se ženska publika spontano in instinktivno odloči za neko delo, potem tudi morebitna utemeljena in umestna kritična opazka nima prave veljave in pravega haska. Dovolj značilno in dosti zgovorno je že dejstvo, če pogledamo, katere opere imajo v svetovnem merilu največ uspeha oziroma največ obiska! Videli bomo, da so to samo tiste, ki obravnavajo ali bolje glasbeno-pevske prikazujejo usodo ženske v njenih najbistvenejših variantah: v sreči in nesreči, v ljubezni in sovraštvu, v upu in obupu, v pogumu in strahu, v zvestobi in nezvestobi, v zahtevnosti in žrtvovanju, v radosti in tpipljenju, v zaupanju in razočaranju, v življenju in smrti. Preglejmo usodo Traviate in Manon, Tosce ali Mimi (»Bohème«), Butterfly, Carmen ali Mangarete v »Faustu« — povsod



*Režiser Ciril Debevec je v letošnji sezoni do zdaj režiral »Era«, »Fidelia« in »Butterfly«*

bomo videli, da gre pri teh najuspešnejših opernih delih sveta v bistvu le za usode nesrečnih deklet ali žen, ki jim je življenje v okrutni stvarnosti brezobzirno potekalo vse drugače, kakor pa so si ga one zamišljale in po njem hrepenele v svojih željah in svojih sanjah. Velik del ženskega bistva so: poezija, sanje in čustvo. In opera je — vsaj do zadnjih sodobnih primerkov — pojoče čustvo. Močna in lepa čustva v zlahtni obliki pa vplivajo blažilno in očiščujoče — zato je, mislim, ponovni sprejem »Butterfly« že s tega vidika utemeljen in upravičen.

Seveda je jasno, da je vsako vodstvo pri takih ukrepih odvisno od prisotnosti, zmogljivosti in sposobnosti potrebnih izvajalcev. Dokler pogoji v tem smislu niso podani, so taki poskusi seveda nesmiselnj ali vsaj neodgovorni. Če pa izkušnje že kažejo dovolj zanesljivo, da so v zadnjem času v našem ansamblu dozorele pevke, ki bodo v več kakor samo

dostojni meri kos tudi tej, vsem znani, izredno zahtevni nalogi, potem pa seveda ne vidimo pravega razloga za to, da bi se tej tako zaželeni in pričakovani operni uprizoritvi še nadalje izogibali. Prepričan sem, da si bodo zlasti izvajalci, ki nastopajo prvič v glavnih vlogah — obe Butterfly in Pinkerton — priborili pošteno novega umetniškega priznanja in novih, iskrenih občudovalcev.

**2. Tvoje prejšnje režijske osnove se še precej živo spominjam. Tudi v Mariboru sem jo gledal v sezoni 1946/47. Ali si v tem pogledu kaj bistvenega spremenil? Imaš v sedanjji uprizoritvi kakšne nove režijske ideje ali prijeme?**

Kdor dobro pozna moje prejšnje uprizoritve te opere, bo lahko sam ugotovil, da ne. Pa kar odkrito priznam, da mi za to tudi ni v glavnem šlo in da za kakšnimi novimi »prijemi« nitj stikal nisem. Vesel bom in zadovoljen, če mi bodo pri vseh novih sodelujočih (in teh je v vseh zasedbah deset) srečno uspeli stari »prijemi«. Navsezadnje je čisto res, da ni nobeno odrsko delo — in tudi tako imenovane »standardne« opere ne — suženjsko vezano na določeno obliko. Vsem nam je znano, da je danes — z drugimi vplivnimi in sorodnimi pojavi vred — tudi režija v nekem nejasnem položaju, v nekem mrzličnem, negotovem tipanju, iskanju in poskušanju.

Naravno je, da brez iskanja in brez poskušanja ne more biti nobenega razvoja, nobenega napredka. Važno je pri tem samo, s kakšnim delom poskušaš, s kakšnimi ljudmi, v kakšnem času, na kakšnem mestu, s kakšnim namenom, s kakšno voljo in s kakšno močjo. Zato je razumljivo, da smo že videli po svetu mnogo režijskih eksperimentov, ki so bili delu v prid in pa tudi takih, ki delu niso bili v prid. Pri »Butterfly« se mi zdi, da ne bi bilo ravno preveč umestno poskušati kakšne nove oblike in korenite reforme. Scenično je vprašanje sorazmerno zelo preprosto in rešljivo že s primernim okusom za slikovitost in značilnost

japonskega vnanjega in notranjega okolja. V razčlembi prostora, razporedbi oseb in njihovem ravnanju je Puccini odn. njegov libreto zelo natančen in je zelo priporočljivo, če se režija njegovih opazk kolikor mogoče vestno drži, če noče, da pride v občutno zapreko z glasbo. Mnogo važnejše se mi zdi pri taki operi kakor je »Butterfly«, celotno in podrobno delo z izvajalci, razlaga in označba značajev, njihovih medsebojnih odnosov, čustvenih osnov, sprememb, prehodov in odrenkov, iskanje soglasja med glasbo, petjem in igralskim izrazom, oblikovanje besede, vsebinska izpolnitev odmorov, zgradba celotnega dejanja, izdelava motivov in reminiscence, plastično izoblikovanje važnih in nepoudarjanje manj važnih momentov — to in še marsikaj drugega so stvari, ki jih mora režija pri tovrstnih operah (seveda, če le mogoče, v najtesnejšem kontaktu z dirigentom) z izvajalci ustvarjati, izražati in oblikovati.

Kljub vsemu primernemu spoštovanju vseh materialno-sceničnih elementov in kljub vsem tudi meni znanim drugače mislečim nazorom in poudarkom, se meni zdi v gledališkem delu še vedno najvažnejše delo z izvajalcem, delo z živim pevcem (ne samo delo z njegovim pevskim ali fizičnim mehanizmom), to se pravi delo s človekom. Vse drugo je tudi važno in je lahko in tudi mora biti izvajalcu čim boljša opora in podpora, toda prvo in neposredno, bistveno delujoče in razločujoče je le živ človek, umetnik, ki diha in misli in čuti in poje z vsem bitjem, z vsem umom, z vso dušo, z vsem srcem, iz polnosti svojega življenja, iz dna vsega svojega bistva, z vsem telesom, ki pa mora biti obvladano in izražano v obliki, ki ji pravimo — lepota, harmonija, kultura. Ta misleči, čustvujoči in delujoči človek na odrju je tisti, ki poslušalca (ali gledalca) zajame, vname, ki ga dvigne, zanese, gane ali pretrese. Vse drugo — razen človeka — je lahko zelo zanimivo in



*Dirigent Rado Simoniti je v letošnji sezoni doslej dirigiral »Era« in »Madame Butterfly«*

tudi močno učinkovito, je pa bistveno malo pomembno in kratkotrajno.

### 3. Se zadnje vprašanje: je morda v inscenaciji kaj posebnega ali movega?

Omenil sem že prej, da teh teženj že v vsem začetku sploh nismo imeli. S scenografom ing. Franzom sva se zmenila, da bova bivšo inscenacijo samo najinemu okusu ustrežneje preslikala in obnovila.

Zelela sva prikazati čim več ekso-tičnega okolja, pravljичnega občutja, pomladnega cvetnega diha, morske bližine, zvezdnatega neba, opojne noči, dlisečega vrta, breskovega in češnjevga cvetja, krizanteme, geranije in verbene... In sredi vse te bujne, bohotne in kipeče, brsteče in cvetoče narave se spretavajo živi, človeški metuljčki, ki, pribiti na desko, zadeti do smrti, krvavijo, umirajo in izgublajo svoje ubogo, mlado in kratko življenje...

Scena je zame v glavnem: prostor, slika in občutje. Prostor, v katerem se izvajalec (ali pevec) giblje, slika,



*Sopranistka Vilma Bukovčeva poje prvič »Madame Butterfly«*



*Tudi Vanda Gerlovičeva kreira prvič naslovno vlogo v »Madame Butterfly«*

ki gledanju nekaj pove in občutje, ki nam posreduje razpoloženje okolja, v katerem se dejanje odigrava. V tej zvezi mislim na splošno, da smo v zadnjih letih pod vplivom arhitekture in nekam nejasno pojmovanega »realizma« nekoliko preveč obremenjevali in zatrpavali sceno z materialom, namesto da bi delali bolj z naznačbo in predvsem s **fantazijo**. Po mojem mnenju je fantazija, kultivirana z znanjem in okusom, za vse gledališko delovanje mnogo več vredna kot še tsko iznajdljiva in nakopičena materialna konstrukcija. Mislim, da se je v splošnem pri sodobnih scenografskih gradbeno veselje in izživljanje v materialu vendarle malo preveč razpaslo in da je inscenacija v takem in podobnem pojmovanju postala le malo preveč poudarjena, marsikdaj tudi vsiljiva in pogosto le sama sebi namen. To po mojem ni dobro. Scena naj služi

v oporo izvajalcu — pevcu, ki mu bodi v pomoč pri njegovem igralsko-pevskem ustvarjanju ali udejstvovanju. Za prizorišče ni toliko važno, da je bogato, za vsako sceno poudarjeno, kolikor mogoče »pristočno«, masivno in natrpano, temveč je važno, da je smiselno, zgovorno in umetniško pomembno. Bogastvo scenične fantazije (ne toliko materiala), iznajdljivost v kostumih, vsem zahtevam ustrezna svetlobna naprava ter velika igralska in pevska, vsebinska, in oblikovna sposobnost, to so, mislim, v prvi vrsti pogoji, ki so v dobrem umetniškem vodstvu potrebni za skladno in dragoceno gledališko predstavo. In še nekaj: pri vsem lepem in močnem stremljenju ne pozabite na avtorja, ki je zlasti v takšnih primerih, kakršen je Puccini, v svojih željah glede tolmačenja svojih del nenavadno jasen, določen in točen.



*Poročnik Pinkerton — Miroslav Brajnik*



*Rudolf Francl poje prvič vlogo Pinkertona*

### **PUCINI — ŽRTEV IN ZMAGOVALEC**

Ko danes starina in mladina navdušeno ploska ob vsaki uprizoritvi »Madame Butterfly« po vsem svetu, se človek začudeno vpraša, kako to, da je premiera te danes tako priljubljene opere doživela takšen neuspeh. In ne samo »Madame Butterfly«. Tudi ostali dve nadvse popularni operi — »La Bohème« in »Tosco« — je občinstvo ob prvi izvedbi odklonilo.

Res je, da mnogokrat doživi krstna izvedba neke opere propad, čudno pa je, da so bile vprav tri najboljše Puccinijeve opere ob premierah zelo slabo sprejete. Zgodovinarji to razlagajo na različne načine: »La Bohème« je bila hladno sprejeta zato, ker sta bili njena glasba in vsebina preveč

realni, preveč zemeljski. V »Tosca« so bile scene mučenja in smrti povprečnemu italijanskemu obiskovalcu opere vendarle »pregrozne«. »Madame Butterfly« so izžvižgali, ker je bila njena vzhodnjaška glasba preveč tuja italijanskemu ušesu, ker je bila ta ahi ona pasaža preveč podobna tej ali oni pasaži iz »Bohème« — in ker je bilo zadnje dejanje predolgo...

Toda v poročila o gornjih opernih premierah nekoliko dvomimo. Ali so bili še drugi vzroki za začetni propad teh oper, ki so dandanes tako popularne?

Puccinijeva zvezda je vzšla na obzorju v istem času, ko je Verdijeva zahajala: 1893. leta sta bili prvič iz-



*Sonja Drakslerjeva poje prvič vlogo Suzuki v »Madame Butterfly«*



*Suzuki poje prvič tudi mezosopranistka Vanda Zihnerlova*

vajani operi »Manon Lescaut« in »Falstaff«. Toda Puccini takrat ni bil edini darovit mlad komponist, ki je čakal in pričakoval priznanje. Italijanom sta ugajala Mascagni in Leoncavallo, pa tudi Giordanova dela so bila priljubljena. Mnogo je bilo tekmecev. Toda ko je stari Verdi izjavil, da cení Puccinijeva dela bolj od del katerega koli drugega mladega komponista, so vsi prepiri nenadno prenehali. Gotovo je sicer, da je zaradi te izjave Puccini izgubil stik z marsikaterim mladim komponistom, dejstvo pa je tudi, da so mu nehoté priznavali prvenstvo.

Italijanski ljubitelji opere so se razcepili v stranke, od katerih vsaka je častila komponista, katerega glasba jo je najbolj ganila. Njegovi uspehi so njegove pristaše navdajali z osebnim ponosom; zaradi njegovih neuspehov so nemeli v obupu; ljubo-

sumje zaradi nasprotnikovega uspeha jih je žgalo do besnosti.

Zaradi treh Puccinijevih oper, ki so bile v tem času na odru; zaradi Verdijevega prerokovanja; morda zaradi javnega prerekanja med Puccinijem in Leoncavallo; zaradi uporabe Murgerjevega »Življenja bohémov« kot baze za operni libreto — se je položaj bistveno spremenil. Vse stranke so se namreč osredotočile na Puccinija, pa naj je bilo to v prijateljskem ali sovražnem razpoloženju.

Puccinijeve opere so bile slabo sprejete v velikih italijanskih mestih, kjer so bile Pucciniju nasprotne grupe prav posebno delavne in učinkovito organizirane. V provincah pa so imele nenavaden uspeh.

Prvo organizirano nasprotovanje je bilo ob izvedbi opere »La Bohème« v Turinu leta 1896. Čeprav poslušalstvo ni bilo izrazito sovražno, seveda tudi ni bilo navdušeno nad delom, ki je



pozneje postalo klasično v opernem svetu. Puccini, Toscanini in uprava Teatra Regio so bili zelo razočarani nad apatičnim sprejemom dela, v katero so odkrito verjeli. Ker pa so mladega Puccinija povsod zahtevali, je bila opera kmalu uprizorjena v Rimu in Palermu. Vendar je bil v Rimu sprejem še hladnejši kot v Turinu. V Palermu pa je opera »La Bohème« poslušalce tako navdušila, da so zahtevali ponovitev zadnje scene. (Pevci so jo odpeli v civilnih oblekah.) Od tedaj so čudovite melodije in ganljiva vsebina opere osvajali poslušalce vsega sveta.

Sledila je »Tosca«. Rimski publiko ni ugajala. V Bologni pa je bila sprejeta s skoraj histeričnim navdušenjem in publika je zahtevala komponista na oder. Puccini je ob tej priliki pisal svojemu založniku: »Drevi je bila druga izvedba »Tosce«. Nisem se hotel pokazati, toda absurdni upravnik me ni hotel poslušati. — Čeprav »Tosca« najbrž zaradi zahteve po izvrstnih igralcih ni bila tako popularna kot njeni dve sestri, je njen uspeh vendarle nedvomen. In dejansko mnoge operne uprave zatrjujejo, da je skrbno režirana »Tosca« z odličnimi pevci in igralci najboljša Puccinijevo delo.

Kljub začetnim težavam sta operi »La Bohème« in »Tosca« že našli svoje stalno mesto v opernem svetu. In to v času, ko se je leta 1904 v Milanu pojavila opera »Madame Butterfly«. Premiera je bila v Scali. Puccini je bil tako prepričan v ganljivo moč svoje japonske junakinje, da se je prvič ctresel vseh običajnih bojazni in je osebno povabil k predstavi svoje prijatelje in sorodnike. A neuspeh prejšnjih dveh njegovih oper je bil majhen v primeri s popolnim neuspehom »Madame Butterfly«. Puccini je bil med izvajanjem opere ves osupel nad naraščajočim crescendo nezadovoljstva, ki je končno preraslo v glasbo. Vendar Puccini ni onemel od osuplosti, pač pa je temeljito preklinjal milansko publiko. V glavi pa mu je



*Baritonist Samo Smerkolj kot konzul Sharpless v Puccinijevi »Madame Butterfly«*

gorela misel: Kaj se je zgodilo? Kaj je bilo nápak? Vendar je bil prepričan, da ni on tisti, ki máma prav. Tudi v tem hudem času ni izgubil vere v svojo novo opero. Nekoliko je popravil partituro in je poskusil srečo spet v Brescii, in sicer dva meseca po neuspehu v Milanu. Ko je popisoval svoji sestri nenavaden uspeh te druge izvedbe, je to pot opustil sebi lastno skromnost in je pisal, da je bil to »resničen in neprecenljiv uspeh«.

Očividno je, da je bila vedno vznemirljiva italijanska publika večasih že vnaprej prihrana do hiperkritičnega duševnega stanja. Publika je bila pri prvi izvedbi »Tosce« že spočetka kljubovalna in nejevoljna — in zdelo se je, kot da bi hotela, naj Puccini poplača svoj poprejšnji uspeh. Gotovi ljudje so razširili vesti, da bodo kritiki neprizanesljivi. Poslušalstvo je bilo kot zelektrizirano. — Za vzrok prvemu neuspehu »Madame Butterfly«



Bonec — basist Friderik Lupša  
v »Madame Butterfly«

navajajo možnost, da je izviral neuspeh vprav iz duševnega zadržanja publike, ki se je že vnaprej odločila, da se ne bo pustila zapeljati glasbi.

Ob prvi izvedbi »Madame Butterfly« moramo omeniti še neko zanimivo dejstvo. Poslušalci so namreč odhajali domov s čudnim zadovoljstvom nad Puccinijevim neuspehom. Seligman poroča, »da je publika zapustila gledališče zelo zadovoljna sama s seboj, kakor da bi bila izvršila neko delo«. In Adam pravi, »da so poslušalci odhajali z radostnimi obrazy, zadovoljni s svojim uspehom«. Veselje je vladalo v foyerju, nekateri so si celo meli roke. Nek založnik je pripomnil, da je bila publika prav tako dobro organizirana kot dejanje na odru.

Zdi se, da je bilo tudi časopisje Pucciniju dogovorjeno nasprotno. Komaj je verjetno, da bi vse tri opere doživele v tisku tako podobno grob

odmev. Le z eno izjemo — in še ta je bila nevtralna — so bile vse tri opere izžvižgane. Sumljivo je, da ni noben reporter priznal niti ene od kvalitet, ki jih dandanašnji opemi obiskovalci tako občudujejo. Pritoževali so se, da je Puccini v vseh treh operah uporabljal drobne, preproste zaplete — namesto velikih, tragičnih, ki so jih bili Italijani navajeni. Ali je bilo to mnenje smiselno, ko pa sta bili operi »Cavalleria rusticana« in »Glumaci« priznani, čeprav obravnava navadno kmečko življenje? Posebno so kritizirali opero »La Bohème«, češ da je bila skomponirana v veliki naglici in z neprimernim zaključkom. Nek novinar je pisal, da je ta opera dobra »le v trenutno razvedrilo«. »Tosca« je bila novinarjem »orgija sle in zločina«, ki operi slabo pristoji. Komponirana da je bila kot »priložnostna glasba, ki razkriva grobo strast«. Moremo si predstavljati časopisne komentarje o priliki prve izvedbe »Madame Butterfly«, ko je Puccini pisal o »zlohotnih opazkah nevoščljivega časnika«. Beseda »nevoščljiva«, ki jo je napisal Puccini, nam dokazuje celo njegovo dokončno spoznanje, da je organizirana opozicija zasegla tudi tisk.

Puccini je pozneje napisal opere, ki so bile morda glasbeno večje od prej omenjenih. »Gianni Schicchi« je komedija, v kateri sta glasba in vsebina tako čudovito spojeni, da je nedvomno njegovo mojstrsko delo. »Turandota« nam kaže tuj, nov in mogočen stil, ki bi lahko omogočil Pucciniju, da bi postal eden največjih opernih komponistov, če bi mu bilo usojeno dalj časa živeti.

In čeprav je bila po »Madame Butterfly« vsaka Puccinijeva opera pozdravljena že ob prvi izvedbi z velikim navdušenjem, je vendarle res, da si niti ena ni obdržala tako trdno mesto v svetovnem opernem repertoarju kot »La Bohème«, »Tosca« in »Madame Butterfly«, ki so bile spčetka tako kruto sprejete.

## MALA ČO-ČO-SAN

Libretista Illica in Giacosa sta ustvarila Pucciniju libreto za opero »Madame Butterfly« po drami, ki jo je napisal David Belasco. Ta pa je osnovo za svojo dramo našel v zgodbi Američana Johna Lihra Longa (1861 do 1927). Kljub temu, da Long ni bil nikoli na Japonskem, mu je uspelo zelo realistično opisati svojo junakinjo. Snov je črpal iz pripovedovanja svoje sestre gospe Correlove, žene metodističnega misijonarja. Correlova je s svojim možem obiskala Japonsko 1873. leta. Najprej sta živela v Yokohami, nato v Tokiu, kasneje pa je Correl skoraj eno leto deloval v neki šoli v Nagasakiju. (V isti četrti je bil tudi ameriški konzulat.) Nato sta se vrnila v Tokio.

Leta 1931 je japonski časnik objavil članek gospe Correlove, ki je bila tedaj že postarna žena. Med drugim beremo: »To žalostno zgodbo o Butterfly mi je pripovedoval neki trgovec, ko sem živela s svojim možem v Nagasakiju. Ker me je zgodba zelo pretresla, sem jo povedala po povratku v Ameriko svojemu bratu Johnu v Filadelfiji. John je po tej zgodbi napisal roman, ki je bil leta 1897 objavljen v Century Magazin. Menda so takoj prodali deset tisoč izvodov. Nato je David Belasco zgodbo dramatiziral, Puccini pa napisal opero.«

## GERALDINA FARRAR V VLOGI MADAME BUTTERFLY

Farrar, Caruso, Scotti — nesmrtni trio nepozabnih imen!

O nekdanji tako slavni Butterfly — Geraldini Farrar — piše novinar v prvi številki letošnjega Gledališkega lista Metropolitan opere v New Yorku naslednje zanimivosti:

Farrarjeva stanuje v Connecticutu. Nedavno je praznovala svoj sedemdeseti rojstni dan. Vendar vsak obiskovalec začuti, da Farrar ni primadona,

Leta 1935 pa je Long, katerega je v Filadelfiji obiskala slavna izvajalka Co-čo-san Tamaki Miura, povedal pevki novo zgodbo o mali Japonki, ki je sicer hotela umreti, pa je preživela harakiri in vzgojila svojega otroka. Longu je to pripovedoval E. Hirayama, bivši direktor muzeja v Nagasakiju. Butterfly je bilo baje ime Tsuru Yamamura in je bila rojena leta 1851 v Osaki, umrla pa leta 1899 v Tokiu.

Tsurinega otroka Toma Gloverja (japonsko ime Tomisaturo Kuraba) je vzel njegov oče Thomas Glover — bogat angleški trgovec — s seboj v Nagasaki. Otrok se je šolal vprav v zavodu, v katerem je poučeval Correl.

K. Watanabe, zgodovinar iz Nagasakija, pa zatrjuje, da Tsuru ni bila prototip Butterfly. Po njegovem mnenju je bila Co-čo-san hči nekega samuraja iz Nagasakija, ki je izvršil harakiri. Ker je bila ruska floa pred rusko-japonsko vojno v Nagasakiju, je nastala legenda, da je bil Pinkerton ruski mornariški častnik.

Naj bo resnična katera koli od zgoraj omenjenih treh zgodb, dejstvo je, da je atomsko bombardiranje Nagasakija v zadnji vojni uničilo mnogo sledov preteklosti. In dejstvo je tudi, da bodo osebe, ki jih je opisal Long, v Puccinijevi glasbi živele, dokler bo živela opera.

ki živi v preteklosti, temveč živahna, vse dogodke spremljajoča dama, v kateri živi najmladostnejši duh, kar sem jih spoznal.

»Ko sem jo vprašal, če je hotela v vlogi Madame Butterfly prikazati svojo lastno zapuščenost ali zapuščenost vseh žena, mi je odgovorila: »Bog ne daj, da bi mislila na nekaj tako zamotanega! Prišla sem na oder in bila sem Butterfly.« Blagor ji, sem si mi-



*Slavko Štrukelj kot Goro v »Madame Butterfly«*



*Andrej Andrejev kot Yamadori v »Madame Butterfly«*

slil. Farrarjeva ni dala Butterfly na buciko ali pod mikroskop, ni ji natrgala in spet zlepila kril. Bila je Butterfly! (To je nekaj za one režiserje, ki so prepričani, da so početniki opernega realizma!)

Nato je nadaljevala: »Butterfly ni prav težka ali komplicirana vloga. Edino težko je vskladiti japonsko zadržanost z naravnim izbruhom Puccinijevih melodij.« — Vprašal sem jo, kako je premostila razliko med otrokom v prvem in ženo v drugem in tretjem dejanju. — »Nisem je«, mi je nepričakovano, a odkrito izjavila. »Mislim, da ni nobene razlike. Butterfly je vseskozi ostala otrok. Ubog, nesrečen otrok, strt pod kolesi dogodkov.« — »Tudi, ko se je umorila?« — »Da, nič drugega ji ni preostalo. Videla je ono drugo ženo in je spoznala, da zanjo ni prostora. Tradicionalni družinski ponos ji je narekoval edino možno pot. Odločila se je zanjo, a še

vedno kot obupan otrok.« — »In tako ste jo prikazali?« — »Da, prav tako!« — »Kateri del opere se vam zdi najtežji?« — »Začetek, seveda. Med petjem je treba hoditi po odru, vodi vas violina, ki navadno ni natančno uglašena. In če tudi vi niste natančno uglašeni, si morete misliti, kaj lahko nastane. Ko pade zastor, si kar oddahnem.« — »Da, da, pravim, gotovo je še več podobnih težjih prizorov v repertoarju.« — »Seveda so. Spominjam se, kakšen je bil Caruso po ariji v »Manon«. Naslonil se je na kulise in jokal, ker je mislil, da se je slabo odrezal, čeprav je vseskozi pel kot angel. Tudi v vlogi Pinkertona je bil čudovit. Clovek bi najraje prenehal peti in bi ga samo poslušal.« — »In je bilo prijetno z njim delati?« — »Ah, da! Bil je velik užitek, čeprav smo trdo delali. Mislim, da danes tega užitka ne poznajo več. Zelo zanimivo je bilo razpravljati, kako



*Manja Mlejnjkova kot Djula in Drago Čuden kot Ero v letošnji uprizoritvi Gotovčevega »Era«*

bi dosegli ta ali oni efekt in prebredli to ali ono težavo. Ponavljali smo in ponavljali in zgladili vsako nepravilnost. In kako se je Caruso nenehoma izpopolnjeval in kako vesten je bil!

Pripovedovala mi je še o Pucciniju: »Prisostvoval je prvi izvedbi »Madame Butterfly« v Ameriki, bil je ves čas pri vajah in me niti malo ni mogel trpeti.« — »Zakaj vendar?« — »Zato, ker pri vajah nisem pela s polnim glasom. Kajti vedno so me učili varčevati z glasom, kot to delajo Nemci.« — Toda Puccini ni bil gluha za triumf, ki ga je Farrarjeva doprinesla njegovi operi. Predno je zapustil Ameriko, je njegov prijatelj Ricordi rekel Farrarjevi, da bi Puccini rad imel njeno sliko s podpisom. Farrarjeva je odklonila, češ saj ni verjetno, da bi Puccini zares hotel imeti sliko. Če pa bi jo resnično želel, bi že sam prišel ponjo. To pa bi storil gotovo tako



*Baritonist Miro Dolničar kot mlinar Sima v »Eru z onega sveta«*

nerad, kakor bi mu jo ona nerada dala. Vendar se je motila. Puccini jo je obiskal in jo prosil za sliko.

Kramljala sva o zlati dobi opere. Za njenim hitrim govorjenjem in smehljajem sem videl podobo za podobo te slavne pevke. In tedaj sem vedel, zakaj so ljudje vprav noreli za njo: glas, umetnost, lepota, izžarevanje njene osebnosti — vse to je bilo temu vzrok. A predvsem je bila Geraldina Farrar ena izmed redkih bitij, ki drže na eni strani za roko človečnost, na drugi pa božansko muzo. Ne domišljajmo si, da se to mnogokrat zgodi in hvaležni bodimo onim, ki ta svoj vzvišeni dar posredujejo drugim! Ti so posredniki med nami in večno lepoto.

Nikoli nisem slišal Farrarjeve v vlogi Madame Butterfly, a mislim, da vem, kakšna je bila.



*Matija Skenderovičeva in Rudolf Francel v vlogah Fidelia in Florestana v naši letošnji uprizoritvi Beethovnovne opere »Fidelio«*

### VSEBINA »MADAME BUTTERFLY«

#### Prvo dejanje

Vrt s hišico na griču pri Nagasaki-ju. Ameriški poročnik Pinkerton ogleduje hišico, ki mu jo je po naročilu kupil mešetar in trgovec Goro. Pinkerton se namerava poročiti po japonskem običaju za 999 let z mesečno odpovedjo. Hišica je namenjena njegovi nevesti Co-čo-san. Goro predstavi Pinkertonu bodočo služinčad: sobarico Suzuki, kuharja in slugo. Prvi gost, ki pride na poročni kraj, je konzul Sharpless. Konzul mu razloži svoj »plitki evangelijski«, pojasni mu svoj namen in mu ne prikriva bodočih načrtov, ko napije že sedaj na zdravje bodoči ženi, pristni Američanki. Prijatelj ga svari, kajti ljubezen male Butterfly je iskrena. Od daleč se začuje pesem neveste, ki prihaja v družbi gejš in sorodnikov. Zenin se šali s

sorodniki, nevesta jih veselo, a resno predstavlja navzočim. Na skrivaj pove svojemu ženinu, da je prestopila v njegovo vero. Pokaže mu bodalo, s katerim je izvršil njen oče na cesarjev migljaj harakiri. Poročni uradnik izvrši obred vpriči vseh gostov in sorodnikov. Kmalu po izvršeni poroki prihrumi ves razburjen nevestin stric Bonco, ki je izvedel o njenem prestopu v drugo vero. Bonco prekolne in zavrže svojo nečakinjo, sorodniki se vsi ogorčeni umaknejo. Pinkerton potolaži svojo mlado, jokajočo ženo.

#### Drugo dejanje

V svoji hišici čaka žalostna Butterfly na povratek moža, ki je že tri leta odsoten in ničesar ni sporočil. Zvesta Suzuki moli k Budi za srečo svoje gospodarice. Tudi sredstva so pošla.



*Janez Lipušček in Nada Vidmarjeva kot Jaquino in Marcelina  
v Beethovnovem »Fideliu«*

Butterfly ne omahuje, njeno zaupanje je trdno. Svidenje si slika v najlepših barvah in kakor v zamaknjenosti že vidi ladjo, ki se bliža z dragim soprogom. Sharpless pride, Butterfly ga veselo pozdravi. Pismo je prejel od Pinkertona. Obzirno naj pripravi Butterfly na njegov prihod z ženo, ki jo je vzel v Ameriki. Sharplessu pa se ne posreči izvršiti te naloge. Goro javi prihod bogatega kneza Yamadorija, ki že dolgo časa zaman snubi zapuščenico Butterfly. Yamadori tudi sedaj nima več sreče kakor navadno; Butterfly se šali z njim in ga slednjič odslovi. Konzul Sharpless hoče prikazati Butterfly ves položaj, ona pa steče po otroka, o katerem Pinkerton še ničesar ne ve, pokaže ga konzulu in pravi, da tega pač ne bo mogel zanihati. Ganjeni Sharpless ne more več z resnico na dan in odide. Pred hišico nastane vrišč. Suzuki privede Goro v sobo, ker je opravljal, da nihče z gotovostjo ne ve, kdo je pravzaprav

otrokov oče. Butterfly mu grozi z bodalom, nato ga vrže na cesto. Top v luki naznani prihod bojne ladje, »njegove« ladje. Brezmejno veselje zavlada v hiši; Suzuki mora okrasiti vse sobe s cveticami. Butterfly se preobleče v poročno obleko in čedno obleče otroka. V steno hišice napravi tri luknjice, skozi katere bo gledala in čakala, dokler ne pride Pinkerton. Suzuki in otročiček zaspita, Butterfly pa prečuje vso noč. Nepremično gleda in čaka.

### **Tretje dejanje**

Noč se je umaknila jutru, Butterfly še vedno nepremično stoji na svojem mestu in čaka. Suzuki se prebudi, prosi svojo gospodarico, da bi šla počivat. Obljubi ji, da jo bo takoj poklicala, če bi v tem času prišel Pinkerton. Izmučena Butterfly gre v sosednjo sobo k otroku. Suzuki poklekne in moli za ubogo gospodarico. Pinkerton in Sharpless se tiho približata. Suzuki





*Nada Vidmarjeva, Friderik Lupša in Matija Skenderovičeva v vlogah  
Marceline, Rocca in Fidelia v naši uprizoritvi »Fidelia«*

vzklikne, oba jo pozoveta, naj bo mirna, da bi se Butterfly ne zbudila. Zunaj zagleda Kate, Pinkertonovo ženo, ki želi s seboj vzeti otroka. Skesani Pinkerton nima moči, da bi se sešel z nesrečno Butterfly. Zalosten zapusti kraj nekdanjih srečnih dni. Butterfly pride iz svoje sobe, čutila je navzočnost svojega soproga. Prvi trenutek misli, da se je skrnil, zato ga išče po vseh kotih. Sharplessov molk in Suzukine solze pa ji odkrijejo težko bol. Boji se, da je Pinkerton mrtev, Sharpless jo pomiri, a ko Butterfly zagleda v vrtu tujo žensko, spozna takoj vso bridko resnico. Otroka zahtevajo od nje! Butterfly ga bo izro-

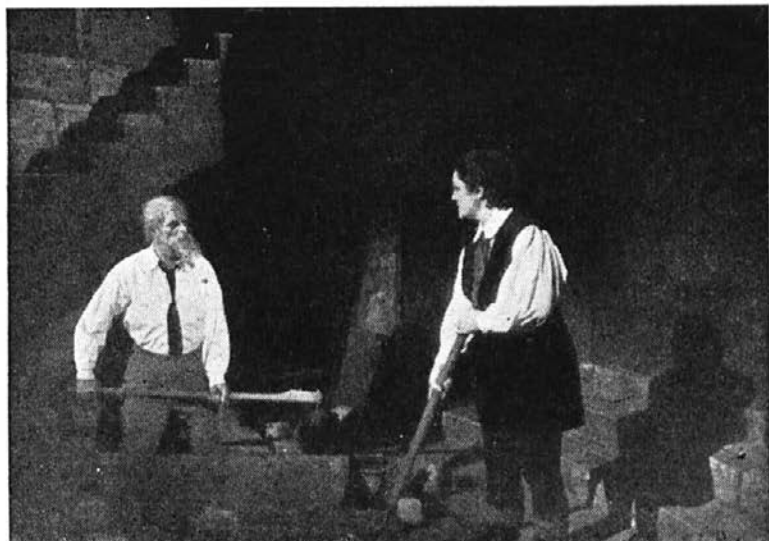
čila, toda Pinkerton mora priti sam ponj. Ko ostane sama s Suzuki, zatemni prostore v hiši, zvesto služkinjo pa pošlje na vrt k otroku. Umreti hoče. Pred Budov kip poklekne, v skrinjici poišče belo ruto, poljubi rezilo in ga položi na vrat. V tem trenutku prinese Suzuki otroka. Butterfly pade bodalo iz roke, objame svojega otroka in ga obsuje s poljubi. Zadnjikrat se poslovil od njega, nato pošlje otroka in Suzuki spet ven, sama pa stopi za steno, kjer izvrši samomor. Butterfly sliši še Pinkertonov klic, se skuša zavleči do vrat, a pri vhodu omaga in umre.

### OPERNE ZANIMIVOSTI

**Tosce od včeraj v Metropolitan operi v New Yorku.** Ena od najslavnejših Tosc je bila hrvatska sopranistka Milka Ternina. Prvič je pela to

vlogo 4. II. 1901 in jo je pela tri sezone, ko ji je v letu 1905 sledila svetovna pevka Emma Eames (Takrat je bil član Metropolitan opere tudi Caruso.)





*Friderik Lupša in Matija Skenderovičeva v »Fidelio«*

Pela je Tosco sama do leta 1909. Sledili sta Oliva Fremstad in Emmy Destin, nato pa Geraldine Farrar (ki je v tej vlogi s svojo mladostjo in lepoto kljubovala slavni Claudii Muzio, doker ni leta 1921 Maria Jeritza fascinirala newyorške poslušalce). Kasneje je bil njen partner tedaj na novo odkriti tenorist Beniamino Gigli. Claudia Muzio je bila po svojem temperamentu in zunanosti najbližja liku Tosce in je slovela po svojem pianissimu v duetih v prvem in tretjem dejanju. Maria Jeritza je bila nedvomno ena zadnjih resnično velikih Tosc, kar jih je imela Metropolitan opera. Arijo »Vissi d'arte« je pela s tako intenzivnostjo, da je ob koncu jokalo občinstvo z njo vred. Ob njeni realistični igri v drugem dejanju je publiki zastajal dih. Zadnjič je pela Tosco 6. februarja 1932. Nato so prišle Lotte Lehman, Irene Jessner, Dusolina Giannini, Stella Roman, Maria Caniglia (takrat še mlada pevka) in Pia

Tassinari. Kljub nekaterim nedostatom je v vlogi Tosce tudi Grace Moore uživala velik sloves. Letos poje Tosco s Tagliavinijem nadarjena Dorothy Kirsten.

**Mario del Monaco o sebi.** Slavni italijanski tenorist, sedaj član Metropolitan opere v New Yorku, pripoveduje: Rojen sem v Firencah iz muzikalne družine. Kmalu sem pričel sanjati, da bom pel v operi, polni poslušalcev. V Pesaru sem obiskoval konservatorij in istočasno akademijo upodablajočih umetnosti. Kmalu sem se poslovil od učitelja petja in sem se učil ob poslušanju plošč vseh vrst oper in glasov. Z devetnajstimi leti sem se spet učil pri pevskem učitelju, pa sem ga kmalu nezadovoljen odslovil in se odtlej učil sam. Šest let in pol sem služil vojsko in takrat (1. januarja 1941) debutiral v Milanu. (Kot Pinkerton v »Madame Butterfly«.) Po vojni sem bil angažiran v milanski Scali, pa v rimski in napolitanski

operi. Po letu 1945 sem pel v Londonu, Južni Ameriki in Mehiki, leta 1950 pa sem bil angažiran v newyorški Metropolitan operi.

Mario del Monaco je tenorist, igralec, filozof, upodabljajoči umetnik in pesnik. Je hladno analitičen, vendar poln ognja. Sedaj ima nekaj čez trideset let.

Mladim pevcem naroča: Naj vam bo vaše uho vaš učitelj, kajti vsak ve, kdaj dobro poje. Plošče naj vam pomagajo poslušati same sebe. Le tako lahko natančno presodite obseg, kvaliteto in intonacijo svojega glasu.

Po njegovem mnenju sta dva izmed najboljših pevcev na ploščah dosegli, va vsem študentom petja: nad vsemi Enrico Caruso in nato Aureliano Pertile. Oba sta tako dobro izgovarjala tekst, da sta že s tem oživila libreto.

Del Monaco ima Radamesa za eno najtežjih tenorskih partij, kajti Radames je vselej kontemplativen. Vsebinsko najpolnejša tenorska vloga pa mu je Othello.

V poletni sezoni 1952 je bila v londonskem gledališču **Sadler's Wells** edina novost ponovitev Cajkovskega opere »Evgenij Onjegin«, ki je v Londonu niso peli že od leta 1930, ko je bila prvič izvajana v angleščini. Sezona 1952-53 se je v tem gledališču pričela 28. avgusta s »Faustom«, »Begom iz seraja« in »Samsonom in Dalilom«.

**Fjodor Saljapin** se je rodil 1873 v Kazanu v Rusiji. Debut v Metropolitan operi je imel 1907. leta v Boito-vem »Mefistofelesu«. Po trinajstih letih se je vrnil v Ameriko in tu leta 1929 zaključil svojo veliko kariero. Umrl je 12. aprila leta 1938 v Parizu.

**Olive Fremstad** se je rodila 1872 v Stockholmu. Pela je v New Yorku, na Dunaju in v Monakovem. V Beyreuthu je očarala tudi Cosimo Wagner. Leta 1903 je debutirala v Metropolitan operi. Na večer potresa v San Franciscu je tam nastopila s Carusom v vlogi Carmen.

**Pogodba med Kirsten Flagstad in Mermaid Theatrom 10. februarja 1950.** (Pogodba med K. F., sopran, spodaj imenovana »pevka« — in Mermaid CO, spodaj imenovan »uprava«.)

Dolžnosti pevke:

1. Peti dvajset predstav vloge Dido v operi »Dido in Aeneas«.

2. Prisostvovati režiji in nuditi pomoč, kjer bi se zdelo potrebno za uspešno izvedbo te opere.

3. Uporabljati le svoj najbolj kvaliteten glas, polno podprt od diha skozi vso predstavo.

4. Peti vseskozi pravočasno in po partituri. Ne dodajati drugih not, okrajšav, olupšav, trilerjev in tresljev.

5. Pustiti, da uprava pregleda grlo z laringoskopom, kadar koli se bo upravi zdelo potrebno.

6. Peti upravi ali komur koli od uprave pesmi Schuberta, Schumanna, Beethovna, Händla, Bacha, Griega — in to, kolikorkrat bi uprava to zahtevala.

7. Biti poslušna, ubogljiva in v pomoč upravi v vsakem pogledu.

Dolžnosti uprave:

1. Ravnati s pevko na način, ki je vreden njenega velikega imena in slave. Skrbeti zanjo, jo negovati, razvajati, jo hvaliti, kakor tudi ceniti, oboževati, ji biti vdana in jo ljubiti.

2. Preskrbeti ji potrebne partiture, izvlečke, vloge itd.

3. Preskrbeti hrano in stanovanje za ves čas trajanja te opere.

4. Preskrbeti ji dnevno dva litra ovsenega piva. (Pol litra dopoldne, pol litra za kosilo in liter po vsaki predstavi.)

5. Dajati ji polno majhnih presenečenj, darov, cvetja, sadja, rib, ji deklamirati, pisati pisma in pesmi in izkoristiti vsako prliko, da jo razvedrijo in spravijo v dobro voljo.

Po volji vseh prisotnih z vsemi srci 10. februarja 1950, — potrjeno s poljubom.

## SLOVENSKA OPERETA IN JOSIP POVHÉ

(Nadaljevanje iz opernega »Gledališkega lista«, sezona 1951/52)

### V

Najsi bi se zdela potrpežljivemu bralcu te zgodbe o slovenski opereti ekspozicija dogajanja v dosedanjih poglavjih premalo v zvezi z naslovom naše razprave — posebno kar se tiče zgoraj navedene osebe Josipa Povheta, ki bi ga bilo po bralčevem mnenju pač že uvesti v potek povesti —, mislimo, da je bil potreben dozdanji okvir, če smo hoteli podati čim bolj verno podobo ene izmed slikovitih plati našega kulturnega in gledališkega življenja v polpreteklem času. Tako smo se približali času in tistemu obdobju, ki bo tem bolj pokazalo problematiko operete kot svojevrstne gledališke zvrsti, čim bolj bodo utemeljene gibalne sile, sodelujoče pri pritegnitvi operete v živo stvarnost slovenskega gledališča.

Kakor smo že bili omenili, vodstvo Dramatičnega društva proti koncu devetdesetih let prejšnjega stoletja še ni mislilo na to, da bi v doglednem času pritegnilo v slovensko gledališko dogajanje tudi opero. Njegove želje so se skromno omejevale na obnovitev operete, ki jo je izvedel Fran Gerbič in hkrati ustvaril podlago za gojitev opere. Njegovi uspehi pri obnovitvi slovenske operete in ustanovitvi slovenske opere so odprli vodstvu Dramatičnega društva nove perspektive, ki so omogočale uveljavitev slovenskega gledališča v glasbenih prireditvah večjega sloga in z vsem kompliciranim aparatom operne reprodukcije. Ta plat gledališke dejavnosti je hkrati omogočala tekmo z nemškimi gledališčem v Ljubljani, ki je le deloma in v omejenih sezonskih obdobjih moglo nastopiti z uprizoritvami oper. S tem je vodstvo Dramatičnega društva skušalo odločilno poseči v oblikovanje novega gledališkega občinstva v Ljubljani, da z ustanovo slo-

venskega gledališča izpolni tudi v narodnem oziru svojo vzgojno in družbeno vlogo.

Na mah je vprašanje operete stalo ob strani, brez ozira na to, da se je prav nemško gledališče ob tem času izživljalo v bohotnem operetnem repertoarju, pritegujoč k sebi tudi slovensko občinstvo. Podrobnosti o tem pozneje. Če je vodstvo Dramatičnega društva kljub svoji navdušenosti za opero — kako in koliko v škodo razvoja slovenske drame, naj ostane vzdaj zunaj okvira naše razprave —, le uvrstilo nekaj operet v repertoar slovenskega gledališča v sezonah po otvoritvi novega deželnega gledališča v jeseni 1892, se je to zgodilo v skromnem obsegu, zvečine v možnostih uporabe dramskega osebja in v želji nuditi nekaj operetnih del tako imenovane »klasične« vrednosti.

Daleč stran od zamislov vodstva slovenskega gledališča je ležalo vprašanje oblikovanja posebnega operetnega osebja, zato ostajajo redke uprizoritve operet od leta 1892 do prvih let novega stoletja brez vsakršne operetne slikovitosti in posebnega, živahnega odrskega izraza na drugih gledaliških avstrijskih glavnih in provincialnih mest že dokaz razvitega operetnega sloga. Preuranjeno bi bilo vsekakor še govoriti o vprašanju posebnega slovenskega operetnega sloga, ki ga ni v ničemer utemeljevalo nerazvito mestno okolje v Ljubljani in naš, komaj počasi se oblikujoči igralški kader, ki se je v možnostih operetnega sloga povzpeval šele komaj do neizrazitih kupletov in neizbranih pevskih vložkov, kakor mu je v to smer nakazovala pot še stara čitalniška tradicija.

Navzlic temu so se v teh letih nakazovale neke možnosti, ki pa jih po kratkovidnosti našega gledališkega



*Značilna operetna drža Irme Polakove v vlogi Denize 1896*

vodstva ni bilo mogoče izkonistiti. Mislim pri tem na pojav Irme Polakove, tega svojevrstnega otroka naše slovenske sredine in ljubljanskega okolja.

Imeli smo priložnost omeniti že v prejšnjem poglavju njene nastope v operetnih uprizoritvah slovenskega gledališča ob koncu prejšnjega stoletja. Ne glede na poznejšo gledališko pot Polakove so njeni prvi nastopi v opereti razodevali neke posebnosti v njenem prirojenem igralskem daru, da bi mogel opaziti te izrazitosti vsakdo, ki bi se kakorkoli več prizadeval in bolj daljnovidno skrbel za čim smiselnejšo usmeritev in uporabo tipičnih posebnosti posameznih slovenskih igralcev, kakor pa se je vodstvo slovenskega gledališča.

Irma Polakova je nastopila že v svojih prvih operetnih vlogah s tako presenetljivimi — dasi še ne docela

izoblikovanimi — izraznimi sredstvi sodobnega operetnega vkusa, da je na mah vzbudila pozornost tudi zunaj, samo ne dovolj skrbne, materinske nege vodstva ob njenih preizkušnjah. Pri tem ne mislim na početno pozornost, ki sta ji jo izkazovala Ignacij Borštnik, ko je odkril njen igralski talent, in Fran Gerbič, ki ji je nudil svoj temeljiti pevski pouk, temveč na postopek, s katerim je odgovorno vodstvo slovenskega gledališča obravnavalo njen prestop, neposredni povod za njen odhod iz Ljubljane.

Potem ko je dosegla svoj predorni uspeh v vlogi Denize v Hervejevi opereti »Mamzelle Nitouche« oktobra 1894, kjer jo je slišal sktadatelj Charles Weinberger, jo je angažiral v gledališče ob Dunajščici na Dunaju. Nato je bila dve sezoni na Karlovem gledališču in naposled na Josefstadtskem gledališču. Ze je postala dunajska znamenitost in primerjali so jo v njeno korist z različnimi dunajskimi operetnimi subretami. Nastopala je z znamenitimi nemškimi igralci Girardijem, Tyroltom in Odilonovo v Jarnovi režiji; ta je zanjo celo napisal opereto »Rabenvater«.

Vrnila se je v Ljubljano, potem ko je že poprej doživela trpek življenjski pripetljaj in bila izpostavljena celo preziru. Toda dunajsko gledališko doživetje ji je dalo novega poleta tudi v ansamblu slovenskega gledališča, ne glede na to, da ga je prej na Weinbergerjevo povabilo zapustila po odbiti zahtevi, da ji povišajo plačo od 25 na 30 goldinarjev — na Dunaju jih je dosegla 600. Po vsej svoji naravi je bila kakor določena za slovensko operetno subreto in je to mesto zavzemala po svojem povratku z Dunaja. Toda prestop, zaradi katerega je po subjektivni krivdi onemogočila docela razprodano operetno predstavo, je imel za posledico, da jo je tedanji intendant Matej Hubad odpustil. Po zgledu Borštnikovih si je Polakova takoj poiskala angažma v Zagrebu. Ondod je prišla v okolje,

ki ji je bolj prijalo, v okolje hitro se razvijajočega mesta, ki po številu prebivalcev še v osemdesetih letih prejšnjega stoletja ni presegalo onega v Ljubljani, zato pa se je prav v letih prihoda Polakove izredno razgibalo in izpričevalo v gledališkem življenju nesorazmerno bolj razvito stopnjo svoje ravni, kakor jo je mogla izkazati Ljubljana. Zagreb je sprejel Polakovo in njeno gledališko izrazno navihanost operetnega sloga brez pridržka in s priznanjem, ki je presegalo vsako stopnjo priznavalne ocene ljubljanskega okolja. Tako je Ljubljana izgubila domačo subreto, s čimer je bila za dolgo vrsto let onemogočena neovirana operetna dejavnost, za katero bi bili v tem času zrasli po vsej verjetnosti drugačni pogoji. Življenjski primer Polakove pa ostaja kot še en zgled težko razumljivega postopka z domačimi igralskimi močmi, ki jih je v dolgi vrsti let vodstvo slovenskega gledališča v okviru Dramatičnega društva skušalo nadomestovati mnogokrat s problematičnimi tuji.

Slovenska opereta je bila za nekaj let onemogočena, dasi je Polakova hodila redno gostovat v Ljubljano, s čimer je omogočila občasne operetne predstave. Ljubljansko gledališko občinstvo ji je ostalo zvesto in jo slavilo ob vsakem njenem nastopu.

Slovenska kritika se je zavedala, kaj je ljubljansko gledališče izgubilo z odhodom Polakove v Zagreb. Ze njene prve nastope je ocenila pohvalno in skušala v svojih besedah zajeti moč njenega igralskega izraza. S tem je nadaljevala po njeni vrnitvi z Dunaja, zabeležujoč pri tem njeno priljubljenost pri gledališkem občinstvu: »... nji v čast jo je sprejelo občinstvo kot vdani podložniki vladarico...« Toda ob ponovni uprizoritvi operete »Mamzelle Nitouche« neposredno pred usodnim prestopkom pa je omogočila preglednejšo sodbo o sodobni uprizoritvi te operete v slovenskem gledališču primerjava s krsno predstavo v sezoni 1894/95. Potem ko je poro-



*Irma Polakova v vlogi Denize  
— »Mamzelle Nitouche« 1896*

čevalec »Slovenskega Naroda« A. ugotovil, da »še nobene izgube nismo tako srčno obžalovali kot obžalujemo izgubo gospe Polakove!« in da je »gledališče zaradi nje že dva dni prej razprodano in že za prihodnjo predstavo so se abonirali...«, nadaljuje:

»Napetost je torej bila sinoči velika in po tem takem tudi pričakovanje, kaj čuda, da nas je igra v celoti nekoliko razočarala, saj vsi vemo, kakšna je bila nekdanja predstava »Mamzelle Nitouche«, kako je ravno ta igra naše občinstvo unela in mu ustvarila prehod od opere do igre. Sinočnja predstava je pokazala mnogo dobrega, pa tudi nekaj diletantizma... Igro je nosila sinoči seveda gospa Polakova. Rekli bi, da je gospa Polakova rojena Nitouche, in vsi vemo, da se je nekdanj z mirno vestjo lahko pokazala Dunajčanom v tej vlogi.«

(Dalje prih.)

## WALDSTEIN IN NJEGOVI V SLOVENSKEM GLEDALIŠČU

(Prispevek k zgodovini pomožnega osebja v slovenskem gledališču)

Gledališče je kompliciran aparat, ki zaposluje mnogo več osebja, kakor pa ga je mogoče razbrati z gledaliških lepakov. Gledališkemu občinstvu ostajajo po večini skriti tisti tihi delavci, ki v igralških garderobah sodelujejo pri nastajanju zunanje podobe igralčevih likov od kostuma in obuvala do brivskih in frizerskih uslužnostnih pomoči, tisti delavci, ki v gledaliških delavnicah poskrbe za pravočasno izdelavo scenerije, vsega potrebnega dekora, krojaških in šiviljskih del. Danes razpolagajo slovenska gledališča s štabom takih pomožnih delavcev, od katerih je v določeni meri tudi odvisna izvršitev režiserjevih in inscenatorjevih zamisli o uprizoritvi. Za to so potrebni posebni delovni prostori, različne delavnice, ki omogočajo, da se naročeno delo izvrši hitro.

V prvem stalnem, poklicnem slovenskem gledališču, kakor je bilo »Slovensko deželno gledališče« v Ljubljani, je tudi bilo nameščeno pomožno in tehnično osebje, kot je to usrezalo tedanjim finančnim možnostim in razvoju našega gledališča. Toda s prostori za te potrebe je bil dolgo časa velik križ, dokler niso med obema vojnama tudi tega vprašanja rešili v neki, kolikor toliko ustrežajoči meri.

Inscentorjev seveda pred prvo svetovno vojno še ni bilo. Povečini so uporabljali kulise, naročene pri dunajskih tvrdkah, kostume pa si je bilo mnogokrat treba izposoditi pri drugih gledališčih, ki so opravljala svoje delo v finančno znosnejših razmerah. Glede kostumov je najbolj nujne in pereče primere zadovoljevala prijateljska uslužnost Hrvaškega deželnega gledališča v Zagrebu. Toda sčasoma so potrebe slovenskega gledališča naraščale, tako da se je bilo treba na prelomu v novo stoletje že ozreti za tem, da bi se vprašanje novih kulis in doma izdelanih kostumov rešilo na bolj ustrežajoč način, to je z domačimi nameščenici, ki jih je bilo treba poiskati.

Slovenskih ustrežajočih sodelavcev prav za te potrebe ni bilo mogoče najti ne doma in ne na tujem. Zato se je Matej Hubad po nalogu Dramatičnega društva v Ljubljani potrudil, da bi dobil potrebne moči v tujih avstrijskih mestih s starejšo gledališko tradicijo. Ob vstopu v novo stoletje je naletel na Dunaju na Alojza Waldsteina, ki je sprejel ponudbo in prišel v Ljubljano. Za dolgo vrsto let se je ime Waldsteina in njegovih povezalo s slovenskim gledališčem v Ljubljani.

### ALOJZ WALDSTEIN

Alojz (Louis) Waldstein-Wellspacher se je rodil 20. junija 1858 v Pischelsdorfu, okraj Weiz na Stajerskem. V Nemškem Gradcu je dovršil šolo za dekoracijske slikarje in nastopil službo kot gledališki slikar v Mariboru, od tam je šel v Solnograd, nato v Gradec, zopet v Solnograd in naposled na Dunaj k dvorni operi.

Tu je delal dve leti, ni pa še mogel doseči mesta gledališkega mojstra. Zato ga je pregovoril Matej Hubad, naj prevzame mesto gledališkega mojstra in dekoracijskega slikarja pri Slovenskem deželnem gledališču v Ljubljani. Waldstein se sprva ni mogel odločiti, ko mu je pa Hubad pokazal sliko Ljubljane, ki je bila podobna Solnogradu, zelo priljubljenemu Waldsteinovemu službenemu mestu, je pristal in sprejel ponudbo. V Ljubljani se sprva ni mogel udomačiti, ker mu revno stanovanje v hišici na levi strani današnje Opere ni ugajalo. Hkrati je bilo nekoliko pozneje izpraznjeno mesto gledališkega mojstra na dunajski dvorni operi, na katero je bil že prej čakal. Toda pogodba ga je vezala na Ljubljano, Waldstein je ostal, se vživel v majhne, provincialne razmere tedanje Ljubljane in postal nenadomestljivi gledališki mojster in slikar v slovenskem gledališču prav do svoje smrti 1. februarja 1914.



Bolehal je za sladkorno boleznijo; ko pa se je ob gostovanju opere Hrvaškega deželnega gledališča iz Zagreba na odru prehladil, se mu je bolezen tako poslabšala, da ga je kljub njegovi orjaški zunanosti ugonobila.

Waldstein je bil dobičina. Cetudi je bil po rojstvu Nемеc, je v tedanjih političnih dogodkih soglašal s Slovenci. Umril je tik pred tem, ko so zaprli slovensko gledališče pred prvo svetovno vojno, in pomeni njegova smrt tudi konec obdobja »Slovenskega deželnega gledališča« kar se tiče tedanje primitivne inscenacijske opreme.

Kmalu po svojem prihodu v Ljubljano je začel slikati kulise in prospekte za slovenske uprizoritve. Usojeno mu je bilo, da je delal v najbolj primitivnih okoliščinah, ki si jih je mogoče zamisliti. Gledališče ni imelo niti skladišča za kulise (lopo za kulise na mestu današnje Moderne galerije je postavil deželni odbor šele tik pred prvo svetovno vojno) niti slikarne. Zato je moral Waldstein slikati nove dekoracije ponoči na odru ali v areni na vrtu Narodnega doma ali v Kolizeju, kjer je bilo nekaj dirkališče za kolesarje. Le če je bilo lepo vreme, je mogel uporabljati dvorišče za stavbo gledališča, ki je danes zaidano s prizidkom. Vse to ga ni motilo, da bi ne bil slikal platen in jih napenjal na lesene okvire s svojimi pomočniki, zvečine člani družine.

Prvič je naslikal nove dekoracije za slovensko krstno predstavo Verdijeve »Aide« 22. septembra 1900, nato dekoracije za Pohlavo romantično čarobno pravljico »Sedem gavranov ali zakleti bratje«, za katero je naslikal čarovno drevo, pogoreli grad, rožno dekoracijo in dekoracijo oblakov. V pretežni meri so bile v prvem obdobju njegove dekoracije namenjene opernim uprizoritvam po željah intendance. Tako je nastal za krstno predstavo Wagnerjeve opere »Tannhäuser in pevska tekma na Wartburškem gradu« njegov prospekt z dolino pred Wartburškim gradom. Temu so se pridružile nove dekoracije za naslednje opere: Hoff-



Alojz Waldstein

mannove pripovedke, Hugenoti i. d. Slovenska krstna predstava Shakespearovega »Romea in Julija« je imela njegove dekoracije, tem so se pri dramskih predstavah pridružile povečini le tiste igre, pri katerih je intendantca upala na večji finančni donos, n. pr.: Madame Sans-Gené, Pepelka, Pot okoli zemlje v 80 dneh, itd.

V drugem obdobju Waldsteinovega sodelovanja v slovenskem gledališču, to je po letu 1905, ko deželni odbor ni več izplačeval Dramatičnemu društvu deželne podpore, so postale nove dekoracije redkejše, dokler niso popolnoma izostale. Zdaj je naslikal Waldstein le dvakrat dekoracije za operni krstni predstavi »Tosca« 1906 in »Madame Butterfly« 1908.

Poleg svojega dela v gledališču je imel priložnost, da je s svojimi dekoracijami oskrboval najrazličnejša pevska in druga društva pri njih prireditvah, ki po tedanjih navadah nikoli niso bila brez razkošne opreme. Se prav posebno zaslužno je njegovo delo za različne slovenske podeželske odre, ki jim je slikal kulise in zavese. Med zadnjimi je bil oder v Zalcu, ki ga je oskrbel po željah »Zalskega odra« s kulisami, in pa idrijski oder, za ka-



*Marija Novakova-Waldsteinova*

terege pa naročila kljub načrtom ni mogel več izvršiti.

Dekoracijsko-slikarski donosi Waldsteina za inscenacije predstav Slovenskega deželnega gledališča v Ljubljani so bili izraz gledališkega praktika, ki se je zgledoval po opremi tedanjih vodilnih avstrijskih gledališč. Včasih so imeli tudi neko osebno noto, ker je slikar ljubil slovenske planine in gozdove ter marsikateri domač motiv uporabil pri svojih izdelkih. Med drugim je za lovsko razstavo na Dunaju 1912 opremil slovenski paviljon. Nedvomno je obogatil kuliserijo slovenskega gledališča in marsikateri kos njegovih izdelkov je še v letih po prvi svetovni vojni opremljal uprizoritve, dokler niso predrli novi pogledi in se odprle nove možnosti.

#### **MARIJA NOVAKOVA- WALDSTEINOVA**

Waldsteinova življenjska družica se je rodila 29. decembra 1854 na Dunaju, a pristojna je bila v Černy Kostelec v Kouřima na Češkoslovaškem. Od leta 1872 naprej je bila zaposlena pri gledališčih v Mariboru, Solnogradu, Nemškem Gradcu kot garderoberka in v

Josefstadtskem gledališču na Dunaju kot nadzornica garderobe in frizerka za historične frizure. Z Waldsteinom je prišla k slovenskemu gledališču v Ljubljano kot šivilja, frizerka in vodja ženske garderobe.

Njen položaj ni bil zavidanja vreden, ker je bilo treba s silno skromnimi sredstvi pripraviti lep zunanji videz predstav. Govekar nam je opisal ob njeni 50-letnici, ki jo je praznovala pri predstavi Bizetove »Carmen« v januarju 1922 (ob čestitkah uprave, združenja igralcev, starejših članov, združenja tehničnega osebja in Nučiča, ki je nalašč za to prihitel iz Zagreba), njeno nekdanje delo takole: »...v kakšnih razmerah, s kakšnimi sredstvi! Petnajst let sem delal z njo. Prosjal sem starih, odloženih oblek, kupoval zavržene toalete, a gospa Waldsteinova je prikrojevala in delala 'čudeže'. S par sto kronami je begala od prodajalne do prodajalne ter iskala, kje bi iztaknila blaga čim več in čim ceneje. In lovila je zlatih in srebrnih port, sešivala z njimi nakitov, rož, kron, iskala krakov ter ustvarjala z njimi 'novih' kril in jopičev. Neštetokrat je bila v dobi pred vojno naša rešiteljica v obupnih razmerah! Ker Waldsteinova je znala napraviti iz ničesar ogromno... V tistih časih je bila zlata vredna umetnica. Bila je naša garderoberka, šivilja in frizerka. Za soliste in zbor. Urna, praktična in energična žena... Tudi gostje, odlične umetnice, je niso mogle prehvaliti. Saj spada v tisto vrsto, ki jih pri gledališču ni mogoče preplačati. A Waldsteinova je delovala malone brezplačno. Doživela je celo čase, ko ni prejemale niti beliča! Med vojno. A vztrajala je...«

S sezono 1927-28 je bila upokojena, ko je poprej vzgojila za svoje mesto dve svoji hčerki. Umrla je v Ljubljani 1. februarja 1931.

#### **ROZA KODROVA, roj. NOVAKOVA-WALDSTEINOVA**

Rodila se je 30. aprila 1887 v Solnogradu. Kot otrok je že nastopila pri



*Roza Kodrova, roj. Novakova-Waldsteinova, upokojena dolgoletna frizerka slovenskega gledališča v Ljubljani. Slika jo kaže pri njenem delu v garderobi. Kodrova je specializirana za historične frizure.*

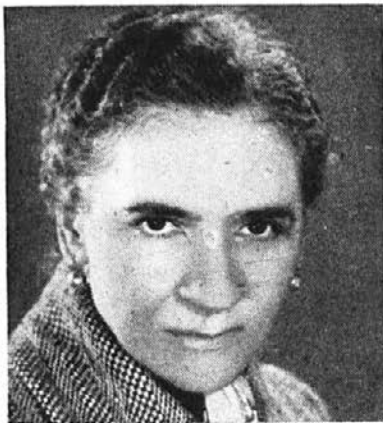


raznih gledaliških prireditvah in zasledovala delo svoje matere pri friziranju igralk. Šest let je bila stara, ko je poizkušala delati z lasuljami razne frizure. Ko se je z materjo preselila v Ljubljano, se je pri njej izučila friziranja in se specializirala za historične frizure. Prvič je samostojno sfrizirala za gledališki nastop dramsko igralko Kristo Rückovo, ki je bila — kakor znano — prva Majda v Finžgarjevem »Divjem lovcu«. Tedaj je bilo Rozi osemnajst let in s svojimi prvimi izvršenimi deli je dobila toliko veselja in poleta za svoj poklic, da je ostala pri njem vse svoje življenje in preživela ob tem vse stiske gledališča.

V tistih časih frizerka še ni bila navezana na skice, ki bi jih bila izdelala risarka kostumov, temveč je bila navezana pri izdelavi lasulj na svojo spretnost, preudarnost in zamisel, ki si jo je izoblikovala, ko je prebrala besedila opere in se posvetovala z režiserjem. Značajem posameznih vlog in zgodovinski dobi uprizarjanega dela je prilagodila svojo zamisel lasulj in frizur. Pri tem je bilo treba upoštevati razpoložljivi material in omejena sredstva. Njeno spretnost ji je priznal šef-lasuljar Emil Navinšek mnogokrat, češ da bi nihče ne mogel

napraviti iz razpoložljivega materiala toliko, kakor je ona, če bi nje ne bilo. Ko so pri gledališču začeli sodelovati prvi inscenatorji, so ji bili pri njenem delu v veliko oporo. Pri tem sta ji zlasti pomagala Ivan Vavpotič in Uljanišček, ki sta ji v nekaj potezah narisala potrebne predloge. V zadnjih sezonah se je njena iznajdljivost predvsem pokazala pri izdelavi lasulj za vile v baletu »Ohridska legenda«, ko je pripravila iz prediva zgedne lasulje, ki še danes držijo in so po sodbi Žedrinskega bile najlepše izdelane, da so prekosile lasulje, uporabljane pri uprizoritvah tega baleta v Beogradu in Zagrebu.

Se pozneje ji je bilo v največje veselje delo pri lasuljah, posebno kadar je šlo za praktično prilagoditev frizur obrazu in postavi posameznih igralk in pevk. V tem oziru je mogla Kodrova pokazati vse pridobitve svoje dolgoletne prakse in specializacije, ne glede na to, da je prenekaterikrat morala posvetiti posebno pažnjo smotrni uporabi ne preveč visokih denarnih sredstev. Ob vsem njenem delu ji je še posebno zapisati v dobro njeno skrb za naraščaj, ki mu je posvetila svoj prosti čas tudi še potem, ko je stopila v pokoj.



*Ana Pirmanova*

Kodrova je danes upokojena. S tem pa, da je lani praznovala 50-letnico svojega sodelovanja pri slovenskem gledališču in da vidi mladi naraščaj v njegovem napredovanju na podlagi svojih dolgoletnih praktičnih izkušenj, si je najlepše oznamenovala svoje delo v kolektivu tehničnega in pomožnega osebja slovenskega gledališča!

**ANA PIRMANOVA  
roj. NOVAKOVA-WALDSTEINOVA**

Pirmanova se je rodila 17. oktobra 1892 v Nemškem Gradcu in je prav tako kot Kodrova začela že zgodaj sodelovati pri slovenskem gledališču. Deloma je pomagala materi pri šivanju, deloma pa Waldsteinu pri izdelavi kuliserije. Leta 1911 jo je vzela mati s seboj v garderobo za pomoč pri predstavah, podnevi pa je Pirmanova šivala in se izurila kot kostumna šivilja najrazličnejših slogov in dob. Poklic ji je zato po dolgoletnem sodelovanju prešel v kri in ga je izvrševala s pravim gledališkim veseljem in zanosom. Z gledališko sezono 1927-28, ko je stopila njena mati v pokoj, je prevzela njeno mesto kot šef krojaškega oddelka in garderober-

ka, dokler ni bila zaradi živčne obolenosti tudi sama upokojena.

Kdor količikaj pozna delo pri gledališču, bo vedel ceniti naporno delo krojaških delavnic, ki so posebno pred premierami obložene z delom, do ure natanko časovno določenim. Zato je marsikdaj treba delati vzdržema podnevi in ponoči. Poleg tega je bilo že od nekdanj težišče odgovornosti šefa krojaškega oddelka pri nabavi ustreznega blaga v okviru dovoljenih denarnih sredstev. V tem oziru je imela Pirmanova šolo svoje matere še iz časov, ko je bilo treba vsak razpoložljivi novčič dvakrat obrniti in preudarno uporabiti. Skromne vsote, ki so bile nekoč na razpolago našim krojaškim delavnicam, nemalokdaj niso zadoščale niti za najnujnejše potrebe. Zato je bilo treba krojačicam iznajdljivosti in prakse, ki sta omogočili, da se je nakljub vsemu garderoba gledališča množila in izpopolnjevala. Ena izmed zaslug Pirmanove je bila ta, da je znala prilagodljivo uporabiti stare kostume in z njih predelavo omogočiti nadaljnjo uporabo.

Deščino po svoji materi je zato znatno razširila pri svojem delu.



*Ivan Novak-Waldstein*

## IVAN NOVAK-WALDSTEIN

Peti izmed Novakovih, ki so posvetili svoje življenjsko delo gledališču, je Ivan Novak-Waldstein, ki se je rodil 19. maja 1889 v Solnogradu. V Ljubljani ga je stari Waldstein uvedel v delo gledališkega mojstra in gledališkega slikarja. Zato je mladi Ivan še pred prvo svetovno vojno sodeloval v slovenskem gledališču in po smrti starega Waldsteina 1914 postal kot poprejšnji odrski delavec njegov naslednik. To je bilo v času tik pred zatvoritvijo slovenskega gledališča. Po prvi svetovni vojni je Ivan Novak-Waldstein odšel 1919 v Zagreb, kjer se je posvetil hrvaškemu gledališču in s poučnimi potovanji po zamejstvu v Avstriji, Nemčiji in Italiji izpopolnil svoje znanje odrskega specialista.

Nekaj časa je nato bil v Splitu, po osvoboditvi pa je postal gledališki mojster in vodja inventarja mladega hrvaškega gledališča na Reki. Tu je po svojem 40-letnem udejstvovanju v gledališču stopil v pokoj. Sindikalna podružnica članov ondotnega gledališča mu je priredila 3. junija 1952 poslovljni večer s proslavo pred premiero Leharjeve operete »Vesele vdove«.

Viri: Alojz Waldstein (SN 2. februarja 1914), Fran Govekar: Marija Novak-Waldstein (SN 14. januarja 1922). Fr. G. (= Govekar): Poglejmo še malo za kulise (SN 22. julija 1939). — Majstor scene Ivan Novak (Riječki list 2. junija 1952). — Gradivo, zbrano v Slovenskem gledališkem muzeju v Ljubljani. —

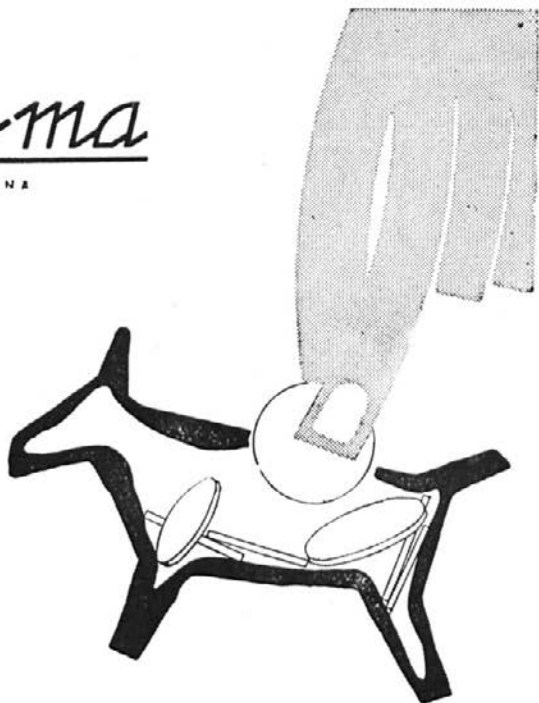


*Zaključni prizor  
Othella v Južni  
Afriki*

„Pavilna“ vsako soboto  
Za dobro voljo

Na-ma

LJUREJANA



## Delavci in nameščenci!

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