

SLOVENSKO NARODNO GLEDALIŠČE V LJUBLJANI

GLEDALIŠKI LIST

OPERA 1952-1953



Vilma Bukovčeva in Rudolf Francel v Foersterjevi operi
Gorenjski slavček

11

Charles Gounod

F A U S T



PREMIERA DNE 2. JULIJA 1953

Charles Gounod:

FAUST

Opera v petih dejanjih, po Goetheju napisala J. Barbier in M. Carré
Prevedel S. Samec

Dirigent: **Bogo Leskovic**

Režiser: **Ciril Debevec**

Inszenator: **inž. arh. E. Franz**

Faust	M. Brajnik, D. Čuden
Mefisto	F. Lupša, D. Merlak
Margareta	V. Bukovčeva, M. Skenderovičeva
Valentin, njen brat	V. Janko, F. Langus, S. Smerkolj
Marta, njena soseda	E. Karlovčeva, M. Kogejeva, B. Stritarjeva
Siebel, študent	G. Dermota
Wagner	I. Anžlovar, M. Dolničar

Dijaki, vojaki, meščani in meščanke

Godi se v začetku 16. stoletja.

V Valpurgini noči plešejo:

Aspasia — T. Remškarjeva,

Kleopatra — B. Šmidova

Lepa Helena — M. Sevnikova

Frina — L. Lipovževa

Dva sužnja ljubezni — St. Polik, J. Miklič

Trojanke, Nubijke in satiri.

Koreograf: **Pino Mlakar**

Vodja zhora: **Jože Hanc**

Kostume so po osnutkih M. Jarčeve izdelale gledališke delavnice pod vodstvom C. Galetove in J. Novaka.

Inspicent: Z. Pianekci, odrski mojster: J. Kastelic, razsvetljava: S. Šinkovec, maske in lasulje: R. Kodrova in J. Mirtič.

Cena Gledališkemu listu din 40.—.

Lastnik in izdajatelj: Uprava Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani.

Predstavniki: Juš Kozak. Urednik: Smiljan Samec.

Tiskarna Umetniškega zavoda za litografijo. — Vsi v Ljubljani.

GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

1952-53

OPERA

Štev. 11

Ciril Debevec:

GOUNOD: »FAUST«

(Kratke režijske opombe)

O vsebini

Dasiravno vemo, da sta francoska libretista Barbier in Carré vzela ogrodje za Gounod-ovo opero iz prvega dela svetovno znane Goethejeve tragedije »Faust«, se vendar režija te opere tega dejstva v izdatno koristni meri ne more in skoro bi rekel: niti ne sme posluževati: Globokoumno filozofsko umetnino so Francozi svoji prirodi in opernim zahtevam primerno prekrojili in jo predelali v preprosto, čustveno zgodnico mladega, siromašnega, nedolžnega dekleta, ki se v prvem zanosu ljubavnega doživetja polna zaupanja vsa izroči življenju, prirodi in strasti, pa se spriči okrutne stvarnosti kmalu zavé in ki, vzgojena in stisnjena od pojmovanja časti v določenem času in prostoru (krščanstvo, Nemčija, 16. vek!) v strahu nasilno odstrani posledico svojega razmerja, povzročil v komplikaciji nehote smrt svojega poštenega brata, neizkušena in prešibka za take udarce usode napol poblazni in v ječi obsojena na smrt, izmučena do skrajnosti, dotrpi in umre.

To je zelo na kratko povedana vsebina tega opernega dela, pri katerem ne smemo nikoli pozabiti, da se v originalu imenuje »Margareta«.

Naša režijska koncepcija torej premišljeno sledi tej osnovni vsebinski črti in stremi predvsem za tem, da čim jasneje in nazorneje izlušči tragedijo Margarete v vsem njenem razvoju od njenega prvega vizionarnega pojava v I. sliki (ali še bolje:

od njenega prvega, kasneje na Valentinovo arijo prenešenega motiva), preko njenega prvega srečanja s Faustom na Velikonočno nedeljo (II. slika), preko ljubezenske gradacije in kulminacije v njenem vrtu (III. slika), preko preganjanja vesti in duševne razrvanosti v cerkvi (IV. slika), preko blaznega pretresa ob smrti njenega brata (V. slika) in preko (spet vizionarne) pojave na smrt obsojene (Valpurgina noč, VI. slika) do zadnjega trpljenja, smrti in odrešenja v temnici.

Glavna fabula je torej **Margaretina** in samo kot povzročitelja njene tragedije sta libretista (le oddaleč po Goetheju) postavila nasproti lik Fausta, ki se je v operi spremenil v nekompliranega, vse prej kakor filozofski ali etično globokočutečega, v mladosti in strasti uživajočega ljubimca, ki je prej ali slej, bolj ali manj, slepo orodje v rokah **Mefista**, kateremu je obupan nad iskanjem smisla vsega življenja v samomorilnem razpoloženju v zameno za mladost prodal svojo dušo. Mefisto pa, ki pomeni, bodisi v krščanskem svetu, bodisi v Goethejevi tragediji **simbol** ali, če hočemo, **inkarnacijo** vsega zlega, vsega negativnega, (»Der Geist, der stets verneint!«), torej — spet v krščanskem smislu — predstavnika pekla, predstavnika teme (v nasprotju z Bogom, predstavnikom neba, dobrega, luči), ta Mefisto pa je postal v operi po besedi, glasbi in akciji glavni motor in glavni protiigralec Margarete. Tako lahko rečemo, da je Margareta v celotnem

svojem notranjem in zunanjem procesu tudi v operi predstavljena dovolj jasno in plastično, da je Mefisto (čeprav spet daleč od Goethejevega originala) dobil dramaturško in muzikalno nenavadno efektno, izrazito in markantno podobo demonskega cinizma in pogubnega, uničujočega sarkazma, da pa ob teh dveh likih naslovni junak Faust — ne glede na muzikalne vrednosti in dragocenosti — dramaturško in kot karakter deluje nekoliko ohlapno in nejasno, lahko bi rekli, skoro blede, megleno in neaktivno. Opravičiti ga moremo le z dejstvom, da je po paktu z Mefistom izgubil svojo jasno misel in svojo lastno, odločno voljo in da je kot tak le še samo z mladostno strastjo in krvjo prežeto bitje v Mefistovih rokah.

O glasbi

V tej pravkar navedeni smeri osnovne misli se je skušala gibati režija in se v izdelavi vsebine in dejanja — v okviru danih možnosti — tej osnovi čimbolj približati. Jasno pa je pri tem seveda, da režija niti za trenutek ne sme pozabiti, da ima opravka z opernim, to se pravi: v našem primeru z eminentno **gledališkim in glasbenim** delom.

Prvo in drugo dejstvo imata svoje zakonitosti in s tem svoje zahteve, ki jih mora režija vpoštovati in jih, v smislu čim vrednejše umetniške izpopolnitve **scenično**: to je **izvajalsko in materialno** čim najbolj izkoristiti.

Značaji, dejanja in besede »Fausta« so vplivale na inspiracijo komponista in vzbudile v njem ogromno bogastvo izredno čustvenih melodij in najapartnejših ritmov, celo vrsto najrazličnejših dramskih in liričnih razpoloženj in barvnih kontrastov, a vse to v sorazmerno zelo preprosti in — kakor že blizu 100 let dokazujejo izkušnje — ljudskemu čustvovanju nenavadno dragi in priljubljeni obliki. Iskrenost, čustvena toplina in udarnost v izrazu, uglajenost

in finesa v nastopu in kretnji: to se mi zdi, so tiste poteze, ki jih mora operna režija pri »Faustu«, v zvezi s specifično glasovnimi in muzikalnimi elementi, skušati v igri izvajalcev oživitvori.

V Gounodovem »Faustu« ima skoro vsaka scena ali, če hočemo, vsaka točka svojo značilno barvo, pa najsi bo to že razrvano, težko razmišljajanje v **uverturi** ali ljubeznivo nežni **motiv ob viziji** Margarete; ali demonično razuzdani **Rondo Mefista o zlitem teletu** ali zanosni in dražestni, trodelni pomladni **valček**; ali čudovita, baladna pesem o **tulskem kralju**, ali žuboreča in bleščeča **arija o draguljih** ali pa nežno - božajoči **lirizmi** v ljubavnih prizorih; udarna vojaška **koračnica**, ali sarkastična Mefistova **serenada** ali pa **pretresljivi zbor** meščanov (a capella) ob Valentinovi smrti; neizčrpna slikovitost plesnih ritmov orgijastične **Valburgine noči** ali Margaretine napol blazne **remini-scence** v temnici ali pa mogočna zborovska mesta v **sceni z meči**, v **cerkvi** in končno v zaključni **apotezi**. Vsa ta nasprotja spremeniti v odgovarjajoči igralsko-pevski izraz in živo, harmonično in lepo obliko — vse to je za izvajalce in za režijo sicer zelo težavna, a vendar zelo privlačna in hvaležna naloga.

O sceni

V pogledu inscenacije, ki naj po mojem mnenju čimbolj, sicer v stilnem okviru, ustvarja odgovarjajoče vzdušje in **podpira** (ne ovira!) izvajalčevo delo, sem se v idejnem zamisleku kakor tudi v tehničnih načrtih trudil, da bi bila predstava »Fausta« (ki ima 7 odnosno 8 slik), čim kratkotrajnejša, to se pravi: da bi bile spremembe dekoracij čim hitreje in zato odmori čim krajši. Naravno je, da so te in podobne reči odvisne v veliki meri tudi od vsakokratnega odrskega ustroja in od splošne izvežbanosti tehničnega osebja. Izredno veliko pomembnost pri-



Prizor iz uprizoritve Delibesovega baleta »Coppelia«

pisujem tudi luči, ki pa je marsikdaj močno odvisna od objektivnih materialnih okolnosti, odn. vsakokratnih svetlobnih naprav.

Cela predstava obsega **sedem** odn. osem slik. S skupimi, pol plastičnimi, pol slikanimi dekoracijskimi komadi, kombiniranimi z različnimi zavesami, skušamo naznačiti določeni značaj in atmosfero vsakokratnega prizorišča.

1. slika: Faustova študijska soba. Noč, mračnost, kajige, alkimija, smrt. Skozi okno: žarki sonca, jutro, pomlad, življenje.

2. slika: Velikonočna nedelja, živa, zelena pokrajina, ljudsko veselje, sonce, žareča pomlad, zdravo, polno življenje.

3. slika: Vrt pri Margareti. Cvetiča drevesa. Opojni rožnati grmi. Malo idilično, malo opojno — zatohlo razpoloženje. Noč in mesečina.

4. slika: Cerkev. Stranski oltar. Klečalnik, svečnik, oleandri. Skozi barvano steklo okna: medla svetloba. Mrak.

5. slika: Pred hišo Margarete: Zadaž trg pred cerkvijo. Pri vojakih: sončni zaton, pri Mefistovi serenadi: tema, ob Valentinovi smrti: mesečina in bakle.

6. slika: Velika, groteskna votlina v gorovju. Nedoločen prostor. Zadaž: obzorje in prepadi. Noč in peklenška menjava luči.

7. slika: Ječa: sivi zidovi, velika rešetka, kamenito ležišče. V apoteozi: neznane, brezbrežne daljave, mnogo, mnogo luči. Spredaj mrak, zadaž žarka luč!

Zaključek: Mefisto pada premagan v noč.

Luč je premagala temo, dobro je premagalo zlo.

CHARLES GOUNOD

Francoski skladatelj Charles François Gounod se je rodil v Parizu 17. junija 1818. Ime družine Gounod je bilo zaslediti v umetniškem svetu že v 18. stoletju. Gounodov ded Antoine je namreč bil znamenit umetni rokodelc, izdelovalec umetnega orožja. Gounodov oče je bil slikar, a je umrl, ko je bil Charles še mlad. V glasbeno umetnost pa ga je prva vpeljala njegova mati, ki je bila odlična pianistka. Po očetovi smrti je Gounod že v svojem desetem letu pomagal materi poučevati klavir, l. 1836 pa je vstopil na pariški konservatorij, kjer je bil med najboljšimi dijakmi. Študiral je pri francoskem opernem skladatelju J. Halévyju (1779—1862), komponistu opere »Židovka«. Pri njem se je učil klavirske igre in kompozicije. Pri italijanskem skladatelju F. Paeru (1771—1839), ki je bil v Parizu predstavnik italijanske šole, izvirajoče iz Mozartove in Gluckove, je študiral operni slog. Pri Paeru se je Gounodu priljubil Mozart, zlasti njegove klavirske skladbe. Pod vtiskom Mozartovih skladb, ki jih je igral Gounod, je zapisal genialni francoski slikar E. Delacroix: »Mozartove skladbe so me pripravile do prepričanja, po kateri poti mora iti umetnost. Tako mislim, da je jasen smoter vsake umetnosti ugajanje.«

Na konservatoriju je učil Gounoda tudi J. Fr. Le Seur (1760—1837), francoski skladatelj in esteta, učitelj in predhodnik Berliozov na področju programske glasbe. Na mladega Gounoda je vplival zlasti z estetske in instrumentacijske strani. Z znanstvene in estetske plati je vplival na Gounoda tudi češki skladatelj Ant. Rejcha (1770—1836).

Profesorji konservatorija so imeli Gounoda neizmerno radi. Bil je živ, zal, neobičajno marljiv mladenič, ki je vsako stvar zelo hitro doumel. Čeprav je bil vsestransko odličen učenec, pa je bil pristen otrok Pariza, ki si zna iz življenjske radosti izbrati

najboljše in najlepše. Tak je ostal Gounod tudi v zreli dobi svojega življenja, ko se je zbral okoli njega cel umetniški salon simpatične, olikane in izbrane družbe. Gounod je v njem prvačil kot pravi pariški gizdalin. Ko pa se je družba razšla, se je najrajši poglobil v Mozartova dela in pozabil na vse drugo.

L. 1839 je dobil za svojo kantato »Fernand« Rimsko nagrado, ki je veljala za najvišje odlikovanje mladih francoskih skladateljev. To nagrado je podeljevala pariška Academie des Beaux Arts l. 1666 osnovane Academie de France. Ker je »Grand prix de Rome« omogočala dobitniku triletni brezplačni študij glasbe, je Gounod s tem snel materi veliko breme z ramen. V Rimu je bival v vili Medici. Brezskrbno se je posvetil študiju predvsem renesančne glasbe. Njegove skladbe iz te dobe pričajo, da je tačas zelo vplivala nanj cerkvena glasba, kajti vse so pisane v tem duhu in v obliki, ki jo je ustvaril Palestrina. V njegovi glasbi je ostal za vselej nadih pevškega nabožnega prepričanja in mysticizma. Že takrat je začel razmišljati o operi »Faust«.

V času rimskih študij je na povabilo Mendelssohnove sestre zašel do Leipziga in Berlina. To je zanj predstavljalo bližji stik z umetnostjo Schumannovo in Berliozovo, ki je obrnil njegovo pozornost tudi k posvetni glasbi. Ob zaključku svojega študija v Rimu je l. 1842 šel na Dunaj, kjer so izvedli njegov »Requiem«. Ko se je vrnil v Pariz, se je ponudil za dirigenta v Veliko Opero, a ga niso sprejeli. Nato se je potegoval za mesto dirigenta in organista v »Eglise des Missions Étrangères«. Od l. 1832 do 1860 je bil ravnatelj zveze pariških pevskih zborov »Orphéons«. Stik z moškimi pevskimi zbori ga je navedel k zborovskim skladbam. Dotlej je namreč razen manjših posvetnih skladb še vedno pisal pretežno cerkvene skladbe, če-

prav je tudi že podlegel veliki skušnjavi: napisati opero. A prvega velikega uspeha l. 1851 v Londonu ni dosegel s posvetno, temveč s cerkveno skladbo »Slavnostna maša«.

Z opero se je poskusil prvokrat l. 1851, ko je napisal opero »Sapho«, ki pa ni imela večjega uspeha, zakaj komičnemu žanru je bil zelo oddaljen. Podobno se mu je zgodilo z operama »La nonne sanglante« (1854) in »Le médecin malgré lui« (1858), čeprav je poslednjo kasneje še predelal in popravil. S posvetnimi skladbami je dosegel večji uspeh z dvema simfoničnima deloma v krožku mladih umetnikov »Société des jeunes artistes«. V Franciji so se za Gounoda začeli zanimati glasbeni in kritični krogi.

Gounod je že l. 1838 spoznal Goethejevo knjigo in v času svojih študij v Italiji je že izdelal več važnih skic za opero, ki se jo je namenil napisati. Osebe, ki jih je orisal Goethe, so mu postajale vse jasnejše in bližje zlasti podoba ljubke Margarete. Ko se je klatil po Campagni v okolici Rima, je skiciral za opero Valpurgino noč. Gounod je tako prepletel »Fausta« z romantično fantastičnimi in liričnimi elementi, da ga je občutili tudi v kasnejših delih kot markanten skladateljski lik.

Po Gounodovem obisku v Nemčiji so se mu še bolj jasno izoblikovale osebe njegove bodoče opere, čeprav res v primerjavi z Goethejem z dokajšnjim galskim pridihom. Ko se je libretist J. Barbier lotil naloge, da bi po igri M. Carréja napisal na Goethejev tekst libreto, je Gounod opustil vse drugo delo in je komponiral opero. Ko jo je dokončal, jo je ponudil Veliki Operi, ki pa ni sprejemala na svoj spored poskusnih del, in jo je zato odklonila. Gounod jo je nato ponudil Théâtre lirique, a l. 1852 tudi tu ni prodr. Čakati je moral do leta 1859, ko so mu opero končno uprizorili pod nazivom »Faust«. Uprizoritev je imela prodoren uspeh in je že prvo sezono dosegla 67 pred-

stav. Francozi so je sprejeli za svojo opero in odtlej jo štejejo med najslavnejše v svetovnem repertoarju. Zaslugo za to ima predvsem glasba Gounodova, ki je iz čisto nemškega dela znal ustvariti — francosko opero.

Po premieri »Fausta« je postal Gounod nekronani kralj Francije in njenega glasbenega sveta. Izvolili so ga za viteza Častne legije in člana Akademije. Vsi evropski in ameriški operni odri so »Fausta« kmalu sprejeli v svoj repertoar, nobena druga opera dotlej še ni bila dosegla tako naglega in prodornega uspeha, čeprav se v nji navzlic vsem Gounodovim odlikam jasno kažejo dramaturški nedostatki in slabosti. Gounoda je ob operi »Faust« treba imenovati največjega francoskega romantika. Po stilu se »Faust« približuje heroičnim operam. Gradnja, slike in množični prizori njegovih oper so sorodni Meyerbeerovim operam. Gounodove prednosti so: sladka melodičnost, notranja skladnost dejanja z glasbo in izbrane kompozicijske oblike.

Z operami »Philémén et Baucis« (1860), »La reine de Saba« (1862), »Mireille« (1864), ki je močno invenciozna, in »La colombe« (1866) je dosegel le delen uspeh. V operi »Romeo in Julija« (1867) se je zlasti v orkestralnem oziru približal Wagnerju, vendar ostaja tudi tu le prijeten lirik. Izmed drugih Gounodovih oper je treba omeniti še »Cinq Mars« (1877) in poslednjo »Le Tribut de Zamora« (1881). Vendar sta izmed vseh teh ostali v svetu znani le »Faust« in »Romeo in Julija«, ker je z njima ustvaril resnični gounodovski deli in čeprav je v prvi prav tako malo Goetheja kakor v drugi Shakespeareja. Kakor Margareta ni tista staronemška Gretchen, tako poseduje tudi Julija mnogo značilnih potez francoske ljubezni. To je naredilo okolje in narodna pripadnost skladateljeva.

Na stara leta se je Gounod spet začel baviti s cerkveno glasbo. Kompo-

niral je vrsto cerkvenih pesmi, kantat, maš in kompozicij za orgle. Najboljše med njimi so »Mors et vita«, »Odrešenje« in »Sedem Kristusovih govorov«. Leta 1891 je mrtvoud pre-

kinil njegovo delo za »Requiem«. Umrli je dve leti kasneje, 17. oktobra 1893 v Saint-Cloudu pri Parizu. Pokopali so ga z največjimi narodnimi častmi.

GOUNODOVA OPERA »FAUST« PRVIČ NA SLOVENSKEM ODRU

Gounodova opera »Faust« je med tistimi operami na slovenskem odru, ki so jih do zdaj peli največkrat in je že zdavnaj presegla stoto predstavo. Res je prišla na slovenski oder šele 36 let po prvi uprizoritvi v Parizu (19. marca 1859), toda glede na mladost slovenske opere to časovno sorazmerje ne more biti odločilne važnosti. Vse več je pomenilo dejstvo, da se je nadebudni operni ansambel Slovenskega deželnega gledališča v Ljubljani povzpел do nje že v četrti sezoni po otvoritvi nove gledališke stavbe in da se poizkusil v nji kot trinajsti tuji operi, ki jih je vodstvo Dramatičnega društva sprejelo v operni repertoar po rednem začetku slovenske opere s sezono 1892/93.

Slovenski pevci so že peli glavne partije v tej Gounodovi operi na tujih odrih in ko sta se že dve desetletji prej našla v Zagrebu pri hrvaški operi Gerbič in Nolli, sta ugotovila, da že imata slovensko izdajo »Fausta«, v kateri bi pel Fausta Gerbič, Valentina Nolli, Margareto pa mlada Gerbičeva žena Mila. Naključja so hotela, da se ta sen ni nikoli uresničil: Gerbič se je bil odpovedal svoji pevski karieri, v letu 1896 pa je dozorel njegov spor z Dramatičnim društvom že do take mere, da ni več dirigiral slovenskih opernih predstav.

Tako je bila slovenska krstna predstava opere »Faust«, po Mayerbeerovi »Afričanki« druge francoske »velike« opere, izraz tistih težnjav vodstva Dramatičnega društva, da za vsako ceno uveljavi svoj poizkus opere v velikem slogu in s tem slo-

vensko gledališče tudi pri tistem delu ljubljanskega gledališkega občinstva, ki se ni čutilo povezano z njim po narodnem, jezikovnem in kulturnem občestvu.

Slovenska krstna predstava Gounodove opere je bila 21. februarja 1896 v Funtkovem prevodu, Nolljevi režiji in pod glasbenim vodstvom kapelnika Beniška. Peli so jo pod naslovom »Margareta (Faust)«, kar je Dramatično društvo v »Slov. Narodu« utemeljevalo takole: »Naslov Gounodove opere je »Margareta« ali splošno je opera znana kot »Faust«. Toliko z ozirom na začudenje, katero je obudil gledališki list. Prvotni naslov (v operi je »Faust« in s tem imenom se je tudi predstavljala v Parizu. Na Angleškem se je najprej ime premenilo in Nemci so se tega oklenili, češ ker libreto ni povsem točno sestavljen po Goethejevem »Faustu«. Gounod se temu ni upiral, kakor pravi v nekem pismu, zategadelj ne, ker je v operi Margareta središče celemu dejanju in ker njegovo delo naslov »Margareta« bolj karakterizuje.«

V sezoni 1895/96 so peli »Fausta« v Ljubljani petkrat in vse kritike so soglasne v sodbi, da se uprizoritev vzporeja s »Trubadurjem« kot dvema najodličnejšima opernima uprizoritvama sezone. Že o krstni predstavi je javljal »Slov. Narod«: »Faust« je sinoči na našem odru dosegel tak velikanski uspeh, kakor ga doslej še ni dosegla nobena opera. Tako frenetičnega navdušenega ploskanja pri odprti sceni in koncem dejanj že dolgo nismo čuli...« Nič manj ni zastajal s pohvalo »Slovenec«, ki je zasledoval tudi vse ponovitve in za-

Tatjana Remškarjeva kot Svanilda («Coppelia»)



pisoval naslednje besede velike pohvale: »Priznati moramo, da proizvajanje nekaterih točk n. pr. prekrsen konec IV. dejanja ne zaostaja dosti za proizvajanjem dunajske dvorne opere. V čast spretnega režiserja pa beležimo, da se tudi scenerija II. in III. dejanja lahko primerja s scenerijo odrov, katerim so na razpolago številnejša sredstva... Take vzorne predstave so v čast našemu zavodu, s takimi predstavami se spolnjuje namen slovenskega gledališča in razširja njegov upliv. Če bi poklicani faktorji, izvršujoč svojo dolžnost napram zavodu in občinstvu vedno poskrbeli za take predstave, bi tudi občinstvo vedno storilo svojo dolžnost. Vse poročilo o »Faustu« bi lahko skrcili v jeden stavek: Tako dovršeno se še

nobena opera ni pela na našem odru. Pri predstavah, odgovarjajočih plemenitemu stremljenju slovenskega gledališča, zasluži intendantca vsestransko podporo... Občinstvo, med njimi mnogo naših narodnih nasprotnikov, ni štedilo s pohvalo...«

Funtkova kritika v nemškem uradnem listu je bila ena izmed njegovih priznavalnih kritik, ki pa jih vodstvo Dramatičnega društva pozneje ni upoštevalo, ko je naskočilo Funtkovo kritično delovanje in razglasilo za škodljivo slovenskemu gledališču ter hkrati doseglo, da je uradni list začasno prenehal priobčevati kritična poročila o predstavah slovenskega gledališča. Uprizoritvi »Fausta« je Funtek priznal, da je to bil lep večer in pristavil: »Kdor vsaj delno pozna razmere, v katerih dela

slovenska opera, in kdor na primer ve, da so se za »Fausta« morali zadovoljiti samo z dvema celotnima skušnjama (z orkestrom), ta bo priznal pripravljenost in veliko požrtvovalnost, s katerimi so hoteli i dirigenti i ostali sodelujoči s to opero doseči časten uspeh.«

Po Funtkovem obsežnem poročilu je najbolj uspela Ševčikova v vlogi Margarete in primadoma je pokazala, kakšno harmonično celoto moreta podati združena umetnost in talent; zdelo da se je, da se je poetični lik Margarete utelesil v predstavljalci Ševčikovi. Vašičkova maska v vlogi Mefista je bila izvrstna. Pevce se je gibal na odru z nobleso, ne da bi pri tem hoteli zatajiti diabolčni značaj svoje vloge, ter je pel in igral izrazito in s finim nijansiranjem. Sem pa tja se je vsekakor zdelo, da njegov glas v globini ni zadosti močan — vsega pač ni mogoče imeti. Noll i v vlogi Valentina: »Kdor je že kedaj slišal tega pevca, pač ne bo mogel pozabiti njegov zveneči in laskajoči glas, in kdor ga je sinoči opazoval na primer v prizoru, ko umira, bo brez nadaljnega moral priznati, da združuje upoštevanji pevec veliko muzikalno znanje z veliko dozo igralske rutine.« Purkrábek v vlogi Fausta je bil hripav, njegova igra bi morala biti bolj poglobljena in izrazitejša. Zlasti je ugajala Polakova v vlogi Siebla, ki ji ga kritik priznavalno poudarja: pela in igrala je s prisrčno svežino in občutkom ter z ljubeznivo priprostostjo. Najmanj je ugajala Jungmannova v vlogi Marte, ki jo je moral pozneje »Slov. Narod« vzeti v zaščito, češ da je iz svoje male in jako nehvaležne vloge tako kot pevka kakor kot igralka storila vse, kar je bilo mogoče storiti: »Idealna operna predstava, pri kateri bi bilo vse do najmanjše potankosti dovršeno, je sploh nemogoča...«

Pri ponovitvah je režiser Noll i scensko nekatere prizore ugodno preuredil, kar ni ušlo očem kritika

Funtka. Pri ponovitvah v naslednji sezoni 1896/97 so se izmenjali nekateri pevci, med katerimi je pokazal mladi tenorist Binder svoj zvonki glas zlasti v cavatini drugega dejanja z opazno mehko, igralsko pa je tičal še v začetkih. Zato pa je bil Fedyczkowski v vlogi Mefista odlični, s svojim glasom je obvladoval tudi nižine, glas pa mu je bil najlepši v srednjih legah, dovolj močan pa tudi v višinah.

Ob novih pevcih so se seveda kljub poprejšnjim hvalam jasno videle pomanjkljivosti prvih predstav sezone 1895/96, ki jih je kritika potodušno izrekla, da so bile »že v dobi permanentne hripavosti takratnega tenorista (Purkrábeka) in kronične indispozicije takratne altistinje (Jungmannove)«. Scensko se je poročevalec »Slovenca« obregnil ob pomanjkljivost, češ da so »cunje, ki naj bi predstavljale nebo, nevredne delnega gledališča. Ako je ostala scenerija tako lepa, zakaj bi se ne preskrbelo tudi poštenega neba...«

Zaradi omejenih možnosti začetkov slovenske opere so bile potrebne nekatere okrajšave, zlasti pa je v petem dejanju izostala Valpurgina noč z baletom, ki ga Slovensko deželno gledališče ves čas do prve svetovne vojne ni imelo. V drugem dejanju je Noll i le pel arijo Valentina, ki jo je Gounod zložil že po nastanku opere za nekega francoskega baritonista po motivu iz uvoda opere. Brez 1. slike petega dejanja so peli »Fausta« tudi v vseh nadaljnjih sezonah do prve vojne, ko so se v posameznih partijah te opere zvrstili najrazličnejši pevci, angažirani v slovenski operi, kakor to kaže priložena tabela. V manjših in večjih vlogah so se kmalu začeli pojavljati poznejši odlični slovenski operni pevci, med katerimi je v vlogah Mefista omeniti Betetta in Križaja.

S sezono 1918/19, ko je bila obnovljena slovenska opera, se je za veliko večino nekoč že uprizarjanih oper začelo novo obdobje. Gounodo-

**RAZDELITEV POSAMEZNIH PARTIJ PRI RAZNIH LJUBLJANSKIH
UPRIZORITVAH GOUNODOVE OPERE »FAUST«**

Sezona	1895/96 1896/97	1898/99 1899/00	1902/03
Dirigent	Benišek	Benišek	Benišek
Režiser	Nolli	Nolli	Aschenbrenner
Faust	Purkrabek, Binder	Raškovič, Desari, Pacal, Olszewski	Vlček
Mefisto	Vašiček, Fedyczkovski	Fedyczkovski	Aschenbrenner
Margareta	Veterova Sevčikova	Pestkovski Stropnicka, Carnerijeva	Prochazkova
Valentin	Nolli	Nolli	Král
Marta	Jungmannova, Veterova	Radkiewiczzeva, Bitenčeva	Glivarčeva
Siebel	Polakova	Polakova	Kočevarjeva
Brander-Wagner	Štamcar	Polašek	Polašek
Sezona	1906/07	1910/11	1919/20 do 1923/24
Dirigent	Benišek	Reiner	Rukavina, Matačič
Režiser	Ranek	Nučič	Bučar, Rukavina, Bučar
Faust	Vezunov	Krampera	Ševič, Kovač, Sovilski
Mefisto	Betetto	Križaj	Zathey, Zec
Margareta	Skalova	Nádasova	Richterjeva, Zikova, Rottova
Valentin	Ouřednik	Peršl	Przibyslavski, Levar, Popov, dr. Rigo
Marta	Reissova	Peršlova	Ropasova, Ožegovičeva, Rewiczzeva
Siebel	Prochazkova	Šmidova	Šuštarjeva-Maroltova, Lewandovska, Korenjakova
Brander-Wagner	Bukšek	Bukšek	Zorman, Perko
balet	—	—	Pohan
scena	—	—	Skružny
Sezona	1927/28	1934/35	1940/41 do 1943/44
Dirigent	Balatka	Neffat	Žebre
Režiser	Balatka	Primožič	C. Debevec
Faust	Banovec	Gostič	J. Francl, Cuden
Mefisto	Rumpel	Primožič	Popov
Margareta	Davidova	Gavellova	Vidalijeva
Valentin	Holodkov	Janko	Janko
Marta	Medvedova	Kogejeva	Kogejeva, Golobova
Siebel	Poličeva	Poličeva	Polajnarjeva, Bukovčeva
Brander-Wagner	Šubelj	Petrovčič	Dolničar
balet	Vlček, Wisiakova	Golovin	Golovin
scena	Skružny	inž. Franz	inž. Franz

va opera »Faust« je prišla v repertoar že v sezoni 1919/20 v novih pogojih in z novimi svežimi močmi. Zdaj so nastale nove možnosti za udejstvovanje mladih slovenskih pevcev, ki so po vrsti prevzemali glavne partije za novo, izvirno, slovensko oblikovanje. Takisto so se ponudile nove naloge našim scenografom, ki se jim je pridružil hkrati

slovenski balet, da še v dokaj omejenih možnostih pokaže svoje začetke v baletnem nastopu Valpurgine noči. S tem šele je začela dobivati Gounodova znamenita opera svojo posebno slovensko podobo, ki jo mladi slovenski režiserji, pevci, inscenatorji in plesalci odkrivajo vedno znova kot podobo časa in ljudi v njem. jt

FAUST

(Vsebina opere)

Prvo dejanje: Faustova soba. Faust sedi v svoji študijski sobi, star in razočaran od jalovega iskanja in razmišljanja o skrivnosti življenja in seže v svojem obupu po skodelici strupa. Tedaj se oglasi zunaj vesela jutranja pesem kmečkih fantov in deklet, ki se odpravljajo na delo počijoč hvalnico Bogu. Faustovo srce zalije še večja grenkoba, kajti ni ga boga, ki bi njemu mogel vrniti mladost in ljubezen. Zato prekolne vero in znanost, in pokliče hudiča. Se isti hip stopi predenj Mefisto in se mu ponudi v službo. Faust hoče le eno: mladost, ki naj mu vrne zamujeno slast ljubezni. Mefisto mu je brž pripravljen izpolniti željo, pod pogojem, da mu po smrti zapiše dušo. Ko Faust še okleva, mu pokaže v čarobnem zrcalu sliko prelepe Margaretete, ki ga tako prevzame, da brž podpiše pogodbo in izpije čudodelni sok. Ves prerojen, mlad in poln novih upov krene s svojim peklenkim sopotnikom v svet.

Drugo dejanje: Pred mestnimi vrati. V nedeljskem vrvenju je ljudstvo praznično razpeloženo. Dijaki z Wagnerjem in Sieblom popivajo z vojaki in meščani. Margaretin brat Valentin mora na vojsko in se poslavlja od prijateljev. Težko mu je, ker zapušča sestro samo, zato mu Siebel in študenti obljubijo, da bodo bdeli nad njo. Med veselo družbo meščanov se nenadoma pojavi Mefisto. Nato prerokuje Wagnerju iz roke, da

bo padel pri prvem naskoku na trdnjavo, Sieblu, da mu bo v roki zvenela vsaka cvetica, ki se je bo dotaknil. Valentinu, da ni daleč tisti, ki mu bo zadal smrt. Nato pričara, da priteče iz soda, ki visi nad vrati kot gostilniški izvesek, najzlahtnejše vino in napije z njim na zdravje lepi Margareti. Razžaljeni Valentin terja od vsiljivca zadoščenja, a tajni uroki mu zlomijo meč. Šele pred povzdignjenimi križi mečnih ročajev omahne moč satanovih čarov. Pomlajeni Faust poišče Mefista in ga spomni obljube, da mu bo pomagal do lepega dekleta. Ljudstvo se medtem zbira na ples. Tudi Siebel se vrne, da bi srečal Margareteto, a Mefisto ga odstrani. Tu pride Margareteta. Faust se ji približa, a dostojanstveno dekle ga zavrne. Faust je še bolj očaran, Mefisto pa mu da besedo, da bo z njegovo pomočjo pri dekletu uspel.

Tretje dejanje: Vrt ob Margaretinemu domu. Siebel nabira cvetice, da bi položil šopek na njeno okno, a vsak cvet mu v roki zvene. Šele pred blagoslovljeno vodo se peklenščkov urok razprši. Mefisto obljubi Faustu, da mu bo poskrbel za Margareteto še vse drugačno darilo. Faust izlije svoja čustva v nežno pesem, medtem ko Mefisto, norčujoč se iz njegove slabosti, položi pred Margaretina vrata skrinjico bleščečih draguljev. Margareteta se vrne domov še vedno vsa prevzeta od srečanja s Faustom in

T. Remškarjeva in St. Polik kot Svanilda in Franče (»Coppelia«)



najde na pragu darilo. Radovedna se okiti z dragocenim lišpom in se pokaže z njim sosedi Marti, ki se kar ne more dovolj načuditi njeni lepoti. Mefisto vidi, da je napočila prava ura. S priliznjem dvorjenjem splelje Marto od Margarete, da bi k slednji lahko nemoteno pristopil Faust. In resnično se vname med njima plamen ljubezni. Od Margaretine čistosti ganjeni Faust hoče že oditi, a Mefisto ga zadrži. Margareta zaupa svojo vročo ljubezen zvezdnati noči, Faust to sliši in jo sklene v objem. Mefisto se zasmeye s satanskim zadovoljstvom.

Četrto dejanje: V cerkvi. Margareta hoče moliti, toda zavest krivde ji ne da. Med njeno molitev se kot glas slabe vesti vpletajo Mefistove besede. Tako ne najde za svoj greh ne

odpuščanja niti tolažbe in se obupna zgrudi na tla. — **Sprememba: Cesta pred Margaretino hišo.** Ljudje navdušeno pozdravljajo vojake, ki se zmagoslavno vračajo z bojišča. Med njimi je tudi Valentin. Ko vpraša Siebla po sestri, se mu ta izmika z odgovorom, zato zasluti, da z njo ni nekaj v redu in pohiti v hišo. V tem se pojavi z Mefistom Faust, ves skesan zavoljo svojega nepoštenega dejanja. Mefisto bi rad z razposajeno podoknico privabil Margareto, a namesto nje se pojavi Valentin, hotoč obračunati z zapeljivcem svoje sestre. V dvoboju zabode Faust z Mefistovo pomočjo Valentina. Faust in Mefisto zbežita. Na prizorišče prihitijo od vseh strani ljudje in končno tudi Margareta. Umirajoči Valentin prekolne svojo osramočeno sestro.

Peto dejanje: Valpurgina noč. Da bi raztresel Fausta, ki ga peče vest, ga privede satan Mefisto med svoje čarovnice, ki praznujejo Valpurgino noč. Mefisto bi rad Fausta na vsak način premamili s svojimi čarovnijami in mu priredi divji bakanal z vsemi zapeljivostmi svojega kraljestva. A ne bučno veselje in niti razvratni ples lepih ženskih teles ne zamorita v Faustu spomina na nesrečno Margareto, ki se mu na koncu celo prikaže v prividu vsa bleda in izmučena. Faust spozna, da bi jo moral rešiti in pohiti k nji. — **Spre-**

membra: Ječa: Margareta čaka v ječi obsodbe, ker je v blaznosti umorila svojega otroka. Faust vdre z Mefistovo pomočjo v njeno celico, da bi ji pomagal do bega. Margareta spozna glas svojega dragega in pred njenimi očmi ožive trenutki nekdanje sreče. Mefisto priganja k naglici, Margareta pa spozna v njem vruga in se odvrne tudi od Fausta, na čigar rokah se ji pokaže Valentinova kri. Skrušena prosi Boga za pomoč in rešitev in obnemogla izdihne. Mefisto jo prekolne. Opera se zaključuje z Margaretino apoteozo.

ODMEVI O GOSTOVANJU NAŠE OPERE V CELOVCU

Kakor pred tremi leti, ko je naša Opera s soglasno odličnim uspehom nastopila v Grazu in Celovcu z Gotovčevim »Erom z onega sveta« in Hrističevo »Ohridsko legendo«, tako je tudi o letošnjem drugem gostovanju naše Opere v Celovcu avstrijsko časopisje zabeležilo nadvse pohvalna in navdušena poročila. Avstrijske gledališke kritike in občinstvo so zlasti ponovno presenetili lepi glasovni materiali in pevska kultura naših solistov, izvežbanost in izrazna moč našega baleta, glasovno bogastvo zbora in barvitost ter preciznost orkestra. Časopisi so poudarili, da so tako medsebojna umetniška gostovanja — nekaj tednov prej je gostovala v Ljubljani celovška opereta z Millöckerjevimi »Dijakom prosjakom« — vidna manifestacija čedalje tesnejših kulturnih vezi med obema državama in obenem so izrazili željo, da bi ljubljansko Opero čimprej spet pozdravili v svoji sredi.

Najobširnejše je poročal o gostovanju naše Opere celovski list »Die Neue Zeit«, ki pravi v uvodu svojega obširnega članka dne 2. junija t. l.:

»Pravkar je minilo skoraj natanko tri leta, odkar je ansambel ljubljanske Opere prvič po vojni gostoval pri nas in ko je s svojimi visokovrednimi uprizoritvami navdušil občin-

stvo iz Celovca in njegove bližnje ter daljne okolice. Zdaj so odlični umetniki iz jugovzhodne sosedne dežele ponovno prišli v Celovec in so — kakor je bilo tudi nedvomno pričakovati — spet izpričali svojo prepričljivo privlačno moč do tukajšnjega občinstva, saj so pri obeh predstavah, ki sta bili pristopni javnosti, dosegli razprodani hiši.«

V nadaljnjem poročila časopis, da je slovenske operne umetnike pri njihovem gostovanju spremljala tudi uradna delegacija vidnih osebnosti slovenskega kulturnega življenja: sekretar Sveta za znanost in kulturo Žiga Kinovec, načelnica oddelka za kulturo Zorka Persičeva, upravnik SNG Juš Kozak, rektor Akademije za igralsko umetnost dr. France Koblar, dramaturg SNG dr. Bratko Kreft, kakor tudi direktor ljubljanske Opere dr. Valens Vodusek. Gostom na čast je priredil namestnik deželnega glavarja za Koroško Krassnig lep sprejem, ki se ga je udeležilo večje število vidnih celovških osebnosti in tudi šef jugoslovanskega urada za zvezo v Celovcu, legacijski svetnik Mitja Vošnjak. Pri tej priložnosti je namestnik deželnega glavarja izročil upravniku Kozaku kot spominsko darilo sliko koroškega slikarja Peppa Grabnerja.

O uprizoritvi prvega večera, Dvořakovi operi »Rusalki« piše časopis:

»Prvi večer je bila na sporedu Dvořakova opera »Rusalka«, poznejše delo velikega češkega skladatelja, ki je slovanska varianta praromantične snovi o Undini, prekipevačča prelepih melodij, ginljiva v prikazu dramskega dogajanja in barvno blesteča v svojem orkestrskem jeziku, skratka pravi Dvořak, kakršnega mednarodno občinstvo pozna in ceni po njegovih simfoničnih in komornih delih. Uprizoritev, ki jo je zrežiral Edvard Rebolj in jo je glasbeno vodil Samo Hubad, je poglobila vtis, da se v Ljubljani, — ne da bi izgubili iz vida veliko linijo — s posebno ljubeznijo in skrbnostjo zavzemajo za detajle, tako da sta v enaki meri zadovoljna oko in uho, čustvo in razum. Kostumi in maske, gibanje, kretnje in mimika so do podrobnosti med seboj in v soglasju z glasbo in se prepletajo v nedeljivo enotnost. Med solisti je zlasti ugajala vseskozi talentirana sopranistka Vilma Bukovčeva v naslovni vlogi, dalje mladi tenorist Miro Brajnik kot princ in basist Danilo Merlak s svojim lepim glasom kot povodni mož. Tudi ostale solistične partije so bile odlično zasedene z Elzo Karlovčevico kot čarovnico Ježibabo, Marijo Skenderovičevico kot mrzlosrčno knežno, Marušo Patikovo in Andrejem Andrejevim kot komičnim parom kuharčka in oskrbnika, Mileno Reboljevo, Cvetko Součkovico in Sonjo Drakslerjevo kot vilami ter z Mirom Dolničarjem. Zelo je tudi treba pohvaliti zbor. Plesni vložek, ki ga je pripravil Slavko Eržen, je mnogoobetajoče dal naslutiti napovedani baletni večer. Številni orkester je v celovški hiši razbil zanj določeni prostor in se je prikupil s polnim zvokom godalnega korpusa, z visoko preciznostjo in zvočnostjo v vseh delih. Odlično uprizoritev gostov je občinstvo nagradilo z navdušenim priznanjem.«

O uprizoritvi Lhotkovega baleta »Vrag na vasi« piše isti časopis:

»Drugi večer gostovanja je imel na sporedu veliki balet »Vrag na vasi« vodilnega hrvatskega skladatelja Frana Lhotke. V njem se je na prepričljiv način pokazala visoka plesna kultura ljubljanske Opere. Polnokrvno, z jugoslovanskimi plesnimi ritmi določeno in sijajno instrumentirano glasbo je ognjevito in zanosno podal orkester pod vodstvom Boga Leskvice, koreografijo in režijo pa je odlično oskrbel mednarodno najbolje poznani plesni par Pia in Pino Mlakar. Vredne pogleda so bile sijajne odrske slike ing. arh. E. Franza, ki so nudile prostor in okvir neoviranemu razvoju velikih plesnih mas. Pestri sijaj narodnih noš in vseskozi značilne maske so dajali poudarjen izraz razgibanemu dejanju. Iz odličnega skupnega uspeha številnega baletnega ansambla so vidno izstopale storitve solistov, ne da bi v svoj prid zmanjševale skupni vtis. Kot vseskozi nadarjene in plesno odlično izšolane protagoniste naj posebej omenimo Anamarijo Sevnikovo in Janeza Mikliča v vlogi kmečkega ljubezenskega para, Staneta Polika kot vraga in Bredo Šmidovo kot vraguljo, dalje Albino Vertačnikovo, Silvo Japljjevo, Mercedes Dobrškovico, Lidijo Lipovževico, Slavka Eržena, Ika Otrina, Henrika Neubauerja in prelestno malo plesalko na prstih P. Skublovo. Pri nas tako redko poslastico celovečernega baleta je občinstvo sprejelo z navdušenjem. Glasni, brezkončni aplavzi so spremljali konec večera in s tem hkrati žal tako kratkega gostovanja, ki je prepričljivo dokazalo, da umetnost ne pozna nobenih političnih meja.«

O Foersterjevi operi »Gorenjski slavček« pa pravi:

»V nedeljo dopoldne je sledila zaključena prireditev Slovenske kulturne zveze. Prava, mikavna ljudskost diha iz komične opere Antona Foersterja »Gorenjski slavček«, v kateri je z gostovanjem ljubljanske Opere prišla slovenska narodnost do popolnega izraza. Sredi preteklega stolet-

ja nastalo vedro delo sta na novo predelala prof. K. Jeraj in prof. O. Šest in je doseglo ob šestdesetletnici ljubljanske Opere velik uspeh, ki je pri tej uprizoritvi sprožil največje priznanje. S pristrčno vrednino in sladko otožnostjo pretkana zgodba o prelepo pojočem kmečkem dekletu Minki, ki jo vabi francoski učitelj petja Chansonette, da bi si šla šolat glas v Pariz, a končno še sam pripomore, da lahko doma poroči svojega ljubljenelega Franja, je prežeta s tako ljubko poezijo, šegavim humorjem in navezanostjo na domovino, da veje iz nje pravcati vonj cvetočih travnikov. Obenem vrvi domiselna glasba Antona Foersterja kot vir večno mladih melodij, ki jih je dirigent R. Simoniti s tenkočutnim glasbenim vodstvom privedel do polnega zvoka. Kot Minka je spet očarala s svojo izbrano pevsko tehniko in pristrčno igro V. Bukovčeva, v vlogi Franja smo spoznali izvrstnega tenorista R. Francla, ki je s svojim blestečim organom navzlic svoji mladosti že zvezda na opernem nebu in ki so mu temu primerno viharno aplavdirali. Kabinetne figure lepega glasbenega in igralskega humorja so podali V. Jančko kot pevski učitelj, L. Korošec kot imenitni župan in S. Banovec kot pisar, Elza Karlovčeva je prepričljivo in z živahno naravnostjo pela vdovo Majdo, francoski pridih je šarmantno prinesla M. Mlejnikova z zborom svojih gracioznih spremljevalk S. Hočvarjevo, V. Ziharlovo, L. Lipovževjo in M. Sevnikovo. V ostalih partijah so kar najbolj izpopolnili ansambel V. Dolničar kot domačin Lovro, kakor tudi I. Anžlovar, P. Oblak in A. Gašperšič. Sijajno je nastopil dobro postavljeni zbor s svojimi mogočno zvonečimi viški pod vodstvom J. Hanca. Režija prof. O. Šesta je dobila očarljiv okvir v inscenaciji M. Gasparija in M. Pliberška zlasti z originalnimi senčnimi slikami v prologu in epilogu. Občinstvo je ponovno bilo navdušeno in je spet in spet klicalo umetnike pred zastor.«

»Die Volkszeitung« od dne 2. VI. t. l. pa piše:

»Skoraj natanko tri leta je minilo, odkar je Slovenska Državna Opera iz Ljubljane prvič gostovala v Celovcu. Takrat izraženo željo, da bi spet lahko videli odlične umetnike sosednje dežele, je v okviru kulturne izmenjave med Koroško in Slovenijo zdaj izpolnil oddelek za kulturo koroške deželne vlade, in to dejanje je spet potrdilo glasovne in igralske kvalitete ansambla, oprtega na orkester, čigar instrumentalne skupine se bodisi v lirsko-pristrčnem kakor tudi v dramatsko-strastnem izrazu blagodejno zlivajo in dajejo vselej pravo barvo cvetoči slovanski melodiki.

Kot operni poklon so tokrat prinesli gostje, ki so nastopili pred malodane razprodano hišo, Antonina Dvořaka lirično pravljico »**Rusalka**«, katere dejanje je povzel J. Kvapil iz neke slovanske narodne pravljice, ki je daljna inačica nemške snovi o Undini. Kakor ljubezen Huga Richstettskega do Undine, tako doseže tudi višek hrepenenje, ki mu vodna vila Rusalka sledi v človeško življenje, v smrti ljubljenelega princa. V obsevu se namreč izljuje svet in resničnost v sanjsko opojno in mrtvo pozabljenje. Dvořakovo »**Rusalko**«, ki je bila prvič uprizorjena l. 1901 v Pragi, je šteti obenem s Smetanovo »**Prodano nevesto**« in Janačkovo »**Jenufo**« med najboljše češka dela. Če je navzlic temu le redko srečujemo, je najbrž krivda v njeni lirski širini, ki je po dramatskih viških prvega in drugega dejanja zlasti finale nekoliko preveč razvleče. V svoji mnogovrstni domiselnosti na Schuberta spominjajoče veselje do muziciranja pa vedno znova navezuje nove misli in prede nove melodične niti: toliko glasbe je v Dvořaku, tem prvobitnem glasbeniku, ki je sicer svoje najboljše dal kot simfonik, ki pa je črpal iz bogatih vrelcev tudi za gledališče. Cvetoče kantilene zna napeti pristrčno, z bogatim občutkom, gibko, strastno in veličastno. Instrumentacija se nered-

S. Eržen in N. Golijeva
kot Coppelius in Cop-
pelia



ko posluhuje Wagnerjeve glasbeno-dramatske barvitosti, je plastična, romantično barvno bogata, često tudi naturalistično krepka in podlaga vsem prizorom ustrežajoče razpoloženje. Tako se tke preproga, prepolna svetlih in temnih barv, ki jo je S. Hubad z ljubeznijo skrbno razgrnil z dirigentskega pulta ljubljanskim pevcem. Hubad vodi orkester — varčen v dajanju znakov — s poletom in temperamentom in dovoljuje — kot je potreba — da se iz čudovitega tonskega tkiva zdaj nežno zdaj krepko zasveti z vsemi svojimi lepimi, narodnostnimi linijami vedno spet nepoznava folkloristično češka ornamentika. Zbore je odlično naštudiral Jože Hanc. Koreografija Slavka Eržena je dodala kratko, toda dragoce-

no baletno sceno igri, ki ji je režija Edvarda Rebolja dala živahen izraz v dveh odrskih slikah, ki ju je s fantazijo ustvaril Maks Kavčič z občutkom za atmosfero pravljice iz mešanice realizma in stilizacije. In v tem okviru smo čuli glasove, za katere smemo Ljubljani resnično zavidati.

Vilma Bukovčeva je spremenila Rusalko v plavalaso pravljичno osebo najnežnejšega značaja, ki ji je neizmerno prav prišel njen svetlo lirski, a hkrati prodorni sopran. Pa tudi njena igralska storitev je bila ostroumno zasnovana in je očarljivo odsevala pričakovanje, blaženost in razočaranje. Vlogo njene nasprotnice, tuje knežne, je oblikovala M. Skenderovičeva z vsem sijajem svojega visokodramatskega organa, čigar strastno

izrazno moč zna učinkovito uveljaviti. Privlačen umetniški profil kaže Mirko Brajnik s svojim moško čudovito timbriranim in kultiviranim tenorjem, ki mu zagotavlja veliko bodočnost, kot princ in mož med dvema ženskama. Tu je naravni zanos, iskrenost in močno občutje in zmagovita svetloba, ki se polagoma lesketajoče širi in napravlja njegovo petje za prijeten užitek. Lep koncept vloge v vseh podrobnostih odlikuje njegovo storitev. Grozeče in tožno se vzpenja z algastozeleno mezečo postavo mračnega povodnega moža polni glas D. Merlaka, za katerega bi si želeli, da bi bil v nižinah malo krepkejši, iz gozdnega ribnika, okrog katerega z ustreznim pevskim izrazom čara svoje rise Elza Karlovčeva kot zla in dobrohotna čarovnica Ježibaba. Dobro zasedene pa so tudi manjše vloge: zvonki tercet vodnih vil z Mileno Reboljevo, Cvetko Součkovo in Sonjo Drakslerjevo, oskrbnik in lovec z Andrejem Andrejevim in Mirkom Dolničarjem in s scela iz pravljične slike izrezanim, sijajnim kuharčkom Maruše Patikove. Prvovrstna, v srce segajoča predstava je našla močan in časten odmev pri občinstvu, ki je umetnike mnogokrat priklicalo na oder.

Po goščenem prikazu »Gorenjskega slavčka« kot opernega dela, poroča isti list o njegovi uprizoritvi:

»Pod suverenim glasbenim vodstvom R. Simonitija, ki je bil zanesljiv vodnik odličnemu orkestru in pevcem, je delo doživelo popoln uspeh, ki ni v zadnji meri zasluga spretno režije prof. Šesta in solidne inscenacije M. Gasparija in M. Pliberška. (Kako dražesten je domislek, suhoparno suflernico nadomestiti z živo, s cvetjem pokrito kmečko skrinjlo) O solistih se je treba izraziti samo hvalevredno: v igri in petju enako izrazita Minka V. Bukovčeve, mladostna svežina ternorja, ki ga je dal R. Francl svojemu Franju, zaslužna Majda E. Karlovčeve, zanesljivi in blagglasni Chansonette V. Janka in

s prodornim glasom obdarjeni Lovro M. Dolničarja kakor tudi ljubko pojoča Ninon M. Mlejnikove. Za veselost so v humorni obliki uspešno poskrbeli L. Korošec (župan), S. Banovec (pisar) in I. Anžlovar (krčmar) Manjše vloge so bile vse dobro zasedene, zbor pa je v svojem lepem in na vsak gib poudarjenem predavanju odličen. Občinstvo so očarali tudi plesi, ki jih je koreografsko postavil S. Eržen. V teh prizorih smo mogli tudi videti razstavo lepih in mnogovrstnih narodnih noš.

Tudi balet »Vrag na vasi« ocenjuje časopis nad vse laskavo, poudarjajoč zlasti koreografijo Pie in Pina Mlakarja, glasbeno vodstvo dirigenta Boga Leskoviča, izmed baletnih solistov pa navaja predvsem St. Polika, Bredo Šmidovo, Anamarijo Sevnikovo, Janeza Mikliča in malo P. Skublovo.

V bistvu precej podobno so pisali tudi listi »Kleine Zeitung«, »Kärntner Volksblatt« in »Kärntner Landes-Zeitung«, ki so prav tako vsestransko pozitivno ocenili gostovanje naše Opere. O prodornem uspehu našega gostovanja je zelo obširno pisalo tudi glasilo Slovenske Koroške »Koroški vestnik«, iz katerega povzemamo predvsem poročilo o uprizoritvi »Gorenjskega slavčka«, saj je bila ta namenjena izključno našim rojakom:

»Tókrat so prišli dragi gostje — umetniki ljubljanske Opere, da igrarajo in zapoje našemu ljudstvu »Gorenjskega slavčka«, eno izmed najstarejših slovenskih oper, ki jo je ustvaril slovenski skladatelj Anton Foerster.

Je to komična opera, ki pokaže kos korenitega gorenjskega življenja s svojimi ljudmi in humorjem, ki ga je polno bitje naših gorenjskih bratov. Mimo nas je šel čez oder »Kranjski Janez« z vso svojo šegavo dovtipnostjo, a tudi so zveneli glasovi najboljših pevk in pevcev ljubljanske Opere: V. Bukovčeve, R. Francla in še mnogo drugih.

Preprosta in vendar smiselno urejena scenerija je dihala pristno gorenjsko okolje, ki so ga noše igralcev še tem bolj potrdile. Gledalcem ni bilo težko živeti se v ta ha odru pričarani kos naše sosednje zemlje, vse je bilo naravno, tako kakor bi od daleč gledali tam nekje gorenjsko vas pred dobršnim stoletjem. Prav tako pa bi to lahko bilo tudi pri nas na Koroškem, ki je v vsem precej podobno svoji sosednji Gorenjski. Tem bolj naravno je bilo vse večini gledalcev, ki so videli pred seboj kos lastnega življenja med žitom in poljem — tam kjer raste kruh z rume- nym klasjem in kjer pridna kmečka roka spravlja v hram darove, ki jih dajeta nam zemlja in nebo.

»Da, to je nekaj za nas, za kmečke ljudi!« — tako se je gasil komentator vseppek pri poslušalcih, ki so z veliko vnemo zasledovali potek opere, ki je po svoji vsebini nedvomno dvigala ponos kmečkega ljudstva in pokazala, da je tudi kmečko okolje vredno umetniške pozornosti. Opera je pokazala, kako veliko narodno bogastvo lahko dobi trajen spomenik in postane sposobno, da služi kot sredstvo za mednarodno zблиževanje in spoznavanje. V takem umetniškem delu ne spoznamo samo umetnika - avtorja, temveč spoznamo tudi zemljo in ljudi, ki se nam razkrivajo takšni, kakršni so in jih že poznamo, predno še pridemo k njim.

Posebno je razveselil poslušalce s svojim glasom mladi študent Franjo — R. Francl, ki ga poznamo že iz mnogih oddaj ljubljanskega radia. Njegov močni in polni tenor je donel kakor žlahtna kovina in se ni izgubil nikjer v široki dvorani. Prav tako je tudi Minka — V. Bukovčeva s svojim očarljivim glasom in igranjem tesno navezala nase vse občinstvo.

Velika odlika ljubljanske Opere je, da družni glasove, tipe in igralce tako dosledno in dovršeno, kakor le redko kje na odru. Igranje, petje in godba so zadivili občinstvo v taki meri, da se je prostilo v burnih ovacijah tako

prisrčno, kakor bi dejansko doživelo operno zgodbo skupno z igralci na odru. Ne le umetnost občje, beseda in pesem v ožjem pomenu sta našli pot v hvaležna srca svojcev, ki tako redko imajo priložnost, da ju sprejmejo vase iz rok, ki so najbolj poklicane in izbrane, da ju delijo: » odra Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani.

Nedvomno so občutili to tesno vez med odrom in dvorano tudi igralci, čeprav so vajeni burnih aplavzov. Nedvomno so občutili, da to hvaležno odobravanje preprostih kmečkih ljudi ni bil le aplavz pridnih rok, temveč ovacija src bratom, ki so jim prinesli neskončno lepo darilo iz materega krila. Rože — slovenski nageljni —, ki so jih prejeli igralci v priznanje celotnemu ansamblu za očarljivo igro, petje in glasbo, so bile le zunanji izraz velike hvaležnosti, ki je navdajala vse navzoče do svojih dragih gostov.«

V okviru gostovanja ljubljanske Opere je imel dramaturg in dramatik dr. Bratko Kreft za koroške kulturne predstavnike predavanje o razvoju slovenskega gledališča. Po orisu zgodovine slovenskega gledališča in slovenske dramatike je dr. Kreft prikazal tudi sedanjost razširjenost gledališkega življenja ne le v mestih, ampak tudi po podeželju, o čemer pripominja list »Die neue Zeitung«, ki izčrpno poroča o Kreftovem predavanju, da ti podatki pričajo o neverjetno kulturni razgibanosti v relativno majhni deželi Sloveniji. Pozornost je vzbudilo dejstvo, da sprično stalno polnih opernih in dramskih predstav pri nas ne gojimo operete kot zasilnega »blagajniškega« izhoda. Dr. Kreft je prikazal tudi obširni evropski repertoar naših gledališč, v katerem ne manjka tudi sodobne dramatike. Kakor poroča časopis, je dr. Kreft govoril v izvrstni nemščini.

Ob gostovanju naših gledaliških umetnikov je bila izražena vsestranska želja, da bi naša opera v kratkem ponovno nastopila v Celovcu.

CELOVŠKO MESTNO GLEDALIŠČE V LJUBLJANI

V dneih 2. in 3. maja 1953 je gostovalo celovško Mestno gledališče v Ljubljani s svojim operetnim osebjem. Z nemškim gledališčem v Celovcu, kjer se ob koncu preteklega stoletja ni izoblikovalo slovensko gledališče, je imela Ljubljana po ljubljanskem nemškem gledališču že pred prvo svetovno vojno ozke zveze. S sezono 1909/10 je bilo vodstvo nemškega gledališča v Ljubljani poverjeno ravnatelju celovškega nemškega Mestnega gledališča Karlu Richterju, čigar brat Jožef Richter je umetniško vodil ljubljansko nemško gledališče. Ta povezava obeh provincialnih nemških gledališč je trajala več sezon in je omogočila živahno izmenjavo igralskega kadra in repertoarja v okviru tedanjih možnosti avstrijskih provincialnih gledališč. Ko so po prvi zaprti vojni sezoni 1914/15 s sezono 1915/16 zopet povzeli nemške predstave v Ljubljani in tu ni bilo mogoče zaradi vojnih razmer zbrati operetnega osebja, je poleti dlje časa gostovalo celovško Mestno gledališče z operetnimi predstavami.

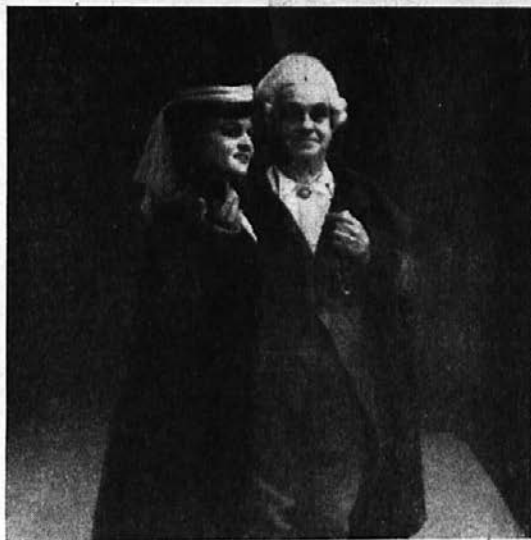
Gledališke zveze med Ljubljano in Celovcem so torej že dokaj stare. Če smo jih zdaj, ko se je v Ljubljani izoblikovalo naravno osrednje gledališko središče Slovencev z bogato slovensko gledališko tradicijo, zopet obnovili, se je to zgodilo po načelu prijateljske kulturne izmenjave z reciprociteto, po kateri smo izvedli gostovanja Drame in Opere SNG v Ljubljani tudi v Celovcu.

Celovško Mestno gledališče ima vsekakor že staro operetno tradicijo, ki jo ves čas vztrajno goji. Kakor pripovedujejo, je celovško gledališče po kakovosti na tretjem mestu avstrijskih provincialnih gledališč za Nemškim Gradcem in Linzom. Ni čuda zato, da je želelo Ljubljani pokazati prav opereto v svoji sodobni izvedbi. Izbralo si je v ta namen Millockerjevo opereto »Dijak prosjak«,

ki je bila prvič uprizorjena na Dunaju 1882 in jo je bilo kmalu nato videti tudi v Ljubljani v nemški izvedbi, pozneje pa tudi večkrat v slovenskih priredbah. Ob letošnji predstavi so se nam misli povezovala na prve slovenske predstave te operete, na poznejše njeno preoblikovanje z mlajšimi našimi igralskimi močmi in sploh na problem operete v nekdanjem slovenskem gledališču, ki so ji med obema vojnama mlajši slovenski režiserji, inscenatorji in igralci skušali dati lasten slovenski izraz. Zato se zdi, da je zapustilo to gostovanje dokaj mešane občutke, ki so jih hoteli starejši med našim gledališkim občinstvom premostiti z mislijo na nekdanje čase, mlajši s primerno kritično dozo, najmlajši pa z ne dovolj pretehtano, zato pa tem bolj mladostno zanositostjo.

Nedvomno je vse operetno okolje in življenje, ki tiči v njem z vseimi mogočimi variacijami dunajske operetne prešernosti, tako daleč stran od vsega našega življenja in še vse bolj od vseh naših miselnih tokov, oblik našega gledališkega izraza, skratka od vsega našega življenjskega tempa, da moremo danes opereto v nekdanjih njenih oblikah gledališkega izraza sprejeti le z močno deljenimi mislimi. Eno teh deljenih misli je povzel članek »Ljubljanskega dnevnika z dne 9. maja 1953, ki je z oznako D. Š. v članku »Koristna izmenjava kulturnih gostovanj« ob razgovoru z ravnateljem celovškega Mestnega gledališča Knappom zapisal: »Tako sva trčila ob vprašanje, kako da ljubljansko gledališče ne uprizarja operet. Pravega odgovora pravzaprav nisem vedel, zlasti ker jih imajo ostala naša mesta na repertoarju. Ali naj bo torej celovško gostovanje prelomnica v povojni repertoarni politiki ljubljanskega gledališča? In ali je bila končno celovška predstava dovolj prepričljiva za zagovornike operete? Menim, da bi

M. Mlejnikova in V. Jan-
ko v. »Gorenjskem
slavčku«



se celovško gledališče navzlic neštetim težavam moglo predstaviti s kakim boljšim delom, mogoče tudi z drugo opereto ...»

Ni, da bi na tem mestu podrobneje obravnavali operetno problematiko, kakor se je izoblikovala v slovenskem gledališču, še manj, da bi hoteli podrobneje zajeti operetno problematiko avstrijskih provincialnih gledališč. Tudi ni tu mesto ocene nekaterih poizkusov uprizoritve operet v Beogradu in Zagrebu v zadnjih letih, takisto bi mogli obiti načela nekaterih naših gledališč drugega in tretjega reda glede uprizorjanja operet, ali pa nekatere poizkuse naših diletantskih odrov pri uprizoritvah nekaterih slovenskih operet.

Načelno pa bi bilo treba napisati za tiste, ki »pravega odgovora« ne vedo, da repertoarna politika Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani ne more biti odvisna od reminiscence na nekdanji položaj slovenskega gledališča, ki je včasih do neke mere bilo prisiljeno prirejati svoj repertoar v odvisnosti od zu-

nanjih problematičnih vplivov, ali pa od pobud, ki so včasih prenekaterikrat temeljile na denarnih vprašanjih in na problematičnih osnovah zadovoljitve širokih množic v nekdanjem smislu. Usmeritev repertoarne politike Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani v vse večji, če ne izključni meri mora zaviseati od kulturne ravni slovenskega osrednjega gledališča, ki ga od časa, ko se je izoblikovalo slovensko gledališko središče suverena slovenskega naroda, ni mogoče primerjati s provincialnimi gledališči nekdanje avstrijske provincialne ravni. Temu bolj so zato naloge osrednjega slovenskega gledališča zapisane v oblikovanju višje kulturne ravni, dosego katere ne bi smele osporavati ali ovirati nikakršne ekstravagance, spominjajoče na nekdanjo vratolomno repertoarno politiko v osrednjem slovenskem gledališču med obema vojnama, zlasti pa v času provincializma v času pred prvo svetovno vojno. Najti »pravi odgovor« je zato na tej osnovi prav lahko. jt

SLOVENSKA OPERETA IN JOSIP POVHĚ

(Dalje)

VII.

Mimo okolnosti, ki smo jih dozdaj skušali bežno orisati v zvezi z razvojem slovenske operete, pa moramo zaradi razumevanja položaja, v katerem je bilo slovensko gledališče v prvih sezonah novega stoletja; upoštevati še nekaj drugih dejstev. Ta nam bodo v mnogočem omogočila razumevanje nekaterih dogodkov, ki so bistveno vplivali na prevrat v repertoarni politiki vodstva slovenskega gledališča, neposredno izvirajočega iz okolnosti, da je bila Dramatičnemu društvu po letu 1904 zaradi obstrukcije v deželnem zboru mahoma odtegnjena deželna podpora.

Denarno stanje Dramatičnega društva in po njem tudi slovenskega gledališča v prvih sezonah novega stoletja sicer ni bilo najbolj zadovoljujoče, pa tudi ne tako, da bi vzbujalo posebne skrbi, dokler sta v redu prispevali podpori i deželnega odbora i mestne občine. Celó še več: denarno stanje se je nenehno izboljševalo, ker je slovensko gledališče v svoji narodno in gledališko vzgojni funkciji dosegalo do tistega zaželenega trenutka, da se je začel izboljševati odnos med njimi in oblikujočim se gledališkim občinstvom. Naraščanje obiska pri posameznih slovenskih gledaliških predstavah je o tem dovoljno pričalo, hkrati pa povzročalo skrbi vodstvu nemškega gledališča, v katerem je obisk v določenem razmerju z naraščanjem obiska pri slovenskih predstavah venomer upadal.

Število slovenskih predstav je bilo še vedno omejeno na tri predstave mesečno, a ne glede na to kaže začetno izboljševanje pri obisku dovolj nazorno naslednja razpredelnica, ki se nanaša na prikaz povprečnega prebitka slovenskih predstav:

Sezona	število predstav	povprečni prebitek predstav
1900/01	90	K 188.—
1901/02	89	K 170.—
1902/03	100	K 188.—
1903/04	92	K 210.—
1904/05	94	K 219.25
1905/06	95	K 230.—

Malenkostni upadek števila predstav od sezone 1902/03 do sezone 1903/04 tu ne igra nobene vloge, ker je izviral iz obveznosti zavarovanja; deželno gledališče je bilo zavarovano samo za letnih 200 predstav, všteti nemške; število predstav v sezoni, za malenkost preseženo 1902/03 je bilo zato treba temu prilagoditi, upoštevajoč še vedno dovoljene tri slovenske tedenske predstave in štiri nemške.

Kolikor se tega že nisem, se tu ne mislim spuščati v analizo sredstev repertoarne politike, s katerimi je vodstvo slovenskega gledališča dosegalo te zadovoljive rezultate. Vztrajalo je pri svoji odločitvi, veljajoči že od sezone 1893/94, da je pospeševalo gojitev opere — do neke mere na škodo drame — in da je utemeljevalo to svojo repertoarno politiko z ozir na konkurenco nemškega gledališča, ki ga je hotelo premagovati prav z opero. Zato je nakljub višjim denarnim stroškom vztrajalo v vzdrževanju opere, s čimer pa je v naslednjih kritičnih sezonah izzvalo reakcijo pri vodstvu nemškega gledališča. Obravnava tega kočljivega obdobja bo predmet naslednjih poglavij, zlasti kolikor se tiče razmeroma fatalnega razvoja slovenske operete. Tu naj zabeležim bliskavico pred vnovično tekmo in ostrim dvobojem z nemškim gledališčem. Predsednik Dramatičnega društva dr. Karel Bleiweis jo je napovedal na občnem zboru društva

1906 takole: »Vsi čutimo, da mora naše gledališče ostati na višini kot v zadnjih letih. Nemci hočejo s pomočjo Kranjske hranilnice svoje gledališče dvigniti na višjo stopnjo in prirejati velike operne predstave. No, s tem bi mi ne bili še toliko oškodovani. Ker pa je med nami mnogo tahi, ki hrepene po umetniškem glasbenem užitku, bi se lahko zgodilo, da bi zahajali v nemško gledališče, ako bi kriza v slovenskem gledališču onemogočila biti na tako visoki stopnji, kot bi bilo nemško. To krizo moramo prejadrti...«

Podroben pregled denarnega položaja Dramatičnega društva bi nam odkril še nekatere okoliščine, ki so bistveno vplivale na repertoarno politiko vodstva slovenskega gledališča. Mislim pri tem na medsebojno razmerje doseženih povprečnih dnevniških prebitkov pri drami, operi in opereti.

Ze v sezoni 1903/04 je uprizoritev dveh operet (ponavljanih Parmovih »Caričinih Amaconk« in Straussovega »Cigana barona«) pokazala, da je de-

vet operetnih predstav doseglo povprečni dnevni prebitek 265.55 kron in s tem preseгло povprečni dnevni prebitek vseh predstav za 55,55 kron. Še določeneje se nam to sorazmerje, ki je začelo postajati že nesorazmerje, pokaže, če primerjamo v sezoni 1905/06 sorazmerje dnevniških prebitkov pri opernih predstavah, ki so ga dosegle v višini 228.10 kron, s tistim pri operetnih, ki so ga dosegle v višini 296.91 kron.

Sezona 1905/06 je v neki meri prelomnica v razvoju slovenske operete in po tedanjem intendantu Govekarju povezuje kot uvod njegove sezone po letu 1908/09 s tipičnimi prevratnimi operetnimi sezonami v slovenskem gledališču pred prvo svetovno vojno. Vso problematiko slovenske operete nam bodo te sezone najbolj odkrile.

V sezoni 1905/06 je uprizorilo slovensko gledališče 95 predstav, ki so se porazdelile tako, kot kaže naslednja tabela, upoštevajoč dnevne prebitke in procentualno sorazmerje.

	Štev. predstav	Predstave v %	Prebitek	Povprečni prebitek	Povpr. preb. v %
Drama	53	55.8%	11.321 K	213.60 K	52.5%
Opera	30	31.6%	6.843 K	228.10 K	31.3%
Opereta	12	12.6%	3.563 K	296.91 K	16.3%
1905/06	95	100.0%	21.727 K	228.70 K	100.0%

Drama je torej z dohodki zaostajala za opero in opereto. Dasi je imela več kot polovico predstav, je povprečni prebitek zaostajal za povprečnim prebitkom vseh predstav, ki ga je opera komaj dosegala, opereta pa daleč preseгла. Denarni uspeh operete najbolj pojasnjuje 12 njenih predstav ali 12.6% vseh predstav in z njim povezan procentualni povprečni prebitek 16.3%.

Nedvomno je Dramatično društvo k novi repertoarni politiki delno sililo nenadni izostanek deželne denarne podpore. Spočetka se je ta izostanek posrečilo kriti s prostovoljnimi doneski zbiralnih akcij, ki pa niso povsem uspele. Nato so poskusili z razgibano akcijo za obisk predstav.

To se je delno posrečilo, hkrati pa je pri tem vodstvo gledališča prišlo pod vpliv repertoarnih zahtev množice, kar je imelo v naslednjih sezonah tedaj še nedogledne posledice. Za čas se je vendar posrečilo uravnovesiti proračun in kriti potrebščine z meničnimi posojili s podpisi članov odbora Dramatičnega društva. Kriza pa je obstojala še naprej in je dovela do najbolj nemogočih incidentov, kakor je bil tisti na občnem zboru društva 1906, ko si društveni blagajnik celo ni dovolil sestaviti proračun iz protesta do ravnanja deželnega odbora.

Za podobo razvoja slovenske operete v tem obdobju najbolj značilna je končna rekapitulacija položaja ta-

istega blagajnika Rozmana, ki je dopel do naslednjega zaključka: »...prva ter najvažnejša naloga novega odbora bo gotovo ta, da najde pota in sredstva, da se ta znaten primanjkljaj paralizuje. Po mojem mnenju bi bilo to le mogoče, ako se v prihodnji sezoni poleg dobrih oper vprizore vsaj tri dobre operete; skušnja zadnjih treh sezon nas namreč učí, da pri nas dobra opereta napolni 5—8 krat gledališče, medtem ko še tako imenitna opera pri tretji repriži, ako jo sploh doživi, že komaj pokriva dnevne stroške...«

VIII.

V enem dokaj kritičnih obdobjih slovenskega gledališča se je tako postavila zahteva blagajnika po upoštevanju težavnega denarnega položaja Dramatičnega društva. Goli materialni obzir naj bi usmeril repertoar slovenskega gledališča. Zmotno pa bi bilo misliti, da v tem času še ni dozorela tudi duhovna priprava za take poizkuse materialnega reševanja slovenskega gledališča.

Delno smo že dozdej zabeležili obrobne opazke naših publicistov in gledaliških kritikov k problemu operete na slovenskem odru. Delno bomo še posegli nazaj, ko bo šlo za to, da bomo orisali duhovne osnove Frana Govekarja, ki se mu je leta 1908 posrečilo doseči upravno reorganizacijo slovenskega gledališča, s tem da je postal samostojnejši ravnatelj gledališča z vsemi kvarnimi posledicami še vedno dokaj odvisnega upravnega in umetniškega vodje.

Toda sporedno z vsemi vprašanji slovenskega gledališča, katerega problematika se je od izostanka deželne podpore začela istovetiti s pojmom stalne krize, se je razvijala tudi neka posebna miselnost pri slovenskih razumnikih tega časa, ki je omogočila najbolj raznovrstne ekstravaganče, vedno pod plaščem predlogov za rešitev slovenskega gledališča. Takí neznogani miselnosti so podlegali vsi

po vrsti in — kakor bomo videli — jih je bilo le malo, ki so se ji uprli.

Miroslav Malovrh je bil eden izmed dolgoletnih gledaliških kritikov »Slov. Naroda« in nam je s svojim poročanjem ohranil prenekatero značilnost v življenju slovenskega gledališča. Potem ko je opustil svoje gledališko poročanje — večkrat ga prepuščajoč problematičnejšim osebam — je ostal še vedno prijatelj slovenskega gledališča v ozadju. V času nastopajoče velike krize v letu 1905 se je vnovič javil s serijo člankov o problemih slovenskega gledališča, sad dolgoletnega svojega opazovanja slovenskega gledališkega življenja. Ti članki so vzbudili nevoljo odbornikov Dramatičnega društva. Danes bi se le mogli vprašati, čemu? V marsičem bi mogle njegove misli le koristiti razvoju našega gledališča.

Toda v letu krize je bil eden prvih, ki je povzel misel o uprizarjanju operet, nakljub temu, da sta že večkrat citirana Gangl in Zbašnjik v prejšnjih letih v tem oziru zavzemala drugačni stališči. Ne zavedajoč se možnih kvarnih posledic svoje pobude in docela prežet z mislijo na denarno sanacijo slovenskega gledališča je Malovrh o pomenu edinega slovenskega gledališča zapisal takole: »Nam mora biti naše gledališče vse, ker je to pri nas edino zavetišče dramatične umetnosti. Zato se mora gojiti opera in opereta, klasična in moderna drama, fina veseliga, a tudi ljudska igra in burka...« O opereti pa so bile njegove misli takele: »Pri nas se zdaj goji opera in drama, medtem ko se le izjemoma kdaj uprizori kaka opereta. Občinstvo ljubi opereto in »Cigan baron« in ter »Dijak prosjak« sta gledališču gotovo več nesla kakor marsikatera velika opera, ali navzlic temu najbrže še nekaj časa ne bomo prišli do tega, da bi se redno gojila tudi opereta, nego bomo ostali pri operi in drami...«

Ta misel, izraz tega, kar je lebdelelo tedaj še marsikomu pred očmi, vržena dobronamerno v slovenski svet,



S. Banovec, L. Korošec in M. Dolničar v »Gorenjskem slavčku«

se je razpredala naprej in začela dobivati obliko, bržko so jo podprli argumenti denarnih činiteljev, ne glede na njih dvomljivo duhovno podstat.

Podleči ji je moral takisto Govekarjev antipod in intendant dveh sezon slovenskega gledališča 1906/07 in 1907/08 prof. Friderik Juvančič. Dejstvo, da njegova sezona 1906/7 ni prinesla nobene operete — po več prejšnjih sezonah posebna izjema —, le potrjuje to. Juvančiča, tega v Parizu šolanega moža, pri tem niso ovirali nikaki posebni pomisleki, temveč le ozir na to, da slovensko gledališče ni imelo subrete in komika in sta zato morali izostati dve opereti: Albinijeva »Nabob« in Audranova »Punčka«, katere uprizoritev pa je poleg tega zaradi nekih pomislekov spocetka ovirala cenzura.

Nedvomno pa je bil prvi, ki je takemu miselnemu okolju in denarnim potrebam v slovenskem gledališču skušal v polni meri ustreči, Fran Go-

vekar, ko je s sezono 1905/06 postal intendant gledališča.

Obdan z gloriolo slovenskega najbolj uspešnega dramatika svojega časa, podrazumevajoč pri tem njegove cenene dramtizatorske poizkuse, in dovoljno preizkušenega gledališkega praktika je Govekar ob koncu sezone na občnem zboru Dramatičnega društva podal obširen pregled svojega dela: »V minuli sezoni je gojila intendantca zopet dramo, opero in opereto. Tolika raznolikost je za naše: razmere preveč in naravna posledica tega je, da se nobena stroka ne more vzgajati do popolnosti ter da se mora vedno ta ali ona zane-marjati... Intendantca je takoj v začetku sezone sprevidela, da ji bo možno uspešno delovati le na polju opere in operete, zato sta se ti dve stroki najbolj gojili... Operete imajo — kakor povsod — tudi pri nas vedno velik gmotni uspeh, kar sicer ni dokaz posebnega okusa, a za gospodarja najzanesljivejši kažipot. Delo-

vanje z opereto pa je izredno težavno, ker operetnih pevcev in pevkv sploh nimamo ter nam predvsem manjka domače operetne subrete!... Opera in opereta pa sta v minoli sezoni vzlic vsemu dosegli rekord, kajti 13 različnih glasbenih del se ni spravilo na slovenski oder doslej še nikdar...«

Dramatično društvo je v Govekarju dobilo voljnega intendanta, ki se je pokoril denarnim zahtevam društvene blagajne. Ne glede na to pa je ta sezona, ki je oznamenovana v zgodovini slovenskega gledališča kot ena najslabših sezon, sprožila val ogorčenja. Na najbolj očiten način deklarirano uradno stališče umetniškega

vodstva je prepuščalo slovensko dramo svoji usodi. Temeljne osnove gledališča so začeli izpodbijati na način, ki ga ni bilo mogoče mirno prenesti. V polemiko, ki jo je začel Etbin Kristan, nadaljeval Ivan Merhar, pa je naposled posegel Ivan Cankar s svojim brezobzirnim načinom razkrinkavanja Govekarjevih metod. Ta polemika, ki je nekoliko razčistila ozračje in ji je v pozni jeseni kot nekakšen zaključek — dasi iz drugih povodov — sledila demisija Govekarja, se je v glavnem dotikala najvažnejšega vprašanja duševne usmeritve slovenskega gledališča in v njej ni prišla do izraza problematika operete v celotnih gledaliških odnošajih. (Dalje.)

BELEŽKE

Prvo stoto predstavo je doživela v torek, dne 23. junija 1953 Foersterjeva opera »Gorenjski slavček« v Operi SNG v Ljubljani. Največje število njenih uprizoritev odpada dozdej na čas med obema vojnama. Če pa bi bila opera v času pred prvo svetovno vojno še večkrat uprizorjena (od sezone 1908/09 do 1912/13 so jo imeli ves čas v mislih samo repertoarni načrti in napovedi), bi 100. uprizoritev dosegla še prej. »Gorenjski slavček« je nadaljnje izvirno slov. delo — razen seveda »Hlapcev« — ki je doseglo to častno številko na odru ljubljanskega gledališča. Številki se naglo približujejo v Drami uprizoritve Cankarjevih, Linhartovih, Golievih in Kretovih del.

30-letnico umetniškega delovanja Marice Brumen-Lubejeve je praznovalo SNG v Mariboru slovesno dne 9. maja 1953 z uprizoritvijo Dvořakove opere »Rusalka«, ki jo je dirigiral Ciril Cvetko, režiral kot gost pa Ciril Debevec, glavno vlogo pa pela slavljenska. Lubejeva je začela svojo gledališko kariero po prvi svetovni vojni v dramatični šoli Hinka Nučiča. Po manjših partijah je bil prvi njen večji uspeh Hanica v opereti »Pri

treh mladenkah«. Kmalu je s svojimi vlogami docela obvladovala operetni repertoar v Mariboru. Leta 1927 je odšla v Beograd, 1928 pa je bila angažirana v Zagrebu kot operetna subreta in se tamkaj zasidrala kot naslednica Irme Polakove, zlasti s svojo »malo Floramy«. Po drugi vojni je postala Lubejeva zopet članica mariborskega SNG kot operna prvakinja. Med obema vojnama je gostovala v operetnih vlogah tudi v Ljubljani (Grofica Marica). Mimo tega je bila pred 20 leti prva slovenska pevka, katere glas in igra so posneli za poskuse našega zvočnega filma.

Mario Šimenc — Uz 30-godišnjicu njegova prvog nastupa na Zagrebačkoj operi« je naslov daljšemu podlistku, ki ga je v zagrebškem dnevniku »Narodni list« dne 24. maja 1953 objavil G. Senečič. Kakor znano je Šimenc začel svojo igralsko kariero v Varaždinu, Trstu in Mariboru, nakar se je začel njegov vzpon opernega pevca v slovenski operi v Ljubljani, ki pa jo je presenetljivo hitro zapustil in odšel k zagrebški operi. Od časa do časa je gostoval v Ljubljani in kot stalni gost tudi v Beogradu. Ponesel je slavo člana zagrebske

opere (s tem tudi slovenskega opernega pevca) na razne evropske opere v Pragi, Berlinu, Sofiji, Bologni, Budimpešti itd. Po drugi svetovni vojni je Šimenc sodeloval pri ustanovitvi prve makedonske opere v Skoplju. Danes živi v pokoju v Zagrebu, je pa pred kratkim gostoval v Novem Sadu.

Josip Gostič, nekdanji član Opere SNG v Ljubljani, je danes član zagrebške Opere in pogodbeno vezan pri Državni operi na Dunaju. Zadnji čas je pel na festivalu v Salzburgu, na Scali v Milanu in na Veliki operi v Parizu. Gostič je brččas prvi Slovenec, ki je pel na tej operi v Parizu. To je bilo ob gostovanju dunajske Državne opere z vsem ansamblom, ki je pred tem gostovala tudi v Wiesbadenu in Bruxellesu. Pel je v Parizu partijo Midasa v Straussovi operi »Danaja«.

40-letnico umetniškega delovanja je praznoval pred kratkim v Zagrebu odotni prvi operni dirigent Milan Sachs. Po rodu Čeh je prišel v Feograd še za časa tamošnjega delovanja Davorina Jenka in Vele Nigrinove, nato v Novi Sad, dokler ni prišel v Zagreb. V prehodni sezoni 1913/14, ko je bilo v Ljubljani poverjeno slovensko gledališče Hrvaškemu kazalištu v Zagrebu pod tedanjim intendantom Treščecem, je Milan Sachs dirigiral večino oper, ki jih je pri svojem rednem gostovanju v Ljubljani uprizorilo hrvaško gledališče na slovenskem odru, in je odsihmal v dobrem spominu v Ljubljani. Zdaj je ravnatelj opere v Zagrebu.

Repertoarni načrt hrvaške opere v Zagrebu obsega razne domače opere: za stoletnico smrti Lisinskega uprizoritev njegove opere »Porin«, Gotovčevu opero »Morana«, scenski oratorij Ivana Brkanoviča »Skrinja sv. Šimuna«; iz svetovne operne produkcije opero Stravinskega »Rake's progress«, Straussovo »Salomo«, Verdijeve, Bizetove, Massenetove in Čajkovskega opere itd. V novi sezoni bo proslavil 45-letnico umetniškega

delovanja odotni slovenski operni pevec Josip Križaj.

Nova jugoslovanska opera. Dne 29. aprila 1953 je uprizorilo narodno pozorišče v Subotici prvič novo opero, ki jo imenujejo bunjevsko opero; »Dužijanča«. Zložil jo je glasbenik Josip Andrič. Krstno predstavo je dirigiral ravnatelj odotne opere Milan Ašič, režiral kot gost pa prof. Vojmil Rabadan.

Ime Štefke Poličeve dostavi v seznamu slovenskih opernih pevk v 10. številki »Gled. lista«, na str. 234, desna kolona, 3.—8. vrsta.

Dostavek članku o pevski poti Mile Kogejeve, ki smo ga priobčili v 10. številki »Gledališkega lista«, operne izdaje, na straneh 201 in 202 v obliki razgovora. Prijatelj in nekdanji sodelavec slovenske opere v Ljubljani nam je postregel s podrobnimi podatki o začetku pevske kariere Mile Kogejeve, da jih ne zabriše čas. Kogejeva je bila v začetku sezone 1921/22 angažirana za zbor v Slovenskem gledališču v Mariboru. Da bi upravnik Brenčič slišal njen glas, se je naučila dveh Vilharjevih pesmi »Oj vstani sonce moje« in »Pitaš dušo«. Učil jo je in na avdiciji tudi spremljal tedanji korepetitor Pavel Rasberger. Brenčič je bil z njenim petjem zadovoljen in je pristal, da s tema pesmima nastopi na koncertu 7. junija 1922, kjer bi jo naj spremljal dirigent Jarko Plecity. Kljub odporu nekaterih članov opere je Kogejeva nastopila, na njeno prošnjo pa jo je spremljal taisti Rasberger. Andro Mitrovič, ki naj bi jo bil »odkril«, je prišel v Maribor šele 1. januarja 1923, potem ko je Kogejeva že pela Ljudmilo v »Prodani nevesti«, Niklassa v »Hoffmannovih pripovedkah« itd. Pod Mitrovičevim vodstvom je nato res pela manjše in srednje partije, največja med njimi pa je bila Vešča hrustalka v operi »Janko in Metka«, ki pa jo je naštudirala s Pavlom Rasbergerjem kot režiserjem te opere in Mitrovičem kot dirigentom (premiera 12. januarja 1924). jt

Na-ma

LJUBLJANA



Delavci in nameščenci!

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

