

Poština plačana v gotovini

**SLOVENSKO NARODNO GLEDALIŠČE**  
**LJUBLJANA**

**Gledališki list**

**OPERA**

1952 — 1953

**8**

GIUSEPPE VERDI  
**RIGOLETTO**

PREMIERA DNE 5. APRILA 1953

GIUSEPPE VERDI

# RIGOLETTO

Opera v treh dejanjih (štirih slikah), napisal F. M. Piave, prevedel  
Smiljan Samec.

Dirigent: **Dr. D. Švara**

Režiser: **H. Leskovšek**

Inscenator: **Arch. V. Molka**

Vojvoda Mantovski .....	M. Brajnik, G. Dermota, R. Francl
Rigoletto, dvorni norec .....	S. Car, F. Langus, S. Smerkolj
Gilda, Rigolettova hči .....	S. Hočevarjeva (debut), M. Patikova, N. Vidmarjeva
Giovanna, njena služabnica .....	S. Drakslerjeva, V. Ziherlova
Sparafucile, razbojnik .....	J. Betetto, L. Korošec, F. Lupša
Magdalena, njegova sestra .....	S. Drakslerjeva, B. Stritarjeva, V. Ziherlova
Monterone .....	Z. Kovač, D. Merlak
Borsa Matteo .....	S. Štrukelj
Marullo .....	A. Andrejev, M. Dolničar
Grof Ceprano .....	I. Anžlovar
Grofica Ceprano .....	E. Neubergerjeva
Paž .....	S. Ulčarjeva
Stražar .....	L. Ambrožič

Gospodje, dame, paži in dvorjani.

Godi se v Mantovi in okolici v 16. stoletju.

Zborovodja: **J. Hanc**

Koreograf: **N. Murašova**

Asistent režiserja: **E. Rebolj**

Kostume so po načrtih Sonje Dekleva izdelale gledališke krojačnice pod  
vodstvom C. Galetove, A. Humarjeve in J. Novaka

Odrski mojster: J. Kastelic — Inspicent: H. Rebolj — Razsvetljava:  
S. Sinkovec — Maske in lasulje: J. Mirtič in R. Kodrova.

**Cena Gledališkemu listu din 35.—**

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

Tiskarna Slovenskega poročevalca. Vsi v Ljubljani

# GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

1952-53

OPERA

Štev. 8

Hinko Leskovšek:

## VERDIJEV »RIGOLETTO« IN UPRIZARJALNA TRADICIJA

K letošnji uprizoritvi tega popularnega Verdijevega dela bi dal nekaj obrobni opazk, ki naj opozorijo na značilnosti naše nove uprizoritve. Kot pri vseh tako imenovanih repertoarnih operah — se tudi tukaj vedno pojavlja moment uprizarjalne tradicije, dobre in slabe, skratka, kar so nekoč ustvarili pomembni umetniki opernega odra, in kar so šablonsko prevzemali od svojih slavskih prednikov. Ves ta balast raznih neopravičenih kretenj, portamentov, nemogočih manir, je obremenil standardna dela operne literature tako močno, da je bil zaradi tega večkrat zabrisan osnovni smisel dela samega. Skratka, biti si moramo na jasnem, da je poleg dobre tudi slaba tradicija, poleg tega pa še to, da prevzemanje značilnosti raznih odrskih stvaritev lahko pelje sicer do zadovoljive rešitve, za katero navadno rečemo, da je solidno izpeljana in da se ni nič hudega zgodilo, pot k pravi umetnosti pa to ni. Ta slaba tradicija se je vrnila predvsem v **scensko pojmovanje** repertoarne opere, ko se večkrat zaradi stagionske praktičnosti in mobilnosti sploh ni več upoštevalo ustvarjalne fantazije, temveč je motoričnost podjetja diktirala celotno scensko atmosfero in tako marsikateremu odličnemu delu dala pečat starega muzejskega rekvizita.

Tako pojmovanje odrske kulture in tradicije je posebno v Italiji, deželi opere, pripeljalo do nekakšne krize, ki

se ni pokazala v glasbenem delu uprizoritve, temveč v nekakšni okostenelosti celotnega odrskega življenja, ki so ga le redko osvetljevale kreacije velikih osebnosti, v vseh življenjskih detajlih pa nam je taka uprizoritev ostala tuja in izumetničena. V novejšem času pa je tudi tam prišlo do nekakšne sprostitve, ki se je posebno pri standardnih delih pokazala za prepotrebno ustvarjalcem in publiki. Mislim namreč na tisto sozvočje kompozicije, igralsko-pevskega izraza in oblikovanja odrskega prostora, brez katerega si v zvezi z resnično ustvarjalno fantazijo opere sploh ne moremo več predstavljati. Stari scenski motivi so se izčrpali, nameščenim maniram ne verjamemo več. Kajti videti hočemo pravega človeka, postavljenega v ustrežajoče okolje, ki ne mora biti obremenjeno s težo realistične gmote, temveč se lahko s skromnim nakazovanjem odlično spaja z občutjem glasbene misli. S tem v zvezi se pojavlja vprašanje, ki ga prav pri repertoarnih operah radi postavljamo. Ali s. je mogoče pri »Rigolettu« izmisliti kaj »novega«? Običajni odgovor je: Ne! Torej ponavljajmo to, za kar z gotovostjo vemo, da je že bilo. In kaj naj bi bilo to »novo«? Morda beseda »novo« ni ravno najbolj pr. merna za to, kar mislim na tem mestu natančneje razpravljati. Kadar slišimo to besedo, si nehote predstavljamo nekaj, česar še ne poznamo, česar še



Režiser Hinko Leskovšek kreira v Brittenovi »Beraški operi« vlogo Avtorja

nismo videli. Torej gre v glavnem za vizuelni moment, ki naj bi nas v sozvočju s celotno glasbeno atmosfero poživil ter dal že davno znanim zvokom novo, adekvatno igralsko obliko — ter z lučjo vred dinamično in v celotni sceniski zasnovi logično grajeno dogajanje z najsmotnejšim izkoriščanjem scenjskega prostora. Pri tem rjuno zadene mo ob dognane like opernega odra, ki prehajajo iz roda v rod ter od originalne visoko umetniške kreacije pa do današnjih časov večkrat zbledijo ravno zaradi prevelike privrženosti tradiciji. Ta nevarnost nekakšnega pr. svajanja nam tujih temperamentov iz časa in kraja, ki nosi drugačno ustvarjalno obeležje, se je seveda pojavljala izključno le pri standardnih delih opernega repertoarja. Ta dela so ravno zaradi pomarjkanja individualne ustvarjalne note vseh odrskih ustvarjalcev od pev-

ca, inscenatorja pa do režiserja, ostala sicer muzikalno sveža, njihov odrski videz pa je navadno nosil pečat nečesa nasilno pr. svojenege in le redko doživetege. S tem nočem postavljati trditve, da se je to vedno dogajalo. Toda ravno izjemni primeri nam dajejo misliti, zakaj ne bi vprav standardnim delom opernega repertoarja z močnim izrazom naše lastne ustvarjalne sile pr. pomogli do globljih kreacij, do nešablonske in občutnejše scenjske atmosfere, na katero morda še pred 50 leti v operi sploh niso resno mislili. Zakaj se pri vseh repertoarnih Verdijevih in Puccinijevih operah zadovoljimo navadno z zaprašenimi metodami in elementi iz prejšnjih uprizoritev, a smo v istem hipu pripravljani čisto na novo postaviti na primer »Macbetha« ali »Don Karlosa«? Mislim, da se vprav repertoarnim operam v tem smislu godi velika kr. vica. Ali nismo ravno pred kratkim z Michiko Sunaharo doživeli novo Butterfly, ki ni bila v ničemer podobna kreacijam, k. smo jih doslej videli. In pri tem ne bi smeli trditi, da je pevka svojo kreacijo ustvarjala mimo Puccinijeve glasbe. Nasprotno: glasba je dala potrditev vsaki njeni kretnji. Če z igralskega polja pr. demo na režijsko, bi lahko na široko razpravljali o novih uprizoritvah Verdijevih oper v raznih evropskih centrih, v katerih so brez tendence za senzacionalnostjo našli nova scenjska izrazna sredstva za dela, o katerih smo imeli včasih samo tradicionalno odrsko predstavo. (Misli sem na Wallersteinovo režijo »Trubadurja« in Gründgensovo režijo »Moči usode«.) Dejstvo je, da smo v dobri iskanja novih sredstev, posebno režijsko-scenjskih. Morda to iskanje ne pripelje vedno do zaželenega cilja — ali pa se večkrat izrodi tuč. kot goli eksperiment, toda hipni neuspeh naj ne rodi občutka, da se je treba vdati udobnejši in kreativno »umirnejši« metodi ter prevzeti pač to, kar je bilo. Iz občutka najglobljega spoštovanja do scenjske umetne z lastno ustvarjalno silo odkrivati nove izvore igralsko-pevskega in sceničnega izraza, nam nalaga umetniška iskren-

nost. Slaba je tradicija, slaba pa je tudi gola želja po originalnosti in efektih.

Izogibajoč se teh skrajnosti, sem skušal v uprizoritvi »Rigoletta« predvsem obuditi dojem tistega, kar je Verdi nakazal v originalnem naslovu opere: »La maledizione«. Edino v tem aspektu je Rigolettova tragedija res verjetna ter lahko zraste do svojega vrška. Ravno ta usodnost, ki Rigoletta ne loči dosti od Shakerspearovih junakov, je gonilna sila za tragedijo in za popoln zlom nepremišljene človekove objestnosti. Ravno ta moment, ki so ga mnoge uprizoritve zavrgle, lahko zabriše vse neokusnosti teksta samega ter dá obenem priliko, da se v operi »Rigoletto« za vselej znebimo vseh osladnih sceničnih pr.mesi, s katerimi jo je obremenjevala slaba tradicija. Vsa mnogokrat napihnjena in divja romantika teksta stopa v ozadje, pred nami pa stoji izkristalizirana tragedija človeka, ki podleže v borbi z ljudmi in usodo. V tem smislu so Rigolettu prilagojeni tudi ostali karakterji. V istem smislu je ustvarjen tudi scenski prostor, ki sem ga kot pri svojih prejšnjih uprizoritvah pustil zažveti brez obremenitve z realističnimi detajli. Atmosfera scenskega prostora naj podčrtava težo prekletstva ter neizogibne usode v taki meri, da se nam človek zdí le kot drobno bitje v v. harju sproščenih strasti. Upoštevaajoč skromne dimenzije našega odra sva se pri ustvaritvi scenskega prostora z in-scenatorjem Molko odločila za veliko višinsko in globinsko perspektivnost vseh elementov, ki naj v različnih konturah poudarjajo grozotno atmosfero od trenutka Monteronovega prekletstva. Pošebno v drugi in črti sliki sva s popolnoma nerealistično perspektivo skušala ustvariti svinčeno ozračje, ki ga samo za hip razbije nekakšna navidezna sproščenost v začetku tretje slike. Medtem ko sta druga in četrta slika po celotnem občutju prav renesančno temačni, zapuša prva slika kraljevega dvora popolnoma nasproten vtis. Bogata razčlenitev scenskega prostora naj daje v. dez čim večje družabne razgibanosti, ki jo narekuje tudi celotna



*Dirigent opernega zbora Jože Hanc je pripravil tudi zbor v »Rigolettu«*

glasbena koncepcija. Scenski poudarek ni na šablonskem plesu, temveč na razuzdanosti in uživaštvu, katerega kot strela prekine starčevo prekletstvo. Različno od prve je ustvarjena tretja slika, ki s svojo zaokroženo scensko obliko daje vtis nekakšne hladne, zlobne ter nespremenljive ureditve. V takem — navidezno nesimpatičnem okolju — se zdi Rigolettovo razočaranje in ogorčenje še močnejše.

S takimi čustvenimi akcenti sem rajno moral narediti velik scenski premik iz detajlno realistične v nekoliko monumentalno odrsko obliko, ki dovoljuje razbičaniam valovom prepletajočih se človekovih strasti, da se razmahnejo s še večjo silo ter zapuščajo vtis nečesa neukrotljivega in neminljivega. Vse to pa nujno narekuje glasba, ki ne nosi pečata kakršnekoli solzave meščansko sentimentalne očetovske bolečine, temveč daje v vseh prekrastih močan poudarek usodnemu prekletstvu, ki skoraj

nima več ničesar skupnega s prekletstvom gospoda Saint Vall'erja iz Hugojeve drame, ki vzbuja vseskozi vtis smešnega majhnega človeka — temveč postavlja skoraj v simboličnem smislu Monterona za tožnika in zagovornika vseh onečaščenih in pogaženih. Ravno

s tem preraščanjem Monteronove figure kot maščevalke vseh ponižanih, je Verdi ustvaril močan opornik, okoli katerega se lahko v trikotu Rigoletto, Gilda, Vojvoda z vso verjetnostjo odvija starčeva tragedija.

## VERDI IN BENETKE

Dejanje v Boitovem libretu »Othella« se že od začetka odvija na Cipru, medtem ko je dogajanje v prvem dejanju Shakespearovega »Othella« v Benetkah. Verdi je imel pač vzrok, da ni ljubil Benetk. In ko je Boito skrajšal opero tako, da je izpustil dejanje, ki se godi v Benetkah, je bilo to Verdiju zelo prav. V času, ko je komponiral »Othella«, je bil namreč še v prepiru s tem mestom. (Prepir je trajal čez štirideset let.) Te drame navadno ni v biografijah, razen če jo znate brati med vrsticami. Če pa bi jo prezrli, bi poznavanje velikega italijanskega opernega genija ostalo nepopolno.

Mnogo najpomembnejših dogodkov v Verdijevem življenju se je zgodilo prav v tem lepem mestu. Zaradi Benetk — z vso njihovo varljivo lepoto, bleščečimi obalnimi cestami in temačnimi vodami med zidovjem — je plačeval z obupom in dvomi vse morebitne uspehe.

Veliko je bilo Verdijevo zmago-slavje, a kljub njegovi »pozitivni« glasbi je bil eden najbolj introspektivnih komponistov. To ne bi sodilo v naše poglavje, če ne bi pregledali Verdijevih pisem. Pisma so dokumenti, ki najbolj odkrivajo umetnikove boje. Dvakrat govori v njih o Benetkah bolj obširno in samo enkrat objektivno. Nekoč je zapisal: »Naveličal sem se Benetk. Ta pust, melanholičen mir me včasih spravi do neznoznega trpljenja...« Drugič pa: »Benetke so lepe, božanske, so pesem, a tu svojevoljno ne bi hotel ostati.« Tako bi seveda vsak deželan govoril

o velikem mestu, toda v luči drame, ki ji bomo pričeli, je ta Verdijeva opazka za nas pomembnejša.

Prvo dejanje te drame se je dogajalo 1850. leta. Komponist je videl Hugojevo delo »Le roi s'amuse«, ki ga je takoj prevzelo. »Čudovita igra,« je pisal prijatelju, »z vznemirljivimi dramatičnimi situacijami.« Dal si je po tej igri napraviti libreto. Hotel je namreč po Hugojevem delu komponirati opero. Toda severna Italija je bila pod Avstrijo in Hugojevo slikanje življenja na dvoru Franca I. je prizadelo Avstrijce kot protiavtrijska propaganda. Cenzor mesta je vrnil Verdiju libreto tako spremenjen, da ga ni bilo moči prepoznati. Verdi je jezno odgovoril, da v sedanji obliki razplet nima ne karakterja ne pravega pomena. Najbolj dramatični trenutki so zdaj docela neučinkoviti. Francoski kralj, zdaj Mantovski grof, je v cenzorjevih rokah izgubil več kot samo čin. Postal je brezbarven značaj. Da pa bi imela drama pravo vsebino, bi bil moral ostati velik svobodomislec. Duhoviti grbavi dvornik norec Rigoletto, ki je v svoji notranjosti ekstremno čustven, je z enim zamahom cenzorjevega noža izgubil grbo in pol svojega obstoja. »Grbavec, ki poje? Zakaj pa ne?« piše razjarjeni Verdi. »Prav to se mi zdi čudovito.« Končno bi morala biti odstranjena zaradi neznanega vzroka tudi vreča v zadnjem dejanju. Verdi je godrnjal ob taki neumnosti, zaradi katere bi moral Rigoletto »govoriti truplu pol ure, dokler mu ne bi blisk odkril, da je to njegova hči«. Sklada-

telj končuje z izjavo, da mu bo ne-  
mogoče komponirati novo opero, če  
bo libreto ostal v takem stanju.

To, da se je Verdi tako pogumno  
zoperstavil, mu je prineslo zmago.  
Benetke so popustile skoraj vsem  
skladateljevim zahtevam, čeprav se  
je dejanje še dogajalo v temačnem  
italijanskem dvorcu, namesto v kra-  
ljevem Fontainebleau-ju. Verdijevi so-  
vražniki so bili dokončno premagani  
ob premieri v beneškem gledališču  
»La Fenice« (1851). »Rigoletto« je do-  
živel velik uspeh.

Drugo dejanje drame je najbolj  
polno in najbolj napeto. Zdelo se je,  
da uspeh »Rigoletta« potrjuje Verdi-  
jevo mnenje, naj bo dramatična raz-  
nolikost prvo, kar je treba vzeti v  
obzir ob iskanju opernega libreta.  
Pozneje — ko sta bila »Traviata« in  
»Trubadur« že napisana — je izjavil,  
da vsebuje »Rigoletto« najboljši dra-  
matični material, kar jih je kdaj  
uglasbil. Zato nas ne preseneča, da  
je Verdi od vseh dramatikov najbolj  
cenil Shakespeara. V svoji knjižnici  
v Sv. Agati je imel več del tega poe-  
ta. »Če od rane mladosti ga prebi-  
ram,« pravi, »in nenehoma ga berem  
in berem.«

Edino, kar ga je zadržalo, da se je  
do tedaj lotil samo »Macbetha« (1847),  
je bilo številno in zmešnjavo vzbuja-  
joče zaporedje scen — »kot v ma-  
gični svetilki«.

Toda medtem, ko je pisal »Rigo-  
letta«, ga je prevzela zamisel opere,  
ki bi ji bila osnova Shakespearova  
drama »Kralj Lear«. Obe zgodbi sta  
si v mnogočem podobni. V obeh je  
glavni junak oče, čigar ponos in ná-  
pak usmerjena očetovska skrbnost mu  
prineseta nesrečo.

Najprej je bil Verdi v strahu, da  
se bo veličina drame ob predelavi v  
opero izgubila, toda začutil je, »da  
bo Shakespearu zadoščeno, če bo  
opero izdelal v popolnoma novem na-  
činu in brez ozira na običaja«.

Vendar pa je moral dvomiti v  
uspeh nove opere, ker z delom na

»Kralju Learu« ni napredoval. Leta  
so tekla in Verdi je »Learu« vselej  
omenjal v svojih pismih, a nikoli  
prav dokončno. Leta 1854 se je za-  
hvalil libretistu, ker je dognal, kako  
se izgovarjata anglosaksonski imeni  
Lear in Gloucester. Drugič je spet  
razpravljalo o pevcih, ki bi jih želel  
za posamezne vloge. Vse te podrob-  
nosti sicer dokazujejo, da je bil v  
delu že precej daleč, dejanskega do-  
kaza za to pa ni. Ostali so samo  
osnutki. Z gotovostjo vemo le to, kar  
je njegova žena leta 1890 (štirideset  
let po tem, ko se je v njem porodila  
zamisel o »Learu«) izjavila prijatelju:  
»Don Kihot, Romeo in Julija — in  
Kralj Lear spe spanje pravičnih.«

Vendar pravi Franz Werfel — eden  
najvnetejših Verdijevih zagovornikov,  
— »da vse dokazuje, da je bil konec  
leta 1882 Kralj Lear dokončan. Manj-  
kalo je le nekaj popravkov v parti-  
turi in v navodilih režiserju — in  
nekaj številčk je bilo napisanih v več  
verzijah.«

Kaj se je zgodilo s to glasbo?

V romanu »Verdi« objavilja Werfel  
začudenje vzbujajočo hipotezo na  
podlagi Verdijevega ponašanja na-  
proti drugemu opernemu velikanu  
tega stoletja — Richardu Wagnerju.

Verdi in Wagner sta v operi zago-  
varjala nasprotne ideale. Verdi je bil  
višek velike italijanske tradicije, kjer  
je bila glasba vzvišena, ničemur pod-  
rejena, edino »lepa pesem«. Wagner,  
zagovornik »glasbe bodočnosti«, je  
zavrgel običajno operno delitev v  
arije in zборе. Izpopolnil jo je z  
glasbo, ki so jo združevali leitmotivi.  
To pa je bil samo eden izmed mnogih  
elementov, ki so služili Wagnerjevi  
operi = drami. Evropa se je tako  
znašla v dveh taborih, v »starem« in  
»novem«.

Sebični Wagner ni nikoli omahoval  
v svojem prepričanju, znano pa je,  
da je Verdi zelo trpel v dvomu in  
bojazni zaradi velikega tekmeča, o  
katerem so ljudje govorili, kako gro-  
zi, da bo Verdija izpodrinil. Poštenjak





R. Francl, M. Skenderovičeva,  
F. Lupša in S. Car v Beethov-  
novem »Fideliju«

Verdi je priznal, da Wagnerjeve glasbene drame »nekač vsebujejo«, čeprav je čutil, da mu njih slog ne prija. Wagner pa se je le malo zanimal za Verdija.

Leta 1871 je bila prvič izvajana »Aida«. (»Mojstri pevci« in prvi dve predstavi »Tristan« so bili že izvajani.) Kljub svetovnemu uspehu »Aide«, ki je bila glasbeno in dramatično mnogo bolj izdelana kot Verdijeve prejšnje opere, »ni nihče občutil bojev, ki so bili izbojevani v tem delu.« (Werfel.) Toda niti primerjati se jih ni dalo z boji, ki so sledili.

Petnajst let Verdi nedvomno za oder ni ničesar napisal. To je bil tako izreden pojav pri tako močnem možu, da je nemogoče, da v vsem tem ne bi videli Wagnerjeve sence. Verdijevo samozaupanje ni bilo več tako trdno. »Cemu naj bi pisal?« se je vpraševal.

Po Werflovem pričevanju je preizkušnja dosegla višek 1883. leta v Benetkah. Wagner je bil tam na oddihu.

Stanoval je z ženo Cosimo v palači Vendramin Calergi ob Velikem kanalu. Bil je svetovno znana osebnost in je imel triumf iz Bayreutha že za seboj. Verdi, ki so ga zasledovale »skrbno izdelane neharmonične nečimrnosti« Wagnerjeve glasbene drame, je prišel v Benetke z namenom, da bi Wagnerja obiskal. Ni pa se mogel pripraviti, da bi to tudi storil. Oba moža sta bila pri sedemdesetih letih. Sram in ponos sta se borila z razočaranjem in dvomi v samega sebe, ko je Verdi na tihem prispel v prelepo mesto lagun in kanalov, skoraj paraliziran od izdajalskega čara Wagnerjeve prisotnosti. Bil je malodušen. »Kralj Lear« bi moral biti prehod njegovega starega stila v glasbo prihodnosti, toda po desetih letih mu ni bilo mogoče ustvariti glasbe za libreto, s katerim nikoli ni bil zadovoljen. Ni mogel postati Wagner...

Medtem ko je trpel takšne muke, se je mesto okrog njega pripravljalo na pustni karneval. Ladje in hiše so bile okrašene, glasba je zvenela po vseh ulicah. Benetke so prekipevale pred vrhuncem pustnega veselja. To je bilo Verdiju preveč. Ko je v tistem pepelninem jutru sedel sam v svoji sobi, je zavpil: »Ne bom si pustil vzeti časti! Naj umre skladatelj starih oper!« In je vrgel partituro »Kralja Leara« — nekaj sto strani glasbe — v ogenj...

To je bilo — pravi Werfel — dejanje odpovedi, »ki je bilo podobno umetniškemu samomoru«. Naj je bil ta prizor resničen ali izmišljen, gotovo je odgovarjal Verdijevim občutjem v tistih dneh. Dovolj ironično je, da je Wagner nenadoma umrl natančno teden dni pozneje, 13. februarja 1883. Verdi je predolgo odlašal, da bi ga bil videl, a prehitro je uničil »Kralja Leara«. Benetke »demoralizirajoča čarodejka«, mesto, zgrajeno na nezanesljivih vodah, je tokrat zmagalo.

Tretje dejanje tega dogajanja je kratko in takoj sledi. Leta 1887 je



Verdi v starosti štiriinšedesetih let začudil ves kulturni svet, ko je ustvaril svoje mojstrsko delo — »Othello«. Spet je lahko pisal...

»Othello« je bil dokaz neukrotljivosti, ki je bila vredna Beethovnovne sile. V tem velikem delu je Verdi dokončno dosegel, česar v »Kralju Learu« ni mogel. Wagnerjeva smrt je nedvomno odstranila nekaj, kar je hromilo njegovo ustvarjalnost. Vendar lahko verjamemo, da bi bil Verdi napisal »Othello« tudi, če bi veliki nemški mojster še živel. V starosti, ko mnogo moških — celo kreativnih umetnikov — zapade v senilnost, je on rešil najtežji problem svojega življenja. Čeprav je »Othello« bolj »wagnerjevski« kot njegove prejšnje opere, so melodije in zapleti povsem njegovi. Se več: uspelo mu je, kar je vedno hotel s Shakespearovim delom — opera je postala enakovredna veličini drame velikega angleškega pesnika.

Ta opera pa je dosegla še nekaj drugega — čeprav ne takoj — in to je bila osvojitve Benetk. Benečanski operni obiskovalci so še bolj svetovnjaški od milanskih. Zato ni bilo lahko pridobiti si kritično poslušalstvo gledališča »Fenice«. Verdi je to dobro vedel. Ze zgodaj, leta 1844, takoj po prvi beneški uprizoritvi »I Lombardi«, je moral priznati prijatelju v pismu: »Lombardi so bili popolnoma odbiti«. Naslednje leto je bila »Sveta Ivana« v Benetkah zelo hladno sprejeta. Leta 1854 je bila premiera »Traviata«, ki povzroča od vseh Verdijevih oper največ solza, sprejeta z nezadržanim smehom. Prav tako je bil »Simon Boccanegra«, ki obravnava slavno dobo beneških dožev, leta 1857 mlačno sprejet. Tokrat so imele Benetke priliko videti opero »Othello« takoj za njeno premiero v Milanu. Slišati je bilo klice »Wagner«. Ljudje so bili razočarani, ker so pogrešali Verdijevo preprostost in melodičnost iz »Aide« in »Trubadurja«. Toda skladatelj je čakal z zaupanjem,



M. Kogejeva in L. Korošec  
kot Peachumka in Peachum  
v »Beraški operi«

ki ga pet let poprej ni imel. Vedel je, da Benetke ne hite s priznanjem — in to je spoštoval. In vedel je: če Benetke nekaj vzljubijo, potem je ta glasba vredna zaupanja. Ko je »Othellova« glasba prenehala razburjati, ko se njena instrumentacija ni zdela več preveč zapletena, ko je njena plemenita moč oblikovanja začela pronicati — so jo Benetke vzljubile. In to zares.

Svet je Benetkam sledil. Verdi je čutil sodbo prihodnosti prav ob ploskanju v beneškem gledališču »Fenice«. Vedel je, da ga Wagner ni izpodrinil. Kljub zagotovilom bayreutskih krogov glasbena drama »neskončnih melodij« in velikih blagozvočij ni zavrnila jasnosti in pevnih melodij. Glasba prihodnosti je glasba sedanjosti — in vpogled v kateri koli reper-toar večje opere priča, da velja Ver-



P. Polenec kot Macheath  
v »Beraški operi«

dijeva glasba prav toliko kot Wagnerjeva.

Končno, leta 1887, je bilo tudi Verdiju vse to znano. Težko je bilo pri-

borjeno to spoznanje in veljalo ga je mnogo dragocenih let. Vendar je na koncu zmagal, ko je sledil eni od mnogih misli svojega najljubšega poeta: »Bodi zvest sam sebi!«

Z »Othellom« je pregnal vse svoje dvome in ves svoj obup. Prav zaradi tega je ta opera še večja in vrednejša. In Verdi je dobil z »Othellom« bitko proti svojemu staremu nasprotniku — Benetkam — ki so mu postale priljubljene in resnično prijateljsko mesto.

S tem se je drama srečno končala.

\*

Giuseppe Verdi se je rodil podeželskemu krčmarju 10. oktobra 1813 v Le Roncole pri Busettu (Parma). Ravnatelj milanskega konservatorija ga je kot učenca odklonil. Nato je bil njegov glasbeni učitelj cembalist milanske Scale Vincenzo Lavigna. Leta 1839 je bila uprizorjena v Milanu njegova prva opera »Oberto«, ki je imela tak uspeh, da je takoj dobil naročilo za nove tri opere. Kmalu se je na svojem posestvu v Sveti Agati lahko posvetil izključno komponiranju. Bil je nekaj časa tudi poslanec italijanskega parlamenta. Umrl je 27. januarja 1901 v Milanu.

## VERDIJEVA OPERA »RIGOLETTO« V SLOVENSKEM GLEDALIŠČU V LJUBLJANI

Ko so v začetku sezone 1896-97 v Slovenskem deželnem gledališču v Ljubljani odpeli že enajsto predstavo Verdijeve opere »Trubadur«, katere slovenska krstna predstava je bila 18. januarja 1896, je prišla na vrsto slovenska krstna predstava Verdijeve opere »Rigoletto«. Prvič so jo uprizorili v Funtkovem prevodu 19. novembra 1896.

»Rigoletto« je bila ena izmed najbolj uprizarjenih oper v slovenskem gledališču v Ljubljani in razpredelnica porazdelitve posameznih partij v tej operi kaže značilno podobo menjave in dopol-

njevanja našega opernega osebja od prvih začetkov slovenske opere. Cetudi je Noll — pevec evropskega slovesa — omogočil prve slovenske uprizoritve Verdijeve oper črpajoč pri tem iz svojega preizkušenega opernega repertoarja, so bili dolga leta v vseh glavnih partijah slovenskih uprizoritev te Verdijeve opere tujci. Z Nolljevo smrtjo 1902 je še glavna vloga Rigoletta prešla v roke tujcu, tako da so mogli Slovenci peti domala samo postranske partije. Kakor vsaka druga opera, uprizorjena v slovenskem gledališču

v prvem obdobju slovenske opere, dokazuje to tudi Verdijev »Rigoletto«.

Sele s sezoro 1906-07 se v tej operi uveljavi med glavnimi vlogami Betetto kot Sparafucile, ki mu v sezoni 1911-12 sledi v isti vlogi Križaj, medtem ko poje partijo Magdalene Slovenka Foedranspergova. Komaj po prvi svetovni vojni se začno razmere toliko izboljševati, da se z vsako nadaljnjo sezono začenja tudi v tej operi vedno močnejše uveljavljati slovenski element. Kot režiser nastopi Slovenec Bučar, partijo Rigoletta poje Slovenec Ivan Levar, medtem ko kmalu zatem prevzame partijo Gilde Slovenka Lovšetova, partijo vojvode Slovenec Kovač. Razne druge izpremembe v samsameznih partijah, kakor jih kaže razpredelnica, dokazujejo nenehno naraščajočo udeležbo Slovencev in s tem rast slovenske opere.

Slovenska krstna predstava opere »Rigoletto« v sezoni 1896-97 pa čima za slovensko opero še svoj pomen pri nje-

nem razvoju. Protj koncu te sezone je slovenska opera prvič od svojih začetkov gostovala zunaj Ljubljane, da uveljavi tudi tako svojo važno kulturno in narodno nalogo.

Ze ob ustanovitvi stalnega slovenskega gledališča v Ljubljani v novem deželnem gledališču 1892 je bil na mah očiten splošno narodni pomen nove prosvetne ustanove v Ljubljani, katere razvoj so spremljali vsi Slovenci po vseh slovenskih deželah habsburške monarhije z napeto pozornostjo. Zavest, da smo Slovenci dobili ustanovo, ki je s svojim poslanstvom omogočevala najožjo kulturno povezavo Slovencev, če so že politično-upravno morali ostati ločeni, je narekovala tudi Slovincem zunaj Ljubljane, da novo ustanovo podpirajo in ji omogočajo napredek. Zato so že zgodaj začeli romati v Ljubljano k predstavam slovenskega gledališča. Od časa do časa so prirejali posebne izletniške vlake za obisk gledališča. Med



»Lahkoživke« iz Brittenove »Beraške opere«

prvimi so bili pri tem štajerski Slovenci, ki so jim prednjačili Celjani.

V Celju, ponemčenem mestecu z do- cela slovensko okolico, so se proti koncu prejšnjega stoletja ondotni Slo- venci začeli močneje politično in kul- turno organizirati. Da dajo svojim pri- zadevanjem tudi krepkejšo kulturno podstat, so nameravali obnoviti gleda- liške predstave v Celju, ki je — kakor znano — po revoluciji 1848 z vso vne- mo gojilo to plat slovenskega kultur- nega udejstvovanja. V letu 1897 so po- stavili v mestu Narodni dom. Da bi podprli svoje narodno-politične zahteve in hkrati vliki rodoljubom rovega po- guma, so po sporazumu z Dramatičnim društvom v Ljubljani organizirali obisk slovenske opere v Celju.

**Tako je slovenska opera prvič krenila na gostovanje in pela v Celju 14. marca 1897 Verdijevo opero »Rigoletto«** v isti zasedbi, kakor jo je malo prej pela v Ljubljani.

Pri tej predstavi so bili še pred do- ločeno uro napolnjeni vsi prostori do zadnjega kottička, mnogokteri nišo niti dobili vstopnic. Uspeh prvega gostova- nja slovenske opere je bil takoj očiten in poročila so poudarjala: »Uspeh je bil velikanski... Nedelja ostare zgo- dov'nsko pomenljiv dan za Celje in

celjske Slovence. Pela se je prva opera v Celju v slovenskem jeziku. Kolikega pomena je to za nas, čutijo oni, pred katerimi se je še pred par leti pljuvalo na cesti, če je slišala nemškutarska sodrga slovensko govornico... Vsi smo bili jedini: srečni ljubljanci, ki imajo take igralce, pevce, tako godbo.«

Prvo gostovanje slovenske opere v Celju je bilo začetek velike obnovitve kulturnih vezi med Celjem in vsem slovenskim Štajerjem. Kmalu potem so še v istem letu in tudi pri slovesni otvoritvi Narodnega doma v Celju on- dot gostovali člani ljubljanskega dramskega osebja, že 6. januarja 1898 pa jim je vnovič sledila slovenska ope- ra z uprizoritvijo Verdijeve opere »Traviata«. Zlasti obe gostovanji slo- venske opere sta v Celju zapustili mo- gočen in nepozaben vtisk.

Tako je prvo gostovanje slovenske opere v Celju pomenilo začetek števil- nih gostovanj, ki so slovensko opero že pred prvo svetovno vojno, še bolj pa pozneje, vodila ponovno in ponovno v Celje in druga slovenska mesta, pa tudi na jug države. Naj se ob šestdeset- letnici slovenske opere spomnimo tudi teh pomembnih dejanj vodstva in vseh sodelujočih članov opernega osebja na- še gledališke ustanove!

jt

#### RAZDELITEV PARTIJ V VERDIJEVI OPERI »RIGOLETTO« OB RAZLIČNIH UPRIZORITVAH V SLOVENSKI OPERI

Sezona	1896/97	1901/02	1906/07
Dirigent	Benišek	Tomaš	Benišek
Režiser	Nolli	Urich	Ranek
Vojvoda	Raškovič	Olszewski	Rezunov
Rigoletto	Nolli	Urich	Oufednik
Gilda	Sevčikova	Noemijeva	Skalova
Sparafucile	Fedyczkowski	Vašček	Betetto
Magdalena	Veterova	Romunova	Reissova
Monterone	Kronovič	Wildner	Rarek
Marullo	Stamcar	Stamcar	Bukšek
Borsa	Rus	Krampera	Zach
grof Ceprano	Oražem	Polašek	Kranjc
grofica Ceprano	Musilova	Puhkova	Noskova
Giovanna	Kaurova	Bitenčeva	Kočevarjeva
Paž	Zdenka	Kočevarjeva	—

Sezona	1911/12	1919-20 do 1926-27
Dirigent	Talich	Rukavina, Balatka, Neffat
Režiser	Nučič	Bučar, Trbuhovič, Sevastiarov
Vojvoda	Krampera	Drvota, Kovač, Rjavec, Jelačin
Rigoletto	Novak	Levar, Primožič, Balaban, Popov, Holodkov
Gilda	Otahalova	Levičkova, Lovšetova, Vesel - Pola, Poljakova
Sparafucile	Križaj	Pisarevič, Betetto, Zupan, Zathej
Magdalena	Foedransbergova	Sterkova, Kalouskova, Sfiligojeva, Thierryjeva
Monterone	Bukšek	Zupan, Terčič, Pugelj, Subelj, Janko
Marullo	Stamcar	Zorman, Subelj, P. Debevec
Borsa	Horsky	Mohorič
grof Ceprano	Rasberger	Trbuhovič, Perko
grofica Ceprano	Iličičeva	Suštar - Maroltova, Pretnarjeva, Assejeva, Poličeva
Giovanna	Peršlova	Smolenskaja, Ropasova
Paž	M. Puhkova	Ponikvarjeva, Korenjakova, Jeromova, Ribičeva
Stražnik	—	Vovko, Pip

Sezona	1937/38	1941/42	1945/46
Dirigent	Zebre	Zebre	dr. Svava
Režiser	Sest	Primožič	ing. Golovin
Koreograf	—	ing. Golovin	—
Scenograf	ing. Franz	ing. Franz	ing. Franz
Vojvoda	Vičar	Manoševski	R. Francl
Rigoletto	Primožič	Primožič, Janko	St. Jankovič
Gilda	Nollijeva	Ribičeva	Ribičeva
Sparafucile	Betto	Lupša	Korošec
Magdalena	Kogejeva	Golobova, Spar.ova	B. Stritarjeva
Monterone	M. Rus	Pugelj	Orel
Marullo	Hvastja	Dolničar	Langus
Borsa	J. Rus	Sladoljev	Brajnik
grof Ceprano	Sekula	Kos	Anžlovar
grofica Ceprano	Ramšakova	Poličeva	Malneričeva
Giovanna	Spanova	Stritarjeva	Spanova
Paž	Jeromova	Apeltauerjeva	Neubergerjeva
Stražnik	Dolničar	M. Gregorin	Perko

### VSEBINA »RIGOLETTA«

**Prva slika.** Mladi vojvoda Mantovski živi zelo lahkomišlno, razvratno življenje. Nobena lepa ženska ni varna pred njegovim zalezovanjem. V tej strasti ga še podpihuje njegov grbasti dvorni burkež Rigoletto. Na plesni slavnosti v svoji palači pripoveduje

vojvoda svojemu dvorjanu Borsi o novi pustolovščini z mladim dekletom, ki jo že dalje časa tajno obiskuje. A zvestoba ni njegova čednost, zato se že razgleduje po novi žrtvi, lepi grofici Ceprano. Grofa, njenega moža, seveda kuha ljubosumje, ki ga še bolj

razvnema dvorni norec s svojim roganjem. Vojvodi je grofičin mož napoti, in Rigoletto mu brž nasvetuje, naj ga zapre, izžene in obglavi. Grof Ceprano priseže maščevanje. — Ta čas vdre v dvorano še grof Monterone, ki zahteva zadoščenje za svojo onečaščeno hčer in hoče sam govoriti z vojvodo. Toda Rigoletto tudi njega posmehljivo odpravi. Razjarjeni Monterone prekolne starca in njegovega gospoda, ki sta kriva njegove očetovske bolečine. Stražniki zgrabijo grofa in ga zapro, prestrašeni Rigoletto pa se spomni, da ima tudi sam hčer, ki jo nadvse ljubi.

**Druga slika.** Rigolettova hiša z vrtom v samotnejšem mestnem okraju. Besede prekletstva zvone še vedno grbcu v ušesih kot usoden opomin. Z nemirov v duši se vrača domov. Iz nočne teme stopi k njemu razbojnik Sparafucile in se mu ponudi v službo. Ker ne ve, kaj bi z njim, ga Rigoletto odkloni, zapomni pa si njegovo ime. Doma ga sprejme ljubeča hči Gilda, ki jo je tu ljubosumno skrnil pred svetom.

Pri tem pa niti ne slutiti, da je bil vojvoda dekletke že iztaknil in jo zapredel v svoje mreže. Pač pa hči očetu nikakor ne more utajiti svojega srčnega nemira, zato Rigoletto naroči Gildini služabnici Giovanni, naj nanjo še bolj budno pazi. Pred hišo začuje neznan šum, spričo katerega Rigoletto brž pohiti gledat, kaj je. Medtem se izmuzne vojvoda skozi odprta vrata v hišo. Grbec ne najde na vrtu ničesar sumljivega, zaklene od zunaj hišo in gre svojo pot. Takoj nato stopi vojvoda iz svojega skrivališča, se izda Gildi za študenta, ji izpove svojo ljubezen in jo kmalu premami. Ko se s ceste oglasi nov ropot, zapusti vojvoda hišo pri zadnjih vratih. Medtem se priplazijo zakrinkani dvorjani z grofom Cepranom, ki bi radi grbcu dekletke ugrabili, misleč, da je njegova ljubica. Prav tedaj se tudi Rigoletto ves nezaupljiv vrne, a zarotniki ga prepričajo, da nameravajo ugrabiti Cepranovo ženo v sosednji hiši. Dvorni norec jim je pri tem še sam pripravljen po-



S. Smerkolj, L. Korošec, C. Součkova, H. Leskovšek, M. Mlejnikova in P. Polenc v »Beraški operi«



magati, zato »zakrinkaj« še njega, a tako, da skoraj nič ne vidi. Nato vdvo v njegovo lastno hišo, medtem ko Rigoletto pomaga držati lestev. Ugrabijo Gilda in se izgube z njo v noč. Ko sname grbec prevezo z oči, z grozo spozna, da je lopovom pomagal ugrabiti svojo lastno hčer. Starčevo prekletstvo se že uresničuje!

**Tretja slika.** V vojvodski palači. Vojvoda divja, ker so mu ponoči odpeljali ljubico. Iz besed dvorjanov pa kmalu izve, da je domnevna Rigolettova ljubica, Gilda, v njegovi palači. Ves blažen odhiti k njej. Kmalu zatem se kot ranjen lev privleče Rigoletto. Dvorjani se mu posmehujejo. Skrušen in zlomljen jim prizna, da je Gilda njegova hči. Kličče jih prosi, naj prizaneso njeni nedolžnosti. Dvorjani pa hočejo sedaj norcu vrniti, kar koli je kdaj zagrešil nad njimi — in pogrojljivo molče. Iz njihovega vedenja Rigoletto spozna, da je njegova hči resnično v palači. In res, čez čas stopi Gilda sama pred očeta in mu vsa v solzah prizna sramoto, ki ji je bila prizadejana. Takrat peljejo Monterona v ječo mimo vojvodove slike, pred katero ničvrednežu ponovno zagrozi. Tedaj tudi Rigoletto prekolne svojega gospoda.

**Cetrta slika.** Pred jazbino razbojnika Sparafucila ob reki Mincio. Trda noč je. Maščevalni Rigoletto je za dvajset skudov najel razbojnika, da bi spravil vojvodovo s sveta. Ker pa ga Gilda kljub vsemu še ljubi, bi ji oče rad pokazal dokaz vojvodovega brezsravnega značaja in nezvestobe. Zato

pregovori razbojnikovo sestro Magdaleno, naj zvabi zapeljivca v hišo. V častnika preoblečeni vojvoda res stopi v Sparafucilov brlog in naroči sobo in vino. Magdalena se prične lepemu neznanцу prilizovati. Gilda se skozi špranjo brž prepriča o vojvodovi nezvestobi. Vsa nesrečna objame očeta, ta pa jo pošlje domov. Tam naj se preobleče in nemudoma na konju napoti v Verono, izroči denar za umor, zapeljivčevo truplo pa hoče na vsak način sam vreči v reko, da se bo tako s svojimi očmi prepričal o izvršenem maščevanju. Ker se bliža neurje, bi vojvoda rad kar tu prenočil. Sparafucile ga sprejme v gornjo sobo. Magdalena bi bila morala skrivaj odvzeti gostu meč, ker ji je pa tujec všeč, bi vojvoda naj ga ne umori. Sparafucile, ki mora Rigolettu izročiti truplo, je prisiljen držati besedo, sklene pa namesto njega umoriti koga drugega, če bi ga čez noč privedla pot pod njegovo streho. Gilda, ki se je, sluteč zločin, skrivoma vrnila v moški obleki, se hoče žrtvovati za vojvodovo rešitev. Med nevihto potrka na vrata in prosi, naj jo vzamejo pod streho. Sparafucile jo spusti v hišo in jo za vrati zabode ter stlači v vrečo. Opolnoči pride Rigoletto po svoj plen in zadovoljen prevzame truplo. Tedaj začuje pesem, ob kateri spozna grbec vojvodov glas! Rigoletto se zave, da nosi na ramah neko drugo žrtev, odveže vrečo in z grozo najde v njej lastno umirajočo hčer. Strahotno Monteronovo prekletstvo se je nad nasrečnim dvornim norcem do konca izpolnilo.

### ALI JE BILA SLAVNOSTNA PREDSTAVA »CARMEN« RES SLAVNOSTNA?

Na članek, ki ga je pod tem naslovom v »Slovenskem poročevalcu« dne 11. marca t. l. napisal anonimni dopisnik — anonimnost in raba prve osebe v množini v tej rubriki doslej ni bila v navadi, — moramo dati javnosti nekaj pojasnil.

Na pobudo Glavnega odbora AFŽ je bila že mesec dni vnaprej dogovorjena kot slavnostna predstava v počastitev mednarodnega praznika žene uprizoritve Beethovne opere »Fidelio«, ki bi po vsebini in kvaliteti najbolj ustrezala temu prazniku.



Prav tako je bilo že takrat dogovorjeno gostovanje prvaka zagrebske Opere tov. Jeronima Zunca v vlogi Florestana. Dva dni pred predstavo smo dobili pismeno odpoved tov. Zunca, ki je moral nenadoma odpotovati na mednarodno gostovanje v Atene. Direkcija Opere se je takoj obrnila na zagrebško Opero, da bi prišel na gostovanje tov. Jože Gostič, toda dobila je odgovor, da je ta še na Dunaju. Drugega pevca, ki bi pel to vlogo, nismo mogli v odsotnosti tov. Francla najti v vsej Jugoslaviji.

V sporazumu z Glavnim odborom AFZ smo se morali odločiti za spremembo predstave. Zaradi istočasnega trodnevnega gostovanja orkestra Slovenske filharmonije na Reki in v Pulju, — člani tega orkestra sodelujejo pri opernih predstavah, ki zahtevajo večjo zasedbo v orkestru — smo lahko izbirali samo med dvema operama, od katerih nam je zaradi boleznih nekaterih naših pevcev solistov ostala končno »Carmen« kot edina možnost. Na gostovanje smo povabili za vlogo Don Josea tenorista Josipa Suteja, ki je prvak Opere na Reki, stalni gost zagrebske Opere, in ki je z uspehom gostoval tudi že v Ljubljani. Na dan predstave smo morali zaradi nenadnega obolenja tov. Carja prositi za gostovanje v vlogi Escamilla tov. Petrova, prvaka baritonista

skopljanske Opere, ki se slučajno mudi v Ljubljani in ki je imel dopolne še kratko skušnjo z dirigentom dr. Svaro.

Po podatkih, ki jih je imelo vodstvo Opere, torej ni bilo nobenega razloga, da bi dvomili v uspeh uprizoritve »Carmen«, ki je imela kratek čas prej dvakrat izreden uspeh pod dirigentom Matačićem in z istimi pevci — razen omenjenih dveh gostov, ki sta prvaka dveh večjih opernih gledališč v državi.

Zato tudi ne more biti govora o kakršnem koli podcenjevanju organizacije AFZ s strani naše Opere, kot namiguje omenjeni članek. Direkcija Opere je tudi o vseh ukrepih za to predstavo sproti obveščala Glavni odbor AFZ kot prireditelja slavnosti.

Kljub temu je resnica, da je omenjena predstava ostala v celoti pod običajnim nivojem naših opernih predstav, čeprav se ne moremo nikakor strinjati z mnenjem dopisnika, ki imenuje to predstavo »škandalozno« in »diletantsko«. Kdor ima posla z Opero, ve, da zadostuje včasih indisponiranost n.pr. enega samega solista ali dirigenta, da »čudovite melodije, polne ognja in vitalnosti«, ostanejo »mrtve, hladne in nedoganeke«.

Direkcija Opere SNG  
v Ljubljani

**Janko Traven:**

## **SLOVENSKA OPERETA IN JOSIP POVHÉ**

(Dalje.)

Poročevalec nadaljuje: »Igra in petje, oboje je pri njih v tej igri briljantno, in kar se tiče francoske pikantnije, lahko gospa Polakova reče, da jo je slovenskem odru šele ona ustvarila. Če pa je bistvo pikantnosti v tem, da ne pokaže vsega, kar ima, mislimo, da bi lahko dali v tem oziru v tej vlogi nekdanjemu pojmovanju igralkinemu prednost pred sedanjim. Sistem se ne sme dati spoznati. Igralka je po naravi, rekli bi, prav po

božje obdarjena za gledališče, zaradi tega naj bo narava in naravnost gospej Polakovi vodilni prapor; s tem bo ona vedno zmagala, razne gledališčnosti drugih subretov ona lahko zavrne, kar jih ji treba ni. To velja posebno za sinočnjo prvo dejanje, kjer bi si želeli več prvotnosti, ki gospa Polakova v tako obilni meri razpolaga ž njo. Kar smo rekli, velja seveda le v primeri s prejšnjim pojmovanjem njene uloge;

v primeri z drugimi igralkami na svetu ostane njena Nitouche fin užitek prve vrste, ki je še nekaj posebnega v drugim in tretjem dejanju. Da bi si ga ohranili!...»

Pisatelj Finžgar, ki je bil ob tem času gledališki poročevalec »Slovenca«, je sodil o njeni vlogi: »Natlačena hiša je pokazala, da je gospa Polakova kot umeznica še vedno ljubljenska slovenskega občinstva. No, in prav za to ulogo je baš kakor rojena. Klasičen navihanček! Igrala je s toliko naravno lahkoto in preciznostjo, da se mora človek temu ne bogve kako duhovitemu, a finemu, burku od srca nasmejati...«

Ce ponovimo razne sodobne ugotovitve o igri Polakove, naj ugotovimo, da je bila njena igra v obdobju pred njenim odhodom na Dunaj docela naravna in neposredna, pozneje pa nosi znamenje nekega ne prav opaznega prefinjenja, ki bi ga mogli povezati z njenimi življenjskimi izkušnjami, ne pa še z dozorelostjo. Nedvomno je prinesla v svojo igro nekaj tujih vplivov in s tem zabrisala svojo neposrednost. Ko je leta 1901 v jeseni gostovala kot gost iz Zagreba v veseloigri »Od stopinje do stopinje«, je skušal Finžgar zajeti njeno igro v svojem poročilu takole: »... Gospa Polakova je igrala gotovo izvrstno in tudi naravno navihano, da se pri marsikateri besedi človek spomni: quod licet Jovi, non licet bovi! Sploh bi se dalo o njeni igri jako dobro ventilirati med estetikami preporno vprašanje, jeli je tak igralec umetnik, ali ne...« Njena igra je povzemala tuje vplive, ki so že mejili ob rob umetniško dovoljenega. Posebno je bilo to čutili v poznejših gostovanjih v opereti, ko jo je zanašala igra in nebrzdani temperament, ki ga zagrebško občinstvo verjetno ni moglo krotiti, pač pa se mu je vdajalo.

Ob njenem gostovanju v Planquetovi opereti »Cornevilski zvonovi«, ki so jo večini šteli tudi med opere, nam je v sezoni 1905/06 ostala na platnicah revije »Dom in svet« naslednja duhovita opomba o igri v naši sodobni

opereti: »Letošnja glediška sezona je še prucej mirno potekla. Kritiki so obdelali avtorje in igravce: občinstvu pa nobeden ni privoščil vrstice. To pa je grda neuhvaležnost: letos nas je občinstvo veliko bolj zabavalo kot igre; ves kulturni napredek naše metropole si lahko bral z obrazov in iz mimike glediškega občinstva. Odločilni so seveda bili »kulturonosci« obojega spola na parterju, ki ga pri aplavzih krepko podpira akustično vrlo resonančno dijaško stojišče. Parter ima svoje malike, katerim tudi bolj aristokratske in rezervirane lože poklanjajo nekaj kadila. To fetišstvo je vso sezono najbolj označevalo in doseglo svoj višek tedaj, ko je gostoval razvajeni ljubljenec našega občinstva, neka že priletna, pa še vedno pikantna dama, ki je pred leti na našem odru še kraljevala. Kar ni pri občinstvu dosegla krvava »Lukrecija Borgija«, kar ni zmogla nežna »Ljubislava«, to se je posrečilo gospej Pollakovi, za kar ji gre velika zahvala. Bilo je pri »Zvonovih kornvilskih«. Junak in junakinja sta pela neko zelo žalostno pesem, obkrožal ju je zbor in naša gostovalka. Ta si je dela na glavo mično kapico s cofom, ki ji je graciozno molel preko čela doli do nosa. Občinstva seveda sentimentalna pesem o kornvilskem zvonu ni niti malo genila. To priliko pograbi iznajdljiva gostovalka, ki je do dna proučila psiho gledalcev, in je jela v taktu s kazalcem leve roke nihati cof svoje kapice od noska do lic, od lic do noska. Zela je buren aplavz. Ojunačena stori še več. Pihne na cof, cof zleti od nosa proč mimo čela, na vrh kapice, se tu vsled labilnega ravnotežja prekucne in narobe pade po temenu, ter se naposled vleže po kapi doli skoro do vratu. Zela je viharen aplavz. Naša gostovalka je dober in neutrudljiv psiholog. Privzdigne čisto malo krilce z ne posebno umetno šansonetsko gesto in pravi mesto šampanjec »šlampañc! Podari se ji prekrasjen venec...«

Razigranosti posameznih operetnih igralcev so tako predirale tudi na slovenski oder, s čimer se sama po sebi označuje doba, ki prihaja k nam s prilivom operetnih igrskih posebnosti in hkrati neokusnosti. Lahni operetni način igranja prinaša s seboj razigranost, ki jo koketiranje z občinstvom neti k smešnim klovnstvom. Intimnosti odrske igre nekaterih naših operetnih igralcev so začele celo naši kritiki presedati, da jih je zabeleževala. Tako se je igralec Celestina v opereti »Mamzele Nitouche« ob gostovanju Polakove spustil v tako koncepcijo galeriji, da je na odru prekucnil po bliskovo kozolec, ki bi — kakor so naglašali poročevalci — delal čast vsakemu cirkuškemu Avgustu...

Ob vsem sodelovanju Polakove in koncepcijah preproste zabave željnemu občinstvu pa igralski razvoj slovenske operete ni mogel kreniti nikamor naprej. Se ob gostovanjih Polakove je bilo treba za vlogo Celestina zagotoviti gostovanje Urbančiča-Podgrajskega, ki se je mudil na Dunaju, potem ko je zapustil igralsko udejstvovanje. Pomoč angažiranega češkega igralca Liera, ki si je dovolil v vlogi Celestina zgoraj označeno posebnost, pa je zalegla samo za nekatere vloge. Gledališče ni imelo ne stalne subrete in ne stalnega komika.

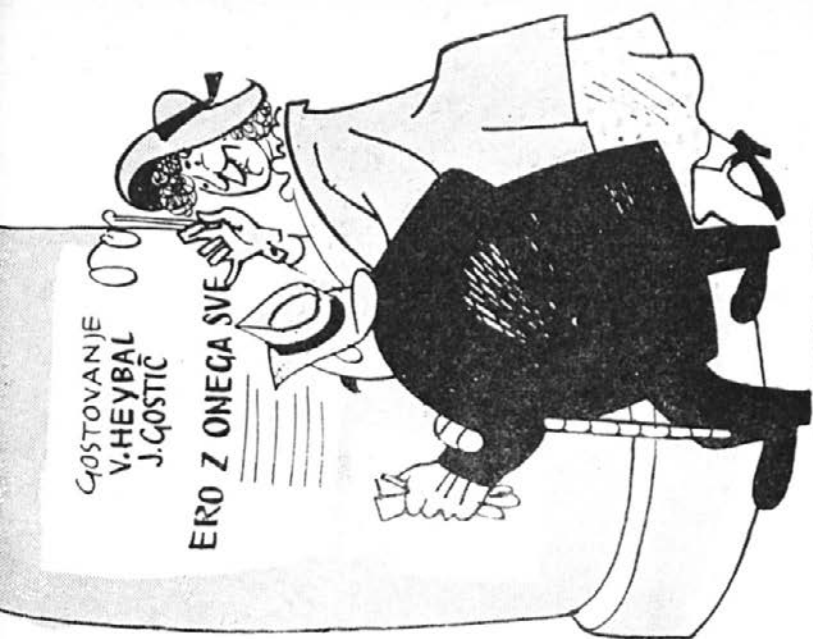
Navzlic temu si je vodstvo gledališča dovolilo uprizoritev nekaterih operet, ki jih je zaradi njih glasbe skušalo uprizoriti v kombinaciji opernih in dramskih igralcev.

»Netopir« je vodstvu gledališča za njegovo uprizoritev nudil oporo s tem, da so ga igrali v dunajski dvorni operi, in pa splošno mnenje, da bi bilo treba resna dela slovenskega opernega repertoarja za nekajkrat zamenjati z glasbeno neoporečnim delom vesele vsebine, češ da »veselost, prijetna in poštena zabava še nikjer in tedaj tudi na slovenskem odru ni izgubila svoje eksistenčne pravice...« Straussovi opereti sta seveda imeli uspeh le pri občinstvu, hrepenečem

po lahkotnosti, medtem ko sta uprizoritvi pri tistem delu gledališkega občinstva, ki pozna razliko med opernim in operetnim slogom, zgrešili svoj namen, čeprav je vodstvo s tem hotelo dati svojemu ansamblu možnost uveljavitve v lahkonejšem operetnem načinu igranja. Zato je kritika morala ugotoviti, da predstave niso bile zgledne, češ da »večina naših igralcev še vedno ni sposobna lahke, žive, hitro tekoče konverzacije, nego se vrše dialog z neumestnimi pavzami mnogo predolgočasno... da operno osebje tudi v pričo vzorne svoje trudoljubnosti nikakor ne more premagati jezikovnih in igralskih težav...«

Ti poskusi so navzlic temu omogočevali predor operete v novi, četudi nedognani obliki in so predstave posebno pri »Dijaku prosjaku« doživljave svojevrsten sprejem pri občinstvu, da so ga označili kot »velikanski uspeh« pri mladini, »ki je kar vriskala veselja, vse občinstvo pa je ploskalo kakor le ob izrednih prilikah.« Ob teh priložnostih si je kritika razlagala navdušenost občinstva z motivi iz slovanskih narodnih pesmi, ki jih je Millöcker vpletel v svoje delo. V resnici pa je šlo za sprostitve cenene zabave željnega občinstva.

Ob uprizoritvi »Cigana barona« se je zadelo poročevalcu »Slov. Naroda« potrebno in hvaležno, da bi ob uspehu, operete na našem odru napisal razpravo o vprašanju; ali se naj na našem gledališču goji tudi opereta ali naj ostanemo tudi še nadalje skoraj izključno pri seriozni operi. Zadelo pa se mu je, da bi to ne bilo umestno zdaj, ko je »duhovniška stranka požrla slovenskemu gledališču deželno subvencijo...« Nevede je tako v marcu 1904 načel neznan poročevalec vprašanje, ki ga je bilo treba rešiti in ki je v naslednjih letih mnogo pripomoglo k temu, da je moralo vodstvo slovenskega gledališča neutegoma začeti obravnavati vprašanje obstoja gledališča. S tem pa je bila povezana usoda naše operete. (Dalje)



PRED NASO OPERO

Glejno, Pepi, končno smo le dočkali gostovanje iz inozemstva!  
(Iz »Paviljhe«)

*Hotel*

„**SLON**“

L J U B L J A N A

*kavarna, restavracija, bar*



Po končani gledališki predstavi obiščite naše obrate:

kavarno, restavracijo in bar s prvovrstno postrežbo, glasbo  
in razvedrilom!

*Na-ma*

LJUBLJANA



**Delavci in nameščenci!**

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