

nekaj, česar v njej ni, porog umetniškega razsodnika popačeni slabokrvni literarni produkciji. Iz gline ni mogoče narediti piščalko, če ne gre skozi ogenj. Tako tudi iz te podpopvprečne literature ni mogoče narediti odrsko umetnino, ker ni šla skozi ogenj in trpljenje umetniškega oblikovanja. Poskrbljeno je bilo za svetel, a vendarle malce ponarejen, nepristen, resnici nič kaj zvest okvir, ki pa se kljub temu ali pa prav zato predstavi ni prilegal. Strinjamo se z dramaturškim vodstvom, ki se mu je upiralo dati na oder dunajsko osladnost in votlo dobrodušnost brez parodije. Strinjamo se s parodijo, ni nas pa mogla prevzeti njena izvedba, čeprav so se igralci Strnad, Penko, Jeršin, Goršičeva in Hlebcetova močno naprezali, da bi s spakovanjem, z gluhimi poudarki in z nenaravno melodijo upodobili odrsko karikaturu, ki naj bi v razumljivem jeziku nekaj dobrega in poštenega učinkovito in prepričevalno dopovedala. Če se Cyrano norčuje iz svojega nosu, je to prav in, ker se zna norčevati, je to tudi duhovito. Kajti poleg te napake ima Cyrano zvrhano mero kolosalnih odlik. Če pa Holt sam sebi na odru pokaže jezik, pa to še ni parodija. Kar škoda je marsikakega posrečenega režiserskega domisleka, sem in tja tudi kake igralske iznajdljivosti.

Naj opomnim še na skrbno urejevani Gledališki list, ki dokazuje neprenehno skrb za stik z občinstvom, in naj zaključim z ugotovitvijo, da je celjska sezona 1956-57 vendarle uspešna. Število predstav (201), obisk, gostovanja po okraju in čez kraj okraja (28 krajev), pester, v glavnem kvaliteten repertoar, delaven, prizadeven, v umetniško rast složno uglašen ansambel, vse to postavlja celjsko gledališče med pomembne slovenske kulturno-umetniške ustanove.

Tine Orel

GLASBA

LJUBLJANSKE OPERNE PREMIERE

Opera je v svojem bistvu teater. Ta obstaja, dokler bodo ljudje želeli gledati na odru upodobljeno življenje. Življenje pa pomeni: vsa doživetja, iz resničnega sveta in njegove problematike prav tako kakor iz najbolj pravljicne fantazije, bodisi da le-tà simbolično slika človeške odnose ali pa se razvija pred nami zgolj kot podoba barv, izmišljenih krajev in oseb. Zato se nam ni treba bati, da bi opera v svojih osnovah prišla v kakšno krizo. Da, obstaja morda kriza oblike, ne pa kriza njenega bistva.

Toda en pogoj je pač. Namreč ta, da je tisti krog, ki mu je opera namenjena, še sposoben življenja. To je lahko v različnih družbenih plasteh različno. V roke mi je zadnjič prišel članek, ki sem ga napisal ob neki premieri v predvojni Operi: »... običajno ljubljansko mrtvilo. S strahom se vprašujemo, ali ima to mrtvo občinstvo še kakšno bodočnost.«

Kaj naj danes rečemo k temu? Tisti krog, ki obiskuje operne predstave, je precej spremenjen. Morda niti ne toliko po posameznikih kakor po drugačnem odnosu do takih prirediteljev, do vsega, kar nudi precej bogato kulturno

življenje našega mesta. In pomislimo samo, kakšne rezultate bi dobili, kar se tiče obiska, če bi imeli večjo hišo (s tem brez dvoma boljše predstave) in urejene zveze s podeželjem! Že to, kar imamo sedaj, nam pove, da je naše okolje zadosti zdravo, prekvašeno zaradi dogodkov zadnjih desetletij, gotovo pa toliko osveženo, da se nam kakšne posebne krize ni treba bati.

K temu imamo letos še odličen repertoar. Pet glavnih premier je že po izbiri čast vsakemu velikemu teatru, pri nas pa kljub temu, da smo materialno omejeni, tudi po izvedbi takih, da se z lahkoto merijo s predstavami v marsikateri znani ustanovi. Kritične pripombe k njim so seveda navzlic temu potrebne.

Repertoarno politiko in s tem tudi glavno karakterno potezo umetniškega vodstva pa lahko presodimo šele po daljšem razdobju, morda po nekaj letih. Saj je treba toliko del popraviti, toliko del na novo uvesti in programirati v perspektivi, da je za to potrebnih več sezon. Toda letošnje premiere so bile, tudi če so bile programirane že prej, dobro izbrane. Offenbach — Donizetti — Verdi — Dvořák — Janáček, ne samo odlična imena, temveč tudi njihova najboljša dela, dana z najboljšimi pevci, dobrimi režiserji in solidnimi dirigenti. To so bile res kvalitetne predstave.

Treba bi bilo morda v nekoliko manj odvisnem okolju, t. j. v okolju, ki ima dosti močan dotok za novo glasbo zainteresirane publike, program usmeriti nekoliko na levo. K temu je sam po sebi pripomogel Janáček z Jenufo, toda on je še vedno le glasnik poznejših pravih modernistov, četudi ga malokdo od njih po umetniški sili dosegla. Govorim o tem, da bi bilo treba pokazati našemu krogu vsaj eno prominentno novo delo, ki je uspelo na drugih tujih odrih in je po slogu res novo. Vendar mislim, pri tem ko rečem nov slog, le splošen sodoben jezik, ne pa določeno kompozicijsko tehniko.

Morda je naključje, da je bila prva važnejša premiera tista, glede katere sem v lanskem poročilu o operni dejavnosti napisal, da bi bilo dobro, če bi se je lotili. To so *Hoffmannove pripovedke*.

Samo če si predočimo klavrno stanje povprečne nemške in francoske opere Offenbachove dobe, nam bo jasno, kakšna kvaliteta je zrasla s tem judovskim skladateljem. Devetnajsto stoletje se je na primer pri nas, v vsej naši vzgoji do pretekle vojne, po veliki večini pa tudi v miselnosti in navadah ljudi, globoko zasedrilo v nazore in jih oblikovalo s svojimi vplivi, medtem ko so nove ideje le težko prodirale. Ko smo po prvi svetovni vojni na novo postavljali kulturno življenje, kakor koli je bilo to še omejeno, niso ljudje, ki so prihajali iz šol ali ki so že kot ugledni delavci vodili ustanove, mogli gledati na tok kulturnega življenja drugače kakor z očmi tradicionalnih, z izročili in ukoreninjenimi navadami sprejetih nazorov. Zato se je pri nas — in zlasti pri nas — dolgo časa vlekla solzava nemška romantika z vso svojo betežnostjo in neiskrenostjo. Šele vihar zadnje vojne je marsikaj premetal in pometel. In še preže iz marsikakšnega kota ostanki in migljajo s svojim zapeljivim čustvanjem, ki ni ne pristno ne resnično.

Wagner — Offenbach, kakšno nasprotje! In vendar lahko kljub geniju v tem nemškem »nadčloveku«, v pesniku bajeslovnih oper, dramaturško pomanjkljivih, neživljenjskih, filozofsko še danes ne do konca doumljenih, glasbeno-kompozicijsko pa čudovito postavljenih, slogovno edinstvenih, in kljub celi armadi epigonov, ki so podlegli čaru in sili teh del, rečemo tole: Offenbach je teatrsko boljši. Je bolj življenjski, je neposrednejši, je najmanj tako

prepričljiv, včasih pa prav čaroben v svoji preprosti in tako umetniško resnični fantaziji. In navsezadnje, ali je filozofsko slabši? Če gremo v bistvo njegove opere, nikakor! Offenbach ne prinaša svojih problemov »na krožniku«, da vsakdo vidi, kako je učen in kako globoke misli ima, temveč jih podaja z realnim življenjem samim. In pri tem ostaja pravljičen. Saj so vendar te pripovedke res »pripovedke«, in kako čisto so ohranile svojo zvrst! Tudi bolj ljudski je. Namreč po vsebini zadeva širši krog ljudi, ki upajo, se pehajo za vzori, pa jim tajinstveni Mirakel zmeša štrečno in usodno preobrne situacijo, uniči upanja.

Naša letošnja izvedba je bila, strogo gledano, malo preveč šablonska. Mislim, kar se tiče interpretacije. Režisersko in glasbeno je bila zadovoljiva, mestoma celo zelo dobra (prolog in epilog, ki sta imela nekam faustovski karakter v Lutthrovi pivnici), večkrat pa v izrazu povprečna, dasi predvsem pevsko-tehnično točna. Toda imel sem vtis, da prave fantastike, tiste prečudne zmesi med realnostjo, ki sega v dejanje s svojo tragiko, in med tem, da je dejanje navsezadnje le pripovedka, torej neki umišljeni, sanjski svet, še ni bilo. Nič ne bo napak, če bo vodstvo to odlično delo še enkrat uvrstilo v spored. Morda bo marsikatero sedaj še prazno mesto v igri in partituri zazvenelo z večjim žarom.

Donizetti — *Ljubezenski napoj*. V skupini treh italijanskih kompozicijskih zvezdnikov iz prve polovice 19. stoletja (Bellini, Donizetti, Rossini) je Donizetti tisti, čigar delo je med glasbeniki na splošno najmanj cenjeno, saj je tudi res marsikdaj na meji slabe in povprečne domiselnosti, s katero se je tedanje operno občinstvo zadovoljevalo. Toda dve deli se dvigata daleč nad druge njegove opere: *Lucia di Lammermoor* in *Elisirio d'amore*. Čudno je, da šele daljša doba prav pretehta dela, ki se zde ob nastanku enako vredna, ali celo narobe: manj vredna kakor tista, ki so danes zdavnaj pozabljena.

V Luciji di Lammermoor je učinek predvsem na glavni koloraturni pevki. V našem Ljubezenskem napoju pa so trije enakovredni nosilci: Adina, glavna ženska junakinja, Nemorino, moški partner, tenor, in zdravnik — pavliha Dulcamara. Ob teh treh je Belcore že malo stranska vloga, saj tudi pevsko ni tako zahteven.

Preprost, sijajen, komorni lik je ta opera! Res to, kar rečemo z malo šepavim izrazom: kabinetno delo. Čiste melodične linije, tople, tako jasne in obenem tako izrazne se prepletajo druga za drugo. Ali je mogoče reči, da je v tem žanru zloženega kaj lepšega kakor čudovita otožna melodija Nemorinovega speva v b-molu? Una furtiva lagrima! Kakšen resnobni žar seva iz nje! Kako je spremljevalni fagot organsko vključen s svojo spevno barvo v idejo vsega odstavka! Potem arija Dulcamare — nepozabni lik nadvse odličnega Korošca — saj to je buffo vloga, enako močna kakor Kecal ali Varlam, seveda upoštevaloč komorni karakter Donizettijevega dela.

Naša izvedba je bila na odru vredna slovesa ljubljanske Opere. Pevske kreacije Vidmarjeve v izmenjavi s Hočevarjevo in Patikovo, Nemorino Lipuščka v izmenjavi z Dermoto in Dulcamara — Korošec, s temi se pa res postavimo pred vsako publiko in vsako kritiko. Od prvih dveh sta posebno Vidmarjeva in Lipušček omembe vredna. Enkrat je gostovala v vlogi Adine Otta Ondina, ki je prinesla še posebno, svojstveno svežino in gracijo, neko posebno eleganco v svojo kreacijo.

Pač pa je sicer ves glasbeni stavek zvenel nekoliko težko, preveč silovito, morda bi lahko rekli, preveč dramatično, česar ta glasba ne prenese. Te vrste umetnost nikakor ni korenjaška, temveč je v svoji perfektni formi čisto in fino izoblikovana. Torej več komornega duha in zvoka!

Verdi — *Othello*, stvaritev starega in večno mladega skladatelja, opernega genija, kakor ga je težko že kdaj rodila naša civilizacija. Prečudoviti Verdi, ki je znal zajeti v glasbo vso neskončno skačo človeških čustev! Zgodovina nastanka *Othella* je znana. Ni dvoma, da gre tu za vpliv Wagnerja, toda ta vpliv ni nikdar neposreden, konkreten. Ali bi lahko le eno samo mesto imenovali *res wagnerjansko*? Saj to je skrivnost genija, da je ohranil — in to popolnoma — vso svojo tipiko in vendar dvignil ves kompozicijski stavek sam po sebi tako, da je po tehtnosti koncepcije enakovreden vsakemu, še tako »visokemu«. Seveda ta tehtnost še daleč ni v wagnerjanski teži, v zvočni nasičenosti harmonije in instrumentalne barve. Jasnemu, strogo šolanemu italijanskemu duhu ne more prijati severnjaška bučna zvočnost, če je še tako sama po sebi pravilno postavljena. Italijanski okus bo vedno stremel za jasnimi linijami, za zvočno prozornostjo, za tistimi vzori, ki jih je tamkajšnja umetnost 17. in 18. stoletja tako bogato izoblikovala.

V ljubljanski izvedbi je bil pač Gostič najboljši. Ta pevec, čigar čustvena stran je bila vedno nekoliko hladna, čigar lep, koncentrirani junaški tenor ni nikoli res ogrel v vlogah, ki jih je treba peti s prepričevalno toplino in strastjo, je za vlogo *Othella* kakor ustvarjen, za to vlogo brezumnega ljubosumneža, za to strogost gledanja na življenje in ljubezen, za to težko ljubosumno — ne ljubezensko! — strast. Prvovrsten pevec, prvovrsten igralec! Da je to bilo kreirano na visokem evropskem nivoju — ni dvoma.

V vlogi Jaga — *Othellovega* protivnika, posebljenega zla, je Smerkolj uveljavil svojo izredno muzikalnost, lep, kultiviran način petja in igro, ki je segala tudi ob edinstvenem Gostičevem liku dovolj globoko, da mu je bil enakovreden partner. Bukovčeva kot *Desdemona* je bila morda malo šablonska, toda s svojim prelepim glasom vedno znova ogreje in prepriča.

Ob tej težki operi bi rad povedal, da ni pri pevcih-solistih nikoli dovolj poglobljanja v vlogo, v lik, ki ga predstavljajo. Samo točna in pravilna psihološka analiza bo dala zares izdelane vloge, take, da bodo zadovoljile ne le poslušalca, ki mu gre za lepo petje, temveč tudi tistega, ki mu gre za doživetje cele drame, razvijajoče se na odru. Treba, brezpogojno je treba čimdalje bolj ustvarjati like v smislu dramske igre, ne le v smislu opernega pevca polpreteklega kova. To pa se pri nas le še tu in tam dogaja. Kaj pomaga pri tem režiserjevo delo, ve vsakdo. Ravno tu pri *Othellu* je bila marsikje vidna razčlemba dejanja po režiserjevi roki, formiranje vlog po njegovi intenciji, po njegovi razlagi. Ciril Debevec, ki je z *Othellom* praznoval tridesetletnico svojega delovanja, je potrdil, da je režiser prvega reda.

Dvořákova *Rusalka* je opera, ob kateri vsaj nam Slovencem srce res za-trepeta od ganjenosti, ne samo nad pravljичnim dejanjem — tako neživljenjskim in tako starinskim, da nam je kar všeč — temveč nad muziko, ki ji ni nikjer enake. Ta čudovita simfonija ljubezni, gozda in noči, jutranje zore in lovskih rogov, čarovnice in trpečega vdanega srca, ta nam je blizu kakor le malokatera. Da, Dvořák res ni dramatik in *Rusalka* je, ozko operno gledano, manj posrečena opera. Toda ali si moremo misliti v lepšo glasbo odeto srebrno mesečino, ki lije svoje nežne žarke na *Rusalko*, pevajočo svoj spjev? Kako je

pri tem vključena v muziko nastajajoča zora in daljni lovski rogovi! Že v prvem dejanju je nakopičena vsa lepota, vsa neskončna fantazija Dvořákove muzike.

Morda je bila letošnja izvedba za spoznanje pretrda. Tisto rahlo drhtenje, ki mora sevati z odra in orkestra, polno hrepenenja, svojstvene resničnosti in žara, ki je pravljichen in človeški hkrati, še ni bilo doseženo. Osrednji lik je bila Bukovčeva v glavni vlogi, ki z intenziteto, tudi notranjo intenziteto svojega podajanja vedno ustvarja dobre like. Sladkost njenega glasu je prepričljiva in prevzame večkrat s prav elementarno močjo. Njeni liki v celoti pa so bolj pevske kakor psihološko in detajlno muzikalno dognani. To pa spoznamo šele po dolgih preskušnjah, po mnogih vlogah in nastopih. Zdi se, da ima Bukovčeva v sebi neki neodkriti zaklad interpretativne moči, ki ga je treba res šele do kraja izoblikovati in obrusiti. Mislim, da bi bila Bukovčeva na ta način lahko v prvih vrstah evropskih pevk. Jasno je, da jo s tem postavljam na tisto mesto, ki ji po njenih sposobnostih, četudi so po nekih straneh še latentne, v resnici pripada.

Za moj občutek je bila kot skladba nekak višek sezone Janáčkova Jenufa. Najprej o Janáčku: treba je poznati celovito delo ali vsaj velik kos njegove ustvarjalne zapuščine, če ga hoče človek prav presoditi. Ne strinjal bi se z mnenjem, da je Janáček v nasprotju z Musorgskim premalo znan. Vsa novejša razglabljanja o sodobni glasbi navajajo Janáčka kot enega izmed pionirjev nove glasbe. Nekateri ga obravnavajo kot folklorista, kar je v resnici bil, drugi poudarjajo njegov svojevrstni ekspresionistični slog. Ravno z Jenufo si je utrl pot med svet, a spričo življenjske revnosti mnogih novih struj, ki nekako shlastično ponavljajo določeno (ali tudi nedoločeno) kompozicijsko tehniko, ostaja njegov silni temperament na strani utaplajoče se romantike — seveda le na videz, kajti njegova izrazna sila je sila velikega ustvarjalca. Značilnost njegovega kompozicijskega stavka so kratke, odtrgane hitre figure, ki se zde na prvi pogled le kaprica komponista, dokler ne obstrmimo pred silnimi viški, ki rastejo iz njih. Med temi figurami se pleto melodični domisleki, res ne v starem periodičnem smislu koncipirani, temveč kot porajajoči se utrinki velike miline pa tudi brezdanje strasti.

Biti veren interpret te glasbe je velika, velika naloga. Težko je obdržati v interpretacijskem konceptu kljub tej raztrganosti, ki je seveda samo navidezna, a lahko človeka zelo premoti, celotno veliko linijo, naravni, spontani glasbeni tok. Ne bi rekel, da se je to pri ljubljanski izvedbi do kraja posrečilo. Morda je šel študij preveč v detajle. Hočem reči, da se je preveč izgubil v detajlih in premalo sledil muzikalnemu izrazu v vsebinskem smislu. Toda ne glede na to se mi zdi, da je naša izvedba bila ena od letošnjih najboljših. Ne nazadnje zaradi pevcev. V glavnih vlogah: Bukovčeva, Lipušček, Karlovčeva in Čuden. Njim ob strani glasovno odlična Bogdana Stritarjeva, potem Kovač in drugi. Debevčeva režija se je, tako se mi je zdelo, držala prejšnje interpretacije, toda v vsem le ni imel enako močnih pevcev — interpretov. Zato je ostala Jenufa zaenkrat malo preveč toga, morda malo šolska. A ne v tem smislu, da bi bila začetniška, le njen karakter je nekoliko ozek, premalo poglobljen in muzikantski pri vsem točnem študiju, ki je tako potreben in je bil gotovo tudi izvršen.

Zdi se mi, da bi se pri pevcih dalo pomagati, da bi premostili te nedvomno zelo velike težave, tako da bi se več ukvarjali s petjem samospeva.

Muzikalno fraziranje in vsebinsko poglobljanje sta na koncertnem oaru brez pripomočka igre. Pevec stoji kakor gol pred publiko in ji mora dati neko absolutno vrednoto, vsekakor bolj absolutno glasbeno kakor na opernem odru. In pri izrednih glasovnih sposobnostih opernih solistov, pri njihovi nadarjenosti za igro bi bili po mojem mnenju lahko liki pri opernih predstavah kreirani še vse drugače, še vse bolj izdelano in karakterno zadeto. Poglejmo n. pr. Jenufo! Celó Karlovčeva, ki je vendar rutinirana interpretka in je ta partija morda njena najboljša, ni v vseh scenah enako dognana, enako močna. Presenetil pa me je Lipušček, ta izrazito lirični glas, ki je vlogo Lacc odpel in odigral s tisto silovitostjo, ki jo ta zahteva. Uporaben, dober pevec, muzikalno zanesljiv kljub vsem velikim težavam v svojem partu. Glasovno je bila Bukovčeva v nekaterih scenah (n. pr. molitev) tako dobra, da me je spomnila na veliko interpretko Heybalovo, ki je nekoč na našem odru pela Jenufo. Lepi, gosti, enakomerno izdelani glas, ki ne izgubi svoje intenzitete v kakršni koli dinamični stopnji ter obdrži vso svojo lepoto in čar, je pri Bukovčevi glavno sredstvo za izražanje in formacijo lika. Mislim, da bi se bilo vredno za to pevko potruditi tako z dirigentske strani, za še perfektnejše formiranje fraz kakor z režiserske, da se ta veliki talent usmeri v pravo pot glasbeno-psihološkega razčlenjevanja in študija likov.

Kvaliteta in zanimivost vseh petih premier pa je vendar tolikšna, da bi jih lahko brez bojazni uvrstili tudi naslednjo sezono v repertoar, morda vsaj najvažnejše izmed njih.

Marijan Lipovšek

O PREVODIH OPERNIH TEKSTOV

Od prevodov opernih libretov zahtevamo prav iste vrednote, katere mora imeti originalni operni tekst: od njih zahtevamo, da imajo literarno vrednost. Moderna operna dela terjajo posebno jasno formulirane in globlje miselne izjave. Teksti v verzificirani formi morajo na sebi nositi tudi znak pesniškega duha.

Jasnost misli je v prvi vrsti potrebna zato, ker poslušalec ne koncentrira svoje pozornosti na tekst sam, kot je to pri dramskih delih, temveč istočasno tudi na muziko. Ta razcepljenost koncentracije pa že sama v sebi nosi znak obojestranske nepopolnosti. Praktično se ni mogoče do dna potopiti v uživanje glasbe same in istočasno luščiti misli iz teksta, ki ima znake filozofske razprave. Poleg tega pa slabé našo koncentracijo tudi dogodki na odru.

Teksti klasičnih oper, posebno dél italijanskega izvora, so za današnji čas že sami po sebi tako nedolžno naivni in ganljivo primitivni, da mora prevajalec skrbeti, da te slabosti uspešno zakrije. Original vsebuje pogosto sentimentalnosti, ki danes nikogar več ne ganejo, in humor, pri katerem se le prisiljeno smehljamo. Človek se zabava bolj nad ponesrečenimi rimami in pohabljenimi izrazi kot pa nad neduhovitimi šalami. Na takih mestih mora prevajalec tako rekoč na slabih osnovah graditi skoro popolnoma novo stavbo. Tako bo posebno v teh primerih njegova naloga reproduktivno produktivna.

K sreči je v klasičnih operah lepota muzike sama pogosto tako čudovita, da ostane zanesljiva zmagovalka v boju s slabotnim in ponesrečenim tekstom. Le v komičnih operah lahko bedastoča teksta izpodkoplje celoten vtis.