

OPERA SNG V LJUBLJANI



RICHARD WAGNER

LOHENGRIN

GLEDALIŠKI LIST šte. 6 – 1960-61

Dirigent:
Demetrij Zebre

Režiser:
Hinko Leskovšek

Scenograf:
ing. arh.
Viktor Molka

Kostumograf:
Mija Jarčeva

Vodja zbora:
Jože Hanc

Korepetitor:
Zdenka Carjeva

Inspicijent:
Milko Škabar

Izdelava kostumov:
Gledališke
krojačnice
pod vodstvom
Eli Rističeve in
Staneta Tančka

Odraki mojster:
Celestin Sancin

Razsvetljava:
Vinko Dvoršak,
Roman Heybal

Lasulje in maske:
Emilija Sancinova,
Janez Mirtič

RICHARD WAGNER

LOHENGRIN

Romantična opera v treh dejanjih. Besedilo
napisal Richard Wagner. — Prevedel Pavel Oblak

Kralj Henrik	Zdravko Kovač
Lohengrin	Josip Gostič k. g.
Elza Brabantska	Vilma Bukovčeva
Friderik Telramund, brabantski grof	Samo Smerkolj
Ortrud, njegova žena . . .	Vanda Gerlovičeva
Kraljevi glasnik	Edvard. Sršen
	Sonja Hočevarjeva,
	Maruša Patkova,
Stirje paži	Božena Glavakova,
	Vanda Zlherlova
Gotfrid, Elzin brat	Vesna Bajec

OSEBNOST RICHARDA WAGNERJA

Veliki dirigent Wilhelm Furtwängler je svoje razglabljanje o Wagnerju pričel z besedami: »Zgodovina ne pozna umetnika, ki bi se o njem toliko razpravljalo kot o Richardu Wagnerju.« Malo pa je tudi skladatelj, katerih dela bi bila tolikokrat v križnem ognju najžolčnejših polemik, razlag in tolmačenj, malo pa jih je tudi, o katerih bi bilo napisanih toliko knjig in razprav kot o Richardu Wagnerju. Če bi hoteli danes, v 20. stoletju, odgovoriti na vprašanje, kaj nam pomeni Wagner in njegova umetnost, potem bi morali, predno postavimo na to vprašanje jasen odgovor, ugotoviti dejstvo, da Wagner v 20. stoletju ni nič manj popularen umetnik kot v 19. stoletju, in da je ravno 20. stoletje s številnimi novoodkritimi listinami, pismi in spisi znatno prispevalo k razjasnitvi Wagnerjevega lika. In kot za časa njegovega življenja, se še vedno razpreda živahna polemika, pišejo se nove biografije in kopičijo se znanstveni traktati. Iz tega sledi, da »Zadeva Wagner« še danaj ni pozabljena, temveč je še vedno aktualna. Mogoče je k aktualnosti Wagnerjevega problema mnogo pripomogla tudi scenska »reforma« — če jo lahko tako imenujemo — v uprizoritvenem stilu bayreuthskih dedičev Wielanda in Wolfganga Wagnerja. Lahko si tolmačimo zadevo na ta ali na oni način, vpliva Wagnerjeve umetnosti na 20. stoletje ne moremo zanikati niti ovreči. Rečemo lahko samo: Wagner je! Mogoče bi bile v tem smislu na mestu besede, ki jih je o Wagnerju napisal znani nemški dramatik Gerhard Hauptmann: »Tistemu, ki želi razumeti Wagnerjevo umetnost, ni treba da v njej plava ali utone, temveč naj jo pozdravi in prizna kot veliko, toda večno tujo umetnino.« Iz tega razloga je danes že težko obnavljati stare in vedno iznova pogrete razloge za pro in kontra, temveč je potrebno, da se skušamo skozi meglo tradicije prikopati do novega pojmovanja Wagnerja in z novim pojmovanjem tudi do novega stila uprizoritve njegovih oper.

Če bi hoteli odgovoriti na vprašanje, kaj nam pomeni Wagner, bi se morali, predno lahko zavzamemo objektivno pritrtilno ali odklonilno stališče, nujno usmeriti v posamezne epohe njegovega ustvarjanja. Kaj nam imajo povedati dela njegove prve ustvarjalne epohe z »Letečim Holandcem«, »Tannhäuserjem« in »Lohengrinom«, ali morda začetek njegovih velikih dram tetralogije »Prstana Nibelungov« ali operi »Tristan in Isolda« in »Parsival«. Na ta vprašanja je težko odgovoriti. Lahko ugotovimo le eno. Iz nadaljnega razpravljanja bomo videli, da je Wagnerjeva umetnost v najpopolnejšem smislu uspela osvojiti 19. stoletje in ga je tudi umetniško usmerjala. »Narkotični opoj, kateremu so v Bayreuthy postavili tempelj« — tako je Nietzsche razlagal vpliv Wagnerjeve umetnosti — je sicer izgubil svojo moč, toda njen učinek je še v našem stoletju zaznaven in pomemben.

Mogoče nam njegovi svetovnonazorski članki ne pomenijo mnogo, čeprav so tudi ti važni sestavni dokument dobe, in če bi odvrgli še vso njegovo estetiko, ostane vsaj osnovna misel o prekletstvu zlata v »Prstanu Nibelungov« kot večni simbol pro-

padajočega človeštva. In kjer odpove ideja drame, še vedno ostane glasba. Svetovno znani muzikolog Alfred Einstein je napisal sledeče: »Če z Wagnerjeve glasbe odgrnemo kopreno patosa, lahko vedno znova odkrivamo veličino tega največjega glasbenega dramatika in teatralika vseh časov.«

Ko v 20. stoletju odkrivamo skrite motive njegovega ustvarjanja, se nam Wagnerjev lik kaže v novi luči, ki ne razkriva samo umetnika, temveč tudi človeka Wagnerja. In ravno to je bistveni element, ki je v večini slučajev vodil vse najfantastičnejše hipoteze številnih polemik o človeku in umetniku Wagnerju. Material za vse te številne resnične in neresnične, zmišljene in hipotetične trditve, je dala lahko samo taka umetniška narava, ki je prostodušno in široko vdihavala sveže tokove svojega stoletja in ki je živela življenje velikega dinamičnega in do skrajnosti tankočutnega človeka.

Če danes vemo, da so na njegov ustvarjalni proces vplivale najštevilnejše filozofske smeri od indijske filozofije, grškega pesništva, poezije germanskega in romanskega srednjeveškega mita, da ga je oplajala umetnost renesanse v isti smeri kot reformacijska miselnost, poleg vsega pa še filozofija in pesništvo na preokretu 18. stoletja kot tudi Feuerbachova metafizika in Schopenhauerjeva filozofija, ter mogočni tok glasbe od Palestrine, preko Schütza, Bacha, Webra, Berliozu in Liszta, in če je vsa njegova umetnost polna refleksov vseh teh gibanj, nazorov in umetniških problemov, potem je razumljivo, zakaj je Wagner še danes tisti umetnik, o katerem se vedno znova razpravlja, in da je problem Wagnerjeve umetnosti v svetu še vedno živ.

Novost Wagnerjevega ustvarjalnega stila, veliki patos njegove glasbene geste, zvočna in harmonska barvitost njegove instrumentacije, veliki loki njegove melodične linije, obogatitev izraznih možnosti njegove glasbe, na koncu pa tudi njegove estetske teorije, niso zgolj produkt močnega individualnega umetniškega hotenja, temveč tudi izraz časa. Končno so idejo muzikalne drame sprožile že starejše generacije in Wagner v skrajnem smislu ni niti rušilec stare niti ustvarjalec nove glasbene drame, temveč stoji na čelu kulturnega hotenja 19. stoletja, ki je ustvarilo višek glasbene drame.

Alfred Einstein je dal v svoji razpravi o umetnosti 19. stoletja tole pomembno izjavo: »Wagner spada v vrsto muzikov, ki je pričela z Webrom. V 19. stoletju seveda ni bilo mogoče več tako muzicirati kot v 18. stoletju. Tega se je zavedal tudi Wagner. Seveda je bilo Wagnerjevo umetniško stremljenje že od vsega začetka usmerjeno drugam, kot pa ideali njegovih sodobnikov. Wagner noče učinkovati kot čisti glasbenik, kot melodist, in ga v zvrsti čiste glasbe tudi mnogi sodobniki močno prekašajo. Wagner želi s svojo umetnostjo osvojiti človeka v celoti, osvojiti ne samo z glasbo ampak z umetnostjo glasbe in pesnitve, z umetnostjo, ki ne postavlja le zahteve, da jo gledamo in poslušamo, temveč, da se ji docela predamo. Kdor ni bil sposoben, da se preda njenemu »opoj«, je veljal za antiwagnerjanca. Eden glavnih očitkov Wagnerjevih nasprotnikov pa je bil uperjen ravno v to bistveno potezo Wagnerjeve umetnosti. Kajti Wagner se ne zna izpovedati v formi čiste glasbe, temveč le v sintezi, in to je opera.«



Richard Wagner

Sicer v vseh Wagnerjevih delih zmaguje glasba nad tekstom, komponist nad pesnikom, toda glasba brez scenske predstave je bila za Wagnerja nemogoča. Wagnerju pa so zamerili tudi to, da ima njegova glasba poleg dramatične funkcije (te niso mogli tajiti) še drugo funkcijo, namreč, da v pravem smislu besede opaja in osvaja. Te prigovore pa je potrdil Wagner sam, ko je rekel, da je glasba zanj čarobni napoj.

Strastni oboževalec in poznavalec Wagnerjeve umetnosti, francoski pisatelj Romain Rolland, govori o Wagnerjevi glasbi kot o »hipertrofiji občutljivosti«. Poleg tega pa postavlja trditev, da je Wagnerjeva forma, njegova izredna koncentriranost zvočnih sredstev ter ekstaza kromatičnih in harmonskih viškov ravno sad te »hipertrofije občutljivosti«. In ravno v tem smislu se mi zdi, da je bistvo umetnika Wagnerja v tem, da je s svojo teorijo sam in osamljen v celotnem stoletju. Wagner se je s polno zavestjo svojega umetniškega poslanstva postavil svetu nasproti. On ga želi osvojiti in ga na koncu resnično osvoji. Zato, da osvoji svet, pa mu je potrebno učinkovito sredstvo. To sredstvo je drama, toda ne govornica, temveč glasbena drama. Einstein pravi, da je Wagner »prvi, ki je glasbo uporabil kot sredstvo, s katerim očara, opaja in osvaja.« Z drugimi besedami bi lahko rekli, da je glasbo uporabil kot narkotično sredstvo. Res je bil Wagner v tem smislu prvi in edini in zato je bil pripravljen tudi sprejeti boj s svetom, kajti ustvarjal je brez kompromisov. Njegov boj je boj posameznika proti celumu stoletju. Boj za umetnost, ki je tako osebna, da je v vseh časih izzvala glasove za in proti, in to kljub temu, da je njegova umetnost osvojila stoletje. V tem je Wagner pravo nasprotje Verdija, ki ga je njegova nacija do konca življenja nosila na rokah. Kajti Verdi ni delal proti času, temveč z njim. Verdijeva umetnost je bila v nekem smislu bolj umetnost prilagajanja razvoju celotnega kulturnega obdobja, medtem ko je bilo Wagnerjevo iskanje že od vsega začetka povezano z zahtevo podreditve. Verdi je pisal svoje opere za pevce, ki so mu bili na razpolago, Wagner pa si je moral ustvariti celo generacijo, ki bi bila kos težavam njegovega pevskega parta. Verdi je prisluhnil skritim željam naroda, Wagner pa je ustvarjal za tiste, ki so bili voljni, da se popolnoma predajo opoju njegove glasbe. Verdijeva umetnost se je vzdignila do istega epohalnega viška kot Wagnerjeva, vendar razodeva Verdijev umetniški razvoj več obzirnosti nasproti gledališču, nasproti pevcem, upoštevajoč pri tem že preizkušene glasbene forme. Verdi nikoli ne bi mogel komponirati opere, ki bi bila grajena na enajstih velikih monologih, ki se le redko združujejo v dialoge in ansamble, kot jo je komponiral Wagner. (Mišljena je opera »Siegfried«). Ko mislimo na Verdijevo umetnost, se nam vedno vsiljujejo le imena štirih najbolj popularnih Verdijevih oper, Rigoletto, Traviata, Trubadur in Aida. Če bi pa omenili Macbetha, Othella ali Falstaffa, bi morali skoraj ovreči trditev, da je Verdi pisal le za široko občinstvo. Saj se je ravno v teh nazadnje omenjenih operah močno približal Wagnerju. In kljub temu, da vemo, da Verdijeva opera Macbeth nikoli ni imela uspeha, ne bi mogli trditi, da je to slaba opera. Tudi Wagnerjeve prve opere sprva niso imele uspeha. »Tannhäuser« je na premieri propadel. »Lohen-

grin« je postal popularen šele čez nekaj let, »Tristan« pa je moral čakati še deset let, predno je postal ljubljenec Münchenske publike. Edino tetralogija »Prstan Nibelungov«, »Mojstri pevci« in »Parsival«, so že v prvih letih osvojili svet in v Evropi je nastala prava »wagnerjanska« ofenziva, ki je malone zavládala nad svetom in pomedla vse, kar je bilo v stari operi slabega ali samo srednjega. Opojni učinek te nove umetnosti glasbene drame nam opisuje Romain Rolland v svojem sestavku o Wagnerju: »Z magičnim nemirrom je prodirala vame Wagnerjeva glasba. V njej je bilo vse skrivnostno, nova zvočnost in barvitost orkestracije, ritmi, snov sama, vsa divja poezija daljnega srednjega veka... čutil sem, da so me navdale nadčloveške strasti... Tako očaranje z Wagnerjevo glasbo je pogosto vznemirjalo ljudi. V tej glasbi so videli strup za mišljenje in nevarnost za dejavnost. Toda meni ni znano, da bi bila generacija, ki se je takrat opajala z Wagnerjevo glasbo, kazala nezanimanje za dejavnost. Kako, da nekateri ne razumejo, da glasba, ki je bila za nas tako potrebna, ni pomenila smrti, temveč življenje.«

Literatura o Wagnerju, iz katere bi lahko spoznavali človeka in umetnika v vrtincu njegovega časa, je bila dolgo omejena le na gotovi izbor dosegljivih virov, ki so jih obdelali že prvi Wagnerjevi biografi, med njimi gotovo najpomembnejši angleški muzikolog Houston Chamberlain. Ves ostali material je bil v rokah tako imenovanega bayreuthskega kroga in Wagnerjeve vdove Cosime. Bistveni in tako pomembni del tega materiala nam je šele 1951. leta posredovala zbirka Wagnerjevih pisem pod nazivom Burellova zbirka, ki je bila izdana v Ameriki. Objava tega, do sedaj še nepoznanega materiala, je sprožila precejšen preokret v raziskovanju Wagnerjevega življenja in dela, saj so bila prvič objavljena pisma, ki mnogo popolneje in pravilneje osvetljujejo epoko Wagnerjevega umetniškega zorenja v predrevolucijskem času, njegovo dejavnost pri majski vstaji v letu 1849 in njegovo življenje v emigraciji. Seveda Wagnerjeva pisma niso vedno najzanesljivejši vir za spoznavanje njegove osebnosti, saj je znano, da so napisana večinoma z namenom, da bodo pozneje objavljena. 19. stoletje je odkrilo več takih spretnih »pretvarjalcev«, ki so pisali svoje avtobiografije že v pismih. Zato skoraj vsako Wagnerjevo pismo nosi v nekem smislu masko. »Če temu dodamo še hipotetičnost zgodovinskega raziskovanja,« kot pravi Einstein, »potem si je težko rekonstruirati umetnikov lik, posebno, ker nikoli ne poznamo vseh faktov, in še te, ki jih poznamo, večkrat napačno tolmačimo.« V tesni zvezi z Wagnerjevo korespondenco je tudi njegova avtobiografija, ki je bila objavljena že leta 1911 in ob kateri so se zgrozili celo njegovi privrženci. Bolj ko se je v pismih razgalilo njegovo privatno življenje, več je bilo nasprotnikov njegove umetnosti, ki so seveda nujno spravljali njegovo življenje v zvezo z njegovo umetniško izpovedjo, kljub temu da je danes že dokazano, da je Wagnerjevo življenje večkrat v nasprotju z njegovo umetniško idejo.

Pogled v Wagnerjeva intimna pisma odkriva mnoge karakterne slabosti, ki se nam zde skoraj neodpustljive. Te slabosti ne zadevajo toliko Wagnerjevega načina življenja in občevarja z ljudmi, temveč so zasidrane v neki nedoslednosti celotnega bistva. Bil je

revolucionar, in ko je revolucija propadla, je pobegnil. Napisal je najfanatičnejši pamflet o židovstvu v glasbi, istočasno se udejnjal v Berlinu Mayerbeeru. Vsa ta, včasih sramotna dejanja in neiskrenosti, lahko opravičujemo samo s tem, da jih je zagrešil v imenu svojega dela. Zdi se mi, da je Einstein zadel v črno, ko ocenjuje Wagnerjevo moralo: »Wagner je vedel, da mora v borbi proti svetu ustvariti nov svet. Zato se mu je zdel vsak, še tako skrajni egoizem na mestu.« Do sedaj nepoznana korespondenca z Wagnerjevim prijateljem Röcklom pa je razbistrila tudi poglavja o Wagnerjevi ustvarjalni estetiki. Nietzsche je v prvem navdušenju napisal o



Richard Wagner — Karikatura

Wagnerjevi estetiki lepo razpravo, ki je bistveno pripomogla k spoznavanju vseh težavnih problemov Wagnerjevega ustvarjalnega procesa. Nietzsche pravi o Wagnerjevih znanstvenih delih sledeče: »Ne poznam spisov o estetiki, ki bi prinesli toliko luči in spoznanja kot Wagnerjevi. Kar je bilo kdaj rečeno o rojstvu umetnine, to smo izvedeli pri Wagnerju. On sam je eden izmed velikanov, ki nastopa kot priča in to svoje pričevanje skozi vse delo izpopolnjuje in razjasnjuje.« »Sicer so vsi njegovi spisi več ali manj propaganda«, pravi Einstein, »vendar ne v slabem pomenu besede. Njegovi spisi so v nekem smislu retorična dopolnitev estetike njegovega umetniškega, političnega in svetovnega nazora.« Nietz-

sche pravi, da so ti spisi koncipirani bolj v govorniškem smislu. Saj se v svojih spisih pogovarja s svojimi nasprotniki, zato je v svojih razlagah oster, večkrat tudi neprikrito sovražen, a v načinu izražanja mnogokrat izumetničen in zato povsem nepopularen. Njegov biograf Chamberlain pravi: »Vsi Wagnerjevi spisi so močna reakcija na katerikoli moteči vpliv, ki se zoperstavlja njegovi ustvarjalni volji.« Kljub vsemu pa dajejo ti njegovi, v nekem smislu »polemični spisi«, združeni v celoto, zaokroženo linijo njegovih umetniških stremeljenj, ki jih je v najpopolnejšem smislu ovekovečil v svojih velikih glasbenih dramah. In če bi hoteli odgrniti zastor prve epohe Wagnerjevega umetniškega zorenja, katere sad je na višku preokretnice Wagnerjevega življenja in snovanja Lohengrin, ne moremo mimo dogodkov, ki kažejo ne samo umetnika Wagnerja, temveč v zvezi z umetnostjo tudi politika, esteta, filozofa in pesnika.

Wagnerjeva mladeniška rast se oblikuje v burni atmosferi hudih ideoloških bojov pred revolucionarnim letom 1848. Zahteva po nacionalni enotnosti Nemčije in po preokretu družbenih odnosov v smislu meščansko-demokratske revolucije, pa je postala historična nujnost. Wagner, ki je tankočutno sledil tokovom časa, se je z vsem mladostnim žarom vrgel v politično dejavnost. Protislovja te burne epohe se odražajo v njegovem delu. Toda premostiti jih ni mogel niti tedaj, niti pozneje. Udeležil se je majske vstaje v Dresdenu v letu 1849 in v naprednem nemškem časopisu »Volksblätter« napisal pozdrav revoluciji: »Vsa Evropa kipi od silovitega gibanja. Prvi tresljaji so prišli tudi do nas in grozé, da nas bodo objeli z vso silo. Stari svet se ruši, iz ruševin mora vstati novi. Viharno se približuje revolucija, ta večno pomlajujoča mati človeštva.«

Chamberlain navaja priče, ki so videle Wagnerja, kako je četam, ki so oblegale Dresden, delil revolucionarne proklamacije — in le po nekem čudežu ga niso zaprli ali ustrelili. Zaradi revolucionarne dejavnosti so ga hoteli pozneje postaviti pred sodišče, toda Wagner je pravočasno pobegnil v Švico. Pozneje je baje izjavil, da je zašel v zmotó in ga je zapeljala strast. Romain Rolland je mnenja, da vse to ni važno za zgodovino tega razdobja njegovega življenja. »Zmote in strasti so sestavni del vsakega burnega življenja in nihče nima pravice, da jih črta iz kakršnegakoli življenjepisa.« Res pa je, da je imel Wagner zelo nejasne politične predstave ter se je rad predajal abstraktnim iluzijam. Zato je razumljiv njegov poznejši beg pred revolucijo, beg pred lastno slabostjo, ki ga je kmalu pripeljala do pesimizma Schopenhauerjeve filozofije, s katero so Wagnerjevi biografi nekdanj hoteli osvetliti vso njegovo umetniško dejavnost, kar pa se je pozneje izkazalo za zmotno. Wagner je bil v tej dobi svetovnonazorsko poln protislovij, kar mu ne moremo zameriti, saj ni bil nikakšen sistematičen filozof in se ni pustil uvrstiti v kakršenkoli filozofski sistem. Wagner je bil predvsem umetnik in v njegovem delu se zrcali vse dogajanje časa z vsemi njegovimi protislovji.

Wagnerjev revolucionarni elan je bil zlomljen, toda ostala je vera v odrešitev človeštva in prepričanje o potrebi premagovanja slabega. Kljub pesimizmu se v njegovih spisih te dobe večkrat pojavljajo Feuerbachove misli in kritika o obstoječi družbi. Motiv

odrešenja sveta po umetnosti pa je postal osrednji motiv te ustvarjalne epohe, in iz tega je vzniknila tudi Wagnerjeva ideja o Lohengrinu. Sicer se motiv odrešenja pojavi že v njegovih prejšnjih operah, n. pr. v »Letečem Holandcu«, ki išče ženo, da bi ga odrešila večnega prekletstva. Toda še bolj jasno se pojavlja ta ideja v Lohengrinu.

Wagner je pričel pisati to opero še pred prvo uprizoritvijo »Tannhäuserja«. Neuspeh tega dela na prvi predstavi pa je nekoliko zavrl njegov ustvarjalni elan in Wagner je razodel svoje globoko razočaranje z besedami: »Pričel sem se zavedati svoje popolne osamljenosti v taki meri, da sem edino iz tega občutka osamljenosti dobil vzpodbudo in voljo, da se izpovem svoji okolici. Čutil sem, da se nahajam izven današnjega sveta, nekje v čistem elementu etra, ki me je v zazrtosti mojega občutka samote izpolnjeval s sladko grozo, kot jo lahko občutimo na vrhu visokih gora, ko obdani od sinjega zračnega morja zavzeti gledamo na gore in doline... Ravno ta blažena samota je v meni prebudila novo nedopovedljivo in nepremagljivo hrepenenje, stopiti iz višine v globino, iz sončnega sija najpreprostejše čiste sle v prijetno senco objema človeške ljubezni. Iz te višine je moj željni pogled spoznal ženo, kot si jo je iz morske globine svojega prekletstva zaželel Leteči Holandec. Žensko, ki je Tannhäuserju iz sladostrastnega Venerinega objema pokazala pot kvišku in ki je Lohengrina iz sončne višine prižela na tople prsi matere zemlje. Kajti Lohengrin je iskal ženo, ki bi verovala vanj, ki bi ne vprašala po njegovem poreklu, temveč ženo, ki bi ga ljubila... takega kot je. Iskal je ženo, ki bi ga brezpogojno ljubila... Toda njega obdaja izdajalski sij povzdignjene narave in se ne more pokazati drugačen kot čudovit. Toda ljudje so mu s svojo zavistjo dokazali, da ga ne razumejo in so mu na silo iztrgali priznanje njegovega božanskega porekla, in tako se je moral poražen umakniti v svojo samoto.«

Z Lohengrinom je postavil Wagner simbol umetnika, ki si je zaželel človeške ljubezni... toda ljudje ne razumejo njegovega poslanstva, ker želijo umetnika razumeti in ocenjevati s hladnim razumom. Tako se je izkristalizirala osnovna ideja o Wagnerjevem globoko doživetem poslanstvu umetnika kot rešitelja celotnega človeštva. V brezpogojni veri v umetnikovo poslanstvo vidi Wagner možnost za rešitev »civilizacije« pred propadom.

»Umetnikova najnujnejša želja je, da s posredovanjem čustva doseže to, da ga ljudje razumejo in sprejmejo.« Wagner zahteva čustvo, ki ne pozna dvomov, ki ne vprašuje zakaj in kako. Tragedijo svoje dobe vidi Wagner prav v »kritičnem razumu«.

Kljub božanskemu poslanstvu Lohengrina, kot ga poznamo že iz srednjeveškega epa Chretien de Troesa, se je Wagner že prej zavaroval pred očitkom, da bi z Lohengrinom hotel propagirati krščanstvo. Za njega je pripovedka o Lohengrinu v nekem smislu historični motiv, ki mu nudi primeren material, da lahko izpove svoje ideje o pomembnem poslanstvu umetnosti.

Wagner piše o liku Lohengrina: »Lohengrin ni hotel biti nič drugega kot človek, popoln topločuteči človek, ne bog. Hotel je biti absolutni umetnik. Tako si je zaželel ženo; to je človeško srce. In zato se je spustil iz svoje samote, da bi prisluhnil bitju človeškega srca.«

**Tenorist
Josip Gostič
kot Lohengrin
na Dunaju**



Ideja o odrešitvi človeštva z umetnostjo in lepoto ni nova in so se zanjo navduševali veliki možje evropskega kulturnega kroga. Veliki nemški pisatelj Thomas Mann je o Lohengrinu napisal sledeče navdušene stavke: »Celotne predstave »Tristana« ne bi več vzdržal, pač pa »Lohengrina«. Predigra k 1. dejanju je najčudovitejše, kar je bilo napisano in njeno plavkastosrebrno lepoto ljubim še danes... to je bila moja prva, trajna in vedno obnavljajoča se mladostna ljubezen. Lohengrin je pravi višek romantike.«

Ko je francoski pesnik Baudelaire leta 1861 prvič slišal glasbo »Lohengrina«, je svoja čustva opisal z besedami: »Spominjam se, da sem se že po prvih taktih zazibal v nekem blaženem občutku, kot ga poznajo skoraj vsi ljudje z močno razvito domišljijo iz sanj. Čutil sem, kako odpadajo od mene vezi človeške teže, in občutil sem posebno slast, kot jo občutim v velikih višinah... Kmalu me je spreletel občutek naraščajoče svetlobe, neke bliskovito rastoče intenzitete luči. Njenega vedno obnavljajočega se rojevanja iz svetlobe in beline ne bi mogel popisati niti s celim slovarjem besedi.«

Mogoče se nam bo ta romantična izpoved zdela danes nekoliko naivna, toda če pomislimo na dejstvo, da je Wagnerjeva glasba delovala na ljudi kot nekakšen narkotikum in da je bila njena opojna moč nekaj povsem novega in nepoznanega, potem bomo razumeli vso podvrženost in predanost temu opoju, ki je premagal skoraj ves dotedanji čustveno-glasbeni svet.

Prve kritike Lohengrina so sicer pisale o »do principa povzdignjenem pomanjkanju forme...«, da je »opera hladna in v svoji enoličnosti utrujajoča igra tonov,« pisali so o »breznu dolgočasja«, toda kmalu je »Lohengrin« osvojil svet — in ravno ta opera je postala od vseh Wagnerjevih oper najpopularnejša. V zvezi z njo je zmagala tudi Wagnerjeva estetska ideja o umetnikovem poslanstvu. Wagner jo je še razširil z besedami: »Samo taka umetnost, ki ni ločena od življenja, je lahko vzgojiteljica naroda in lahko prispeva svoj delež k oblikovanju človeške družbe«. Pozneje je Wagner ta pojem prenesel tudi na funkcijo glasbene drame. »Drama je popoln izraz neke občee in skupne želje po izpovedi. Ta izpoved pa se spet želi uveljaviti le ob občem sodelovanju.« Tu je Wagner na isti liniji s Schillerjevo tezo, da je »človeštvo izgubilo svoje dostojanstvo, reši ga lahko samo umetnost.«

Mogoče je v Wagnerjevi teoriji o umetnosti skrito tudi načelo, da umetnost veže, kar je bilo na silo ločeno, in združuje, kar je bilo razdrobljenega. In še eno važno svojstvo nam razodeva Wagner v svoji estetiki. »Od vseh človeških umetnosti je glasba edina, ki je izključno čisto človeška. Glasba nikoli ne more izraziti samo nekaj izključnega, slučajnega ali individualnega, temveč le to, kar je vsem skupno. To, kar izraža glasba, je večno in neskončno. Ona ne izraža strasti, ljubezni ali hrepenenja tega ali onega posameznega individua v tem ali onem okolju, temveč je strast, ljubezen in hrepenenje samo.« S tem se nismo približali le estetiki romantične opere nasploh, temveč tudi estetskemu vrednotenju glasbene umetnosti, kot so jo pojmovali mnogi Wagnerjevi nasledniki. Morda se nam bo zdelo v Wagnerjevem življenju in njegovi teoriji in estetiki marsikaj paradokсно, kajti njegova dela govore včasih povsem nasprotno kot njegovo življenje. Romain Rolland pravi, »da umetniška dela izpovedujejo to, česar umetnik v življenju ni mogel doseči. Predmet umetnosti je v tem, da nadomešča umetniku, kar mu manjka v življenju.« »Umetnost začenja tam, kjer neha življenje,« je rekel Wagner.

Najlepše vrstice o Wagnerju pa je napisal v svojem eseju »Trpljenje in veličina Richarda Wagnerja« pisatelj svetovnega slovesa Thomas Mann: »Trpeč in velik je pojav R. Wagnerja, kot je veliko stoletje, katerega odraz je on sam, ta v vsej veličini najbolj vprašljivi, najbolj vsestranski in najsilovitejši fenomen ustvarjalnega sveta. Njegovo mukapolno, nemirno begajoče, strastno zaganjajoče se, obsedeno ter nikoli razumljeno ter do svetovne slave segajoče življenje, je izpolnilo skoraj celo 19. stoletje. Mi, današnji ljudje, do vratu obremenjeni z vedno novimi težavami in nalogami, nimamo niti zadosti časa niti volje, da bi hoteli razumeti preteklo stoletje, niti nismo dovolj resnicoljubni, da bi ga lahko cenili. Naš odnos do prejšnjega stoletja je odnos sinov do očeta, in odraz tega odnosa je površna kritika. Kljub vsemu moramo o Wagnerju govoriti le o veličini, sicer mračni in trpeči in

hkrati skeptični in za resnico vneti veličini. Njegov kip bi moral izraziti neko ogromno moralno obremenjenost in napetost mišičevja, ki bi spominjala na Michelangelove figure. Kakšna silna bremena so bila naložena našim prednikom! Dobesedno epska bremena, in prav bi bilo, da pri tem ne mislimo samo na Balzaca in Tolstoja, temveč tudi na Richarda Wagnerja. To je 19. stoletje, stoletje impresionističnega slikarstva Francije, stoletje ruskega, francoskega in angleškega romana, in stoletje nemške glasbe. In to stoletje, ki je rodilo cel gozd velikih mož, ni slabotno stoletje. In ko gledamo nazaj v to slavno preteklost, lahko ugotovimo podobnost med vsemi temi možmi, ugotovimo lahko sorodnost duhov, a tudi sredstev. Wagner je s sredstvom estetičnega očiščenja hotel očistiti družbo in jo odvrniti od grabežljivosti ter pohlepa po denarju, hotel jo je odvrniti od nevljudnosti. V tem je Wagner zelo



**Josip Gostič v naslovni vlogi Wagnerjevega
»Lohengrina«**

blizu velikemu ruskemu epiku Tolstoju. Če se je nekaj zdelo ljudem, da je Tolstoj v starosti zapadel v neko versko blaznost, potem niso pomislili na to, da se je ta končna stopnja oblikovala že v njegovem prejšnjem življenju in da že v liku Levina iz »Ane Karenine« živi pojava starega Tolstoja. Isto bi lahko rekli za Wagnerja in njegovo starostno preraščanje v nekakšen misticizem, ki pa še vedno nosi v sebi očiščujoče človeške težnje po nadvladi lepote in umetnosti.«

»Wagnerjeva glasbena drama pa je kot glasbena zvrst in pojav nekaj neponovljivega in enkratnega. Ona je pogojena in opravičena v času, v katerem je ustvarjena. Ona je edina romantičnemu duhu ustrezna, od njega ustvarjena in čisto človeška umetnina.« Tako je o njej napisal Houston Chamberlain.

IZ DEL RICHARDA WAGNERJA

Znanost je najvišja moč človekovega duha; užitek pa, ki nam ga daje, imenujemo umetnost.

Samo močni ljudje poznajo ljubezen, samo ljubezen dojame lepoto, samo lepota oblikuje umetnost.

Ljubezen je osnova vsakršne prave umetnosti, kajti le z njeno pomočjo vzbrsti življenju cvet lepote.

Resnična umetnost bo živela samo dotlej, dokler bodo njene stvaritve podvržene le zakonom narave in ne despotski muhavosti mode. Umetnost bo svobodna le tedaj, ako se ji ne bo več treba sramovati povezanosti z življenjem.

Pravo stremljenje v umetnosti je vseobsegajoče: vsakdo, ki občuti resničen umetniški zagon, noče doseči z najpopolnejšim razvijanjem svoje posebne zmožnosti le poveličanja te zmožnosti, temveč poveličanje človeka v umetnosti.



RICHARD WAGNER

V razvoju evropske glasbe v drugi polovici devetnajstega stoletja je bil Richard Wagner osrednja umetniška osebnost. In to ne samo zaradi dejanske umetniške vrednosti njegovih del, zaradi daljnosežne reforme na področju opere, zaradi nazorov, ki jih je objavil in razvil v številnih spisih, zaradi redke glasbene, pesniške in filozofske nadarjenosti, ampak je osrednja osebnost tedanje glasbene Evrope tudi zaradi odmeva, ki ga je izzvalo njegovo ustvarjanje. Neki marljivi raziskovalec je ugotovil, da je do Wagnerjeve smrti bilo o njem napisano več ko deset tisoč knjig, brošur in člankov! Teh publikacij pa niso objavili le Wagnerjevi pristaši in občudovalci. V tej skoraj nepregledni literaturi je mnogo napadov in polemičnih sestavkov, v katerih je deloma ali povsem zanikan pomen Wagnerjeve dejavnosti. Polemike mnogokrat vsebujejo neizbrane izraze. Wagnerjeva dejavnost (in odnos njegovih pristašev in nasprotnikov do nje) je razburila vso glasbeno Evropo, v kateri se je desetletja vodila borba za Wagnerjevo umetnost in proti njej.

Postopoma je njegova umetnost osvajala vedno močnejše položaje in slavila vedno nove zmage. S tem se je širil in krepil tudi močni Wagnerjev vpliv. Nastalo je »wagnerjanstvo«. Od vsepovsod so vznikali epigoni — in nasledniki. Umetnikovih nasprotnikov je bilo vedno manj. Njegovi spoštovalci pa so uvideli, da se morajo iznebiti vpliva njegove močne umetnosti in hoditi po lastnih potih. In prav to, — da se v tem, kako so predstavniki evropske operne glasbe reagirali na Wagnerjev vpliv, odraža ves razvoj opere novejših časov — je nov dokaz, da je bil Wagner v resnici osrednji glasbeni lik v drugi polovici prejšnjega stoletja.

Wagnerjeva osebnost je bila zapletena. In to ne le zaradi raznovrstnosti njegovega delovanja, ampak tudi zato, ker je bil i kot človek i kot umetnik podvržen nemirnemu razvoju, v katerem so protislovja pogosto kršila in menjala smer začete poti. (»V moji naravi je, da naglo padam v najbolj ekstremna razpoloženja.«) Ogromna življenjska sila se je v njem spremenila v pesimistično zanikanje življenja. Ko je opustil Feuerbachovo filozofijo, je z vnemo sprejel Schopenhauerjevo. V njem so se združevale plemenitost in ciničnost, poudarjena erotičnost in asketska osamljenost.

Seveda se v Wagnerjevi osebnosti odraža tudi tedanja pot evropske družbe, pot meščanskega razreda od revolucije (1848—1849) do krize, ki jo je izzvalo opuščanje naprednih smeri.

Življenje Richarda Wagnerja je bilo burno in razburljivo. Svojo dobo je preživel kot fanatik lastnih idej, ki jih je razširjal s peresom in z besedo. Neugodne in spremenljive razmere so ga vodile skozi bedo in razkošje, od padca do vzpona in ponovnega padca. Vendar je imel vedno toliko moči, da je šel naprej, globoko prepričan v pravilnost svojega mišljenja in delovanja.

Wagner je bil rojen leta 1813 v Leipzigu, v družini uradnika, strastnega igralca - diletanta, ki je ljubezen do gledališča prenesel tudi na svoje otroke. Vendar vse okoliščine pričajo, da Wagner

ni bil njegov sin, pač pa nezakonski otrok pesnika, igralca in slikarja Ludwiga Geyerja, s katerim se je Wagnerjeva mati poročila po smrti svojega moža. (Ta je umrl, ko je bilo Richardu komaj nekaj mesecev.)

Geyer je svojo družino preselil v Dresden, kjer je leta 1821 naglo umrl.

Wagner se je že zgodaj zanimal za gledališče. V zvezi s tem ne smemo pozabiti, da se je v njem razvil dramatik pred glasbenikom. To je odločilno vplivalo na njegovo delo pri reformiranju opere.

V gimnaziji se je navduševal nad Shakespearom in med drugim pisal tragedijo, v kateri se pogubi štiriindvajset oseb. Večina pa nastopa dalje v obliki duhov, sicer se dogajanje ne bi moglo končati.

V Dresdenu je Wagner doživel tudi prva srečanja z operno glasbo. Sam je rekel: »Najbolj mi je ugajal ‚Čarostrelec‘.«

Leta 1828 se je družina vrnila v Leipzig. Wagner je obiskoval koncerte in se navduševal ob Beethovnovi glasbi. Poskušal je tudi komponirati, pa je uvidel, da mora temeljito obvladati glasbeno teorijo. Prva njegova dela so posvečena klavirju (sonata, fantazija) in orkestru (simfonija v C-duru). Leta 1833 pa je nastala njegova prva opera — »Die Feen« — po Gozzijevem gledališkem delu.



J. Lipušček v Ravelovi »Španski uri« (Režiser V. Habunek k. g., dirigent D. Švara, scenograf G. Stupica k. g., kostumograf A. Bartlova)

Takrat se je pričelo njegovo nomadsko življenje, ki ga je vodilo po raznih evropskih mestih. V Würzburgu je postal zborovodja, zatem pa dirigent gledališča v Magdeburgu, kjer je leta 1836 s slabim uspehom izvedel svojo drugo opero »Prepoved ljubezni«. V istem letu se je oženil z Minno Planer, igralko magdeburške gledališke družine. Leto dni pozneje je bil dirigent v Rigi. Tam je pisal libreto in večji del partiture za opero »Rienzi«, zamišljeno v duhu meyerbeerške velike opere. Službo pa je moral zaradi spletkarjev in upnikov opustiti; sklenil je odpotovati v Pariz.

Popotovanje od Rige do Boulogna je potekalo v romantičnih okoliščinah. Med viharjem na Severnem morju so mu mornarji pripovedovali povest o ukletem Holandcu, ki se je skladatelju globoko vtisnila v dušo: kmalu ji bo dal umetniško obliko.

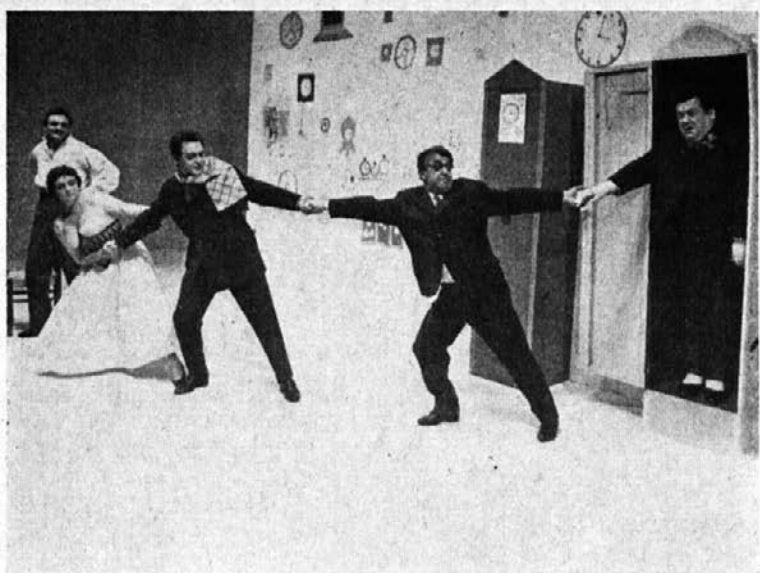
V Franciji mu je dal Meyerbeer nekaj priporočil, ki pa mu niso koristila. Da bi premagal zimo in lakoto, je pisal klavirske izvlečke tujih odrskih del, popravljal tuje partiture in pisal članke za francoske časopise. Vendar je v Parizu spoznal gledališko življenje, neusmiljeno borbo za slavo in gmotni uspeh, pridobivanje občinstva s praznimi zunanjimi efekti. Občutil je potrebnost reformiranja opere in spremembe okusa gledališke publike.

Wagner je v Franciji komponiral uverturo »Faust«, dokončal opero »Rienzi« ter napisal libreto in glasbo za »Ukletega Holandca«. Leta 1842 je bil prisiljen prodati libreto tega dela pariški Operi. Z dobljenim denarjem je odšel v Dresden, kjer so z uspehom uprizorili opero »Rienzi«. Za »Ukletega Holandca«, ki je bil izveden 1843, pa občinstvo ni imelo razumevanja.

Wagner je živel v Dresdenu sedem let. Bil je dirigent, zelo je razširil svojo splošno izobrazbo in strokovno znanje, bral je grške klasike, Shakespeara in španske dramatike, proučeval pa je tudi nemške in skandinavske srednjeveške legende. V Dresdenu je zamislil vsa svoja dela — od »Tannhäuserja« do »Parsivala«. Seznanil se je z Lisztom, ki je postal pristaš njegove reforme in pospeševalec njegove umetnosti.

V Dresdenu (kjer so se po uprizoritvi »Tannhäuserja« pričele borbe za Wagnerjevo umetnost in proti njej) je tudi temeljito revidiral svoje socialno-politične smernice. Začenši z reformo opere, je polagoma začutil tudi potrebnost družbene reforme. Čeprav ni bil nezlomljiv revolucionaren fanatik in je padal kdaj pa kdaj v malodušje, je vendarle dal svoj obol novim, naprednim političnim in socialnim poskusom in dogodkom. Za Bakunjinina in njegove ideje se je tako navdušil, da je aktivno sodeloval v dresdenski vstaji 1849. Moral se je skrivati pred policijo, dokler mu ni Liszt preskrbel lažnega potnega lista. Skladatelj je srečno prišel v Zürich, kjer je preživel nekaj let in napisal pomembne razprave o svojih pogledih na umetnost in posebno na opero.

Poleg razprav »Umetnost in revolucija« in »Umetniška dela prihodnosti«, je napisal Wagner v Zürichu obsežno delo »Opera in drama«, v katerem so izčrpno razložena načela njegove operne reforme. Ukvarjal se je tudi s »Prstanom Nibelungov«, spoznaval Schopenhauerjevo filozofijo pesimizma (ki je povzročila preokret v njegovem gledanju na svet in življenje), doživljal ljubezen z Matildo Wesendonkovo, ženo premožnega zürškega trgovca.



Langus, Mlejnjkova, Brajnik, Lipušček in Korošec v »Španski uri«

Matilda je v sebi združevala duhovno in telesno lepoto in imela tenak posluš za poezijo in glasbo. (Pisala je tudi pesmi. Wagner je komponiral pet pesmi pa glas in klavir na Matildina besedila. Dve imata značilni podnaslov: »Študija za Tristana in Izoldo«.)

Ko se je skladatelj leta 1857 nastanil v eni od Wesendonkovih hiš, se je njegovo in Matildino vsakodnevno srečavanje razvilo iz medsebojnega občudovanja in razumevanja v strastno ljubezen. Če moremo soditi po glasbi v »Tristanu in Izoldi«, ki je nastala kot plod vzajemnega odnosa Schopenhauerjeve filozofije in ljubezni do Matilde, potem je bila to najbolj ognjevita in najintenzivnejša epizoda umetnikovega ljubezenskega življenja.

Ljubosumnost Wagnerjeve žene pa je to idilo končala — toda komponist se je za povračilo za vselej ločil tudi od žene. Odšel je v Benetke, kjer je našel uteho v zanosnem ustvarjanju »Tristana« in v pismih, ki jih je pisal Matildi.

Leta 1862 je bil amnestiran in je mogel živeti v vseh nemških deželah. Obiskal pa je tudi tujino. Bil je v Avstriji, na Madžarskem, v Franciji, pa tudi v Rusiji, kjer je petrograjska in moskovska publika prvič slišala njegova dela, in sicer na koncertnem odru.

Skladatelj pa je doživel hud udarec ob neuspehu »Tannhäuserja« v Parizu. Zaradi nerazumevanja, zavisti in spletk so predstavo dolgo pripravljali, saj so imeli 164 skušenj. Napeto ozračje

pa sta še povečali Wagnerjeva trdoglavost in brezobzirnost. Poleg drugih ovir je neuspeh povzročila tudi zavist mnogih glasbenikov, ki jih je vodil Meyerbeer. Vse tri izvedbe »Tannhäuserja« so tako motili, da je moral skladatelj delo umakniti in prenehati z nadaljnjimi predstavami.

V tistih letih je komponist ponovno spoznal tudi materialno bedo. Imel je sicer velike dohodke, vendar je denar na široko razsipal in ni mislil na prihodnost. Potreboval je razkošna stanovanja, bogato opremo in odlične obleke. (»Meni so potrebne lepota, sijaj, svetloba. Ne morem živeti — kakor Bach — od bedne orglarske plače«.) Prepričan je bil, da mu svet »mora dati vse, kar potrebuje«. Z neverjetno lahkoto se je zadolževal in hkrati pozabljal na dolgove. Zbesnel je, kadar so ga upniki opominjali. Vendar je moral pred njimi zbežati v Švico, od koder se je vrnil revnejši kot kdaj koli poprej. Mislil je celo na samomor.

Nenadoma pa ga je (leta 1864) v Stuttgartu obiskal tajnik mladega bavarskega kralja Ludvika II. in mu izročil vladarjevo vabilo. Ludvik II. je ponudil skladatelju v Münchenu vsa sredstva, da bi z njimi mogel ostvariti svoje umetniške načrte. Vladar morda ni docela razumel pomena Wagnerjeve operne reforme, slutil pa je njeno veličino in občutil v Wagnerju genialnega človeka. Pomoč, ki jo je nudil skladatelju, pa je ustrezala tudi njegovim vladarskim ambicijam.



Manja Mlejnjkova (Conception) in France Langus (Ramiro) v
»Španski uri«

Srečni Wagner je izvedel v Münchenu »Ukletega Holandca«, »Tannhäuserja« ter »Tristana in Izoldo«. Vendar je preveč izrabljaj kraljevo naklonjenost in v dvornem okolju izzval močno opozicijo, ki ni rada gledala, da nekdanji politični upornik uživa vladarjevo neomejeno zaupanje. Nejevoljko pa je skladatelj še povečal, ko je pričel ljubimkati z Lisztovo hčerko Cosimo, ženo dirigenta Hansa von Bülowa. Wagnerjevi sovražniki so vse te okoliščine do kraja izrabili in mu kmalu onemogočili življenje v bavarski prestolnici, ki jo je moral zapustiti že pod konec leta 1865. Spet si je poiskal zatočišče v Švici. Skupaj s Cosimo se je nastanil v mestecu Tribschen pri Luzernu, kjer je od leta 1866 do 1872 preživel najsrečnejše dni svojega življenja. Mirno je delal in dokončal »Mojsre pevce« ter gotovo tudi »Nibelunški prstan«. Večkrat je bil v družbi filozofa Nietzscheja, ki je bil tedaj profesor v Baslu. (Nietzsche je kasneje postal velik Wagnerjev nasprotnik.) Leta 1870 se je Cosima (po razvezi zakona z Bülovom) poročila z Wagnerjem. Z njo je imel sina Siegfrieda (1869—1930), ki se je prav tako posvetil glasbenemu gledališču in postal operni komponist.

V Tribschenu je napisal skladatelj tudi znane razprave in spise: »Beethoven«, »Umetnost in religija«, »O dirigitiranju«.

V poslednjem razdobju življenja je v Wagnerju vedno bolj zorela misel o reorganizaciji gledališke zgradbe. Njegova reforma opere je zahtevala tudi reformo odra in gledališča. Po dolgem iskanju je našel v Bayreuthu na Bavarskem ustrezen kraj za gradnjo gledališča, v katerem naj bi uprizarjali njegove glasbene drame, predvsem »Nibelunški prstan«. Mestna občina mu je dala zemljišče brezplačno. Ogromne stroške za gradnjo zgradbe je skušal zmanjšati z javno subskripcijo in z ustanovitvijo tako imenovanih »Wagnerjevih društev«, ki jih je osnoval po vseh večjih mestih. Leta 1876 je bil postavljen temeljni kamen bayreuthskega gledališča, štiri leta kasneje pa je bila svečana otvoritev.

Gledališka stavba v Bayreuthu lahko sprejme do dva tisoč gledalcev. V njej ni lož in balkonov. Sedeži so postavljeni amfiteatralno in se zaključujejo z galerijo. Orkester je pokrit. Gledališče je imelo spočetka mnogo obiskovalcev, vendar so izdatki presegli dohodke. Z uprizarjanjem Wagnerjevih del so morali prenehati. Ponovno so odprli teater leta 1882 z izvedbo »Parsivala«, poslednjega mojstrovega dela.

Wagner je mislil in sanjal tudi o vsenarnodnem gledališču, ki bi ga brezplačno obiskovali tisoči ljudi, plemenitili svojega duha in za vselej vzljubili glasbeno umetnost. Te sanje pa niso postale resničnost. Bayreuthsko gledališče se je postopoma spreminjalo v cilj, ki so ga želeli bogati turisti iz vseh krajev sveta: plemenitnje duha so pogostno zamenjale snobistične ambicije.

Svoja poslednja leta je preživel Wagner večine v svoji vili »Wahnfried«, ki jo je zgradil v Bayreuthu blizu gledališča. Pod konec leta 1882 so mu zdravniki zaradi težav v zvezi z boleznijo svetovali, naj gre počivat v Italijo. Skladatelj je odpotoval v Benetke, na katere so ga vozali stari spomini. V tem mestu je že čez nekaj mesecev (1883) umrl zaradi srčne kapi.

WAGNERJEVA REFORMA

Svoje nazore o potrebi in nadrobnostih operne reforme je Wagner najbolj popolno pojasnil v obsežnem delu »Opera in drama«. Dobro je vedel, da je bila tedanja opera narejena in površna in da je glasba v njej zmanjševala pomembnost dramskega dogajanja in preveč privlačevala i pevce i komponiste i publiko. »Zabloda opere je v tem, ker je v njej sredstvo izraza (glasba) postalo cilj, cilj izraza (drama) pa sredstvo.« Potrebno je torej vrniti drami njen pomen in ohraniti v operi sintetičnost kot močan temelj pravega umetniškega dela. Opozoril je na dobo sijaja grške kulture, v kateri je bila sintetičnost delovanja zelo poudarjena. Opera devetnajstega stoletja pa je samo navidezno združevanje umetnosti in verna podoba sodobne družbe, za katero je ljubezen umrla in ji je umetnost le sredstvo za zabavo in preganjanje z dolgočasnosti bogatašev.



M. Brajnik (Gonzalve) in M. Mlejnikova (Conception) v Ravelovi »Španski uri«

V glasbeni drami bosta morala i libreto i glasba izvirati drug iz drugega. Toda: kje se bosta pesnik in glasbenik mogla srečati? Kateri vsebinski motivi bodo enako blizu i pesniku i komponistu?

Če hočemo na to vprašanje odgovoriti, moramo poznati izrazne možnosti poezije in glasbe. Beseda sama na sebi je posrednik, prevajalec misli, abstraktni znak, ki skozi razum in domišljijo vpliva na duševno občutljivost. Glasba pa je — nasprotno — neposreden izraz emocije in ne more sporočiti neke ideje, more pa dovršeno predočiti duševna stanja. Prihaja iz srca in se brez posredovanja vanj vrača. Zato je razumljivo, da more čiste ideje, razčlenjevanje ali abstrakcijo izraziti le običajna, govornjena beseda. Kjer pa se bo ideja hotela spremeniti v emocijo, bo govornjena beseda težila h glasbeni dopolnitvi.

Wagner je razmišljal o področju, iz katerega bi zrasla vsebina glasbene drame — in ga odkril v »večno-ljudskem, osvobojenem sleherne konvencionalnosti«. Toda kje najti vsebinske motive, katerih poglobilne sile so najelementarnejše strasti in občutja človeštva? Pravo zakladnico bo našel pesnik-glasbenik le v legendah in mitih, v stvorih, ki so izven zgodovinskega toka. V ustvaritvah ljudske domišljije bo našel umetnik že poenostavljene motive in bo nadaljeval tam, kjer je narod obstal.

Da pa bo drama — kot enakopravni spoj raznih umetnosti — dosegla svoj cilj, morata i pesnik i glasbenik čim tesneje sodelovati. »Najbolj uspelo operno delo more nastati šele takrat, kadar se je ista ideja v istem času rodila i v pesniku i v glasbeniku.« Razumljivo je torej, da je Wagner vse svoje operne tekste sam napisal.

V tem tesnem sodelovanju obeh umetnikov se bo glasbena drama spremenila v »akcijo, ki — poduhovljena — postane srcu blizu s pomočjo glasbenega izraza«. Postala pa bo tudi »podobna simfoniji, ki je dobila zunanjo obliko in se precizirala v vidni in jasni akciji«.

Wagnerjeva pesniška dela so drame, toda drame, namenjene komponiranju, ki brez pomoči glasbe ne morejo obstajati. Glasba v njih mora izzvati neposredno sočustvovanje gledalcev in s tem pospešiti delovanje besed. Seveda se bo zaradi najtesnejše možne povezave poezije in glasbe poezija izognila vsemu, kar je povsem intelektualnega značaja. Dogodki v glasbeni drami bodo imeli simbolično vrednost in bodo izraz psihičnih zakonov, po katerih se bodo ravnale osebe v drami. Ker je predmet glasbene drame »večno-ljudsko« in ker vsaka oseba v njej izraža neko splošno-človeško duševno stanje, bo drama temeljila na močni psihični, pa tudi simbolični in filozofski osnovi.

Po vsem tem je Wagnerjeva teorija operne reforme javljala dela, ki se bodo bistveno razločevala od meyerbeerške velike opere. Razloček je bil še očitnejši, ko je Wagner praktično uveljavil svoje nazore. V strukturo opere je uvedel nove konstruktivne elemente, in sicer: 1. razdelitev opere na prizore, 2. uvedba sestavov tako imenovanih »Leitmotivov«, 3. poseben pomen orkestra.

Dotlej je bila evropska opera sestavljena iz vrste točk, tako imenovanih »številčk«, ki so se imenovale arija, recitativ, cavatina, duet, finale itd. Te točke so bile zaokrožene, zaprte, ločene celote.



M. Mljenikova (Conception) in L. Korošec (Inigo Gomez) v naši uprizoritvi »Španske ure«

Po končani točki je v glasbi nastal zastoj, to pa je povzročilo neizbežen vtis razcepljenosti. Wagner se je temu odločno uprl. Prepričan je bil, da so za obliko odločilni edinoletni tok dramskega dogajanja, število oseb, ki sodelujejo v posameznih prizorih, situacije, reševanje teh situacij in ustvarjanje novih. To so izvori za kriterije, ki bodo vodili obliko — ne pa vnaprej določeni, tradicionalni postopki. Razdelitev na »številke« je Wagner zamenjal z dokončno razdelitvijo na prizore. Ta element je v drugi polovici prejšnjega stoletja osvojilo mnogo evropskih komponistov.

Drugi konstruktivni princip v strukturi Wagnerjeve opere je sestav »Leitmotivov«. Zavrnil je prakso, po kateri se glasbeno tkivo opere gradi nenehno iz nove melodijske gradnje, v kateri so med točkami medsebojne zveze. Namesto tega bo tok glasbenega dogajanja slonel pretežno na gotovem številu karakterističnih tém

(Leitmotivov). Vsaka bo predstavljala eno od glavnih oseb v drami — ali pa celo katero od njenih lastnosti, pomemben predmet in predvsem idejo. In ko se bodo osebe pojavile na odru — ali kadar bodo o njih govorili — ali se bodo pokazale dobre in slabe posledice njihovih nravi in dejanj, bo njihov »Leitmotiv« (v orkestru) vodil poslušalce skozi scensko-glasbeno dogajanje. Wagner je o posameznih »vodilnih motivih« globoko razmišljal, ker je hotel z njimi izraziti bistvo ljudi in stvari, ki jih motiv izraža. Ti motivi naj bi bili pglavitna gibalna sila, ki ustvarja notranjo dinamičnost.

Uporaba vodilnih motivov je omogočila »simfonizacijo« opere in opernega orkestra. Wagner je to pojasnil: »Če hočemo imeti glasbeno umetniško delo, mora imeti nova oblika dramske glasbe edinstveno zaokroženost simfoničnega stavka. To bomo dosegli s tem, da bomo glasbo v tem (simfoničnem) smislu vodili skozi vse delo in ne le deloma, dokler trajajo deli drame, ki jih je glasbenik hote izbral. To edinstveno zaokroženost dosežemo s pomočjo prepletov temeljnih glasbenih tém (vodilnih motivov), ki so vtikane skozi celo delo in se — po načelih simfoničnega stavka — spet spajajo. Razloček je v tem, da je tu (v drami) razdvajanje in ponovno spajanje tém odvisno od toka dramskega dejanja, medtem ko je tam (v simfoniji) pogojeno z načelom igranja.«

Orkester je v Wagnerjevih operah postal zelo pomemben. Medtem ko je bil prej često le spremljevalec pevcev, je Wagnerju pomenil močan konstruktivni element. Orkester razlaga dogodke in doživlja in prinaša resnično duševno stanje dramskih oseb. S pomočjo vodilnih motivov svojevrstno združuje preteklost, sedanjost in prihodnost. Povezuje posamezne prizore in ostvarja »neskončno melodijo«. Wagner je dejal: »Rekel bi, da je orkester dno brezkončnega, splošnega čustvovanja, iz katerega se razvija do najpopolnejše polnosti osebno čustvo vsakega posameznega junaka. Orkester spreminja kruta, negibljiva tla stvarne scene v etrsko površino, ki se — kot tekočina — vdaja vsakršnemu vplivu. Njene neskončne globine so morje čustvovanja.«

Wagnerjev orkester je v široko obdelanih uverturah uvedel poslušalca v jedro dramskega dejanja (to je bilo tudi Gluckovo načelo) in napovedal borbe, ki se bodo dogajale med predstavo.

Po tehnični plati je Wagner povečal sestav klasičnega orkestra. Godalne instrumente je pogosto razdelil v skupine, da bi dosegel zvočne vtise. Tudi on je (kot Berlioz) uvedel v orkester angleški rog in basklarinet. Kot nekdanj Grétry, je tudi Wagner zahteval, naj bo orkester skrit, neviden, da bi glasba — na videz brez zveze z izvori tonov — delovala še bolj neposredno in do kraja uresničila iluzijo. S tem je na videz izbrisan tudi občutek sedanjosti, na katero spominjata prisotnost in obleka članov vidnega orkestra.

(Prev. in prir. M. Š.)





Basist Ladko Korošec kot Inigo Gomez v »Španski uri«

ELZA IN LOHENGRIN

(Heinz Joachim)

Elza iz Brabanta, Lohengrinova soproga, je posebno tragičen ljubezenski lik na opernem odru. Pri tem pa je pravzaprav niti ne moremo prištevati k junakinjam. Ko nastopa v prizoru za prizorom, pokaže tako malo dejavnosti, da ji komaj moremo pripisati zmožnost dojemanja in sprejemanja bolečine. Od začetka do konca opere je tako odmaknjena vsemu posvetnemu — seveda z izjemo enega samega prizora — ki je vsekakor središče vsega dela. Ob Lohengrinovem slovesu se zgrudi na tla: v nesreči, prav tako kakor v iskrivi se sreči, živi izven svoje lastne usode, ki se ob njej oblikuje le bolj kot v odsevu občutij.

In vendar ni le pasivna. Kajti ravno ona izrazi s prepovedanim vprašanjem vso tragičnost te »najgloblje človekove posnitve«, ki nato tako silno in neizprosno zgrmji nadnjo. Na nek poseben, in lahko rečemo, na presenetljiv način, se torej znajde v središču dogajanja, zakaj nihče ni pričakoval, da bo izrekla to vprašanje ona, ki je doslej predstavljala vso vero, brezpogojno zaupanje in slepo ljubezen. Uboga Elza! Ali se temu vprašanju ne bi dalo izogniti? Zakaj je bilo sploh prepovedano? Ne preostane nam drugega kot da sočustvujemo z njo, ko jo le nenadna (in neopazna)

smrt obvaruje pred tem, da bi se teže svoje izgube povsem zavedala in da bi do dna občutila grenkobo razočaranja nad domnevno Lohengrinovo čustveno hladnostjo? Ali pa je umestneje, da potr-pimo z žensko radovednostjo, z njenim nezaupanjem in neubogljivostjo?

Dejansko pa se sodbe o Elzinem obnašanju precej razlikujejo med seboj. Zajete so v obsežni kritiki — četudi je sočutje pri tem dokaj veliko — ki le nerada brezpogojno priznava Wagnerjeve umetniške vizije kot uspelo tolmačenje človekovih preroških sanj. Temu primerno se giblje tudi ocenjevanje Gralovega viteza. Vemo pa, da je bila ideja o Lohengrinu središče vsega Wagnerjevega ustvarjanja. Kot je sam dejal, je bil zanj »značaj in pomen Lohengrina pravzaprav edina tragična vsebina in sploh vsa tragika sedanjega življenja.« Zato bi bilo vredno truda, če bi Elzinemu liku — Lohengrinovi dopolnitvi — posvetili nekaj pozornosti: z ozirom na njeno nenavadno tragiko.

Poizkusimo najprej spoznati kako je Wagner oblikoval to tragiko. Ko stopi Elza na oder, vlada na njem že dokajšnja dramatska napetost. Friedrich von Telramund, o katerem pravi kralj, da je »cvet vseh kreposti«, deželni poglavar in Elzin varuh, obtoži brabantko dedinjo. To, da hoče obenem maščevati njeno čast, ki je prizadeta z izginotjem mladega kneza Gottfrieda in da se poteguje za brabantsko gospostvo, daje njegovi obtožbi osebno značaj. Elzo osumijo bratomora, ki v tem primeru skriva v sebi še zločin zoper oblast — prilastitev prestola. Elza sprejme to obtožbo, ki bi nedolžnega (kaj šele žensko) povsem zlomila, z močjo, ki je videti nedotakljiva. Je pač eno izmed bitij z veliko duševno močjo, ki že s tem, da so, izžarevajo svoje učinkujoče bistvo. In kako je Wagner oblikoval Elzin vpliv na prisotne! Kdor je kdajkoli videl uspelo uprizoritev »Lohengrina«, ne bo nikdar pozabil scenske plastičnosti tega dramatičnega dogajanja. Možje se priklanjajo obtoženki, ki se »svetila in čista« počasi približuje. Njeno obnašanje pred sodiščem je obnašanje mesečnice. Nobena nasprotujoča beseda ne pride preko njenih usten. Na kraljeva vprašanja molče skloni glavo — medtem ko orkester v spevu oboe in angleškega roga v as-molu in As-duru prikazuje njeno nedolžnost. Njene prve besede so tožba zaradi izgubljenega brata. In potem — namesto, da bi se zagovarjala — začne pripovedovati svoj sen. Množice in celo kralja se polasti nenavadna zavzetost. Njeno mirno pripovedovanje prehaja bolj in bolj v navdušenost in v najvišji ekstazi preide v vero, prepričanje o rešitvi in v predanost rešitelju.

V enem samem prizoru prikaže Wagner ta jedrnat ženski lik. To je lik ljubeče žene, ki z nepretrgano, visoko stopnjevano intenzivnostjo in odločnostjo svojega čustva doživi privid zaželenega bitja, po katerem je hrepenela. (Iz prvega rokopisa »Lohengrina« spoznamo to še razločneje, kot pa iz zadnjih izdelanih listov). Elza govori o »tako tožecem zvoku«, ki je izzvenel iz njene molitve v ozračje, Lohengrin pa pozneje, v 2. delu pripovedke o Gralu (ki jo je črtal Wagner sam) poroča, da so ta zvok začuli v Gralovem templju in da je prav ta zvok povzročil njegov odhod. Elzina občutja presegajo po svoji moči občutja vseh ostalih likov te drame: vsi se klanjajo moči njene čistosti, vse je prevzeto —

rozen Telramunda oziroma Ortrud, katere orodje je. Ortrud, žena, ki ne more ljubiti, je na ta način prava Elzina protiutež.

Elzina občutja se izražajo v samoumevni in brezpogojni predanosti Lohengrinu. Po Wagnerjevih režijskih napotkih mu sprva »skoraj nezavedno«
priseže ubogljivost in šele po ponovnih prepovedih vpraševanja postanejo njene zatrditve pristrčne in polne topline. Zaradi globoke sreče, ki jo navdaja, je njena nočna pesem v 2. dejanju, preden sreča Ortrud, izraz najprisrčnejšega notranjega občutja. Mirna gotovost, s katero odgovarja na Ortrudino sumničenje, nas prevzame zaradi plemenitosti njene duše in nezmotljivosti občutja. Zaradi nezmotljivosti? Ali v tem dramatsko tako razgibanem prizoru ob stolnici ni videti, da je Elza le podlegla nevarnim namigovanjem in da je njeno zaupanje v Lohengrina po vseh, v javnosti ponovljenih obtožbah, le omajano? Elza sama to prizna in ob Lohengrinovem vprašanju, s kom govori, se obrne k njemu z boleznim pogledom, polnim dvomov in se »globoko pretresena«
zgrudi k Lohengrinovim nogam. Toda ta psihološko dobro motivirana zmedenost — ki jo je genialni teatralik Wagner izkoristil kot pomembno scensko učinkovitost — je v celotni zgradbi drame več dramaturški prijem, ob katerem je pozneje Elzina odločitev, da usodnega vprašanja ne bo vprašala, toliko bolj blesteča.



Mlejnikova in Langus v »Španski uri«

Stopnjevani teatrski obliki konca 2. dejanja sledi prizor, poln najintimnejše prisrčnosti. To prvo snidenje ljubečih na samem osvetljuje orkestrova melodična govorica. Tu, za vrati svatovske



Janez Lipušček (Torquemada) v Ravelovi »Španski uri«

sobe, so Elzini dvomi povsem utihnili. V blaženih spominih gleda ljubeča se dvojica nazaj na njuno prvo srečanje. »Slut'la sva se!« pravi Lohengrin in Elza mu odvrne: »Ali je to ljubezen? Kako naj imenujem to besedo, ki vsebuje tako neizrečeno sladkost?« In v tem hipu, ko hoče Elza imenovati svojo brezimno srečo, ki jo tako globoko občuti, se prvič zave, da ne ve imena ne samo svoji sreči, temveč ne more poklicati po imenu niti svojega ljubega. Dokler bi se držala svoje obljube, bi ji ne bilo mogoče izpolniti te najnaravnejše želje. Vse njeno bistvo, o katerem vemo, da je ljubezen sama, se bori proti tej odločitvi. Zdi se ji celo, da to ogroža njeno ljubezen, če svojega ljubega ne more vsega zajeti!

Ker pa resnično ljubeči ženi lastno bivanje ne pomeni ničesar, njena ljubezen pa ji je vse, mora Elza izreči prepovedano vprašanje, pa četudi grozi zato obema propast.

Z ostrim psihološkim čutom, z veliko pesniško zmogljivostjo življenja, je Wagner prikazal razvoj teh duševnih dogajanj, ki se bližajo neizbežni katastrofi! »Posrečilo se mi je,« tako piše, »da sem se povsem vživel v bistvo žene. Moral sem občutiti vso upravičenost njenega ljubosumja, v katerem sem šele spoznal pravo človeško bistvo ljubezni. Pretrpel sem pravo globoko žalost, ko sem nato občutil tragično nujnost ločitve, da, celo uničenja obeh ljubimcev.« Vsak Lohengrinov izgovor, vsak njegov ljubezniv poizkus, da bi Elzo obvaroval pred usodnim vprašanjem, jo tira le še globlje v to nujnost. — Če je bila Elzina tragična krivda, da je izrekla to vprašanje, je bila Lohengrinova tragična dolžnost, da ji je to prepovedal. Gralov odposlanec je lahko izpolnil svoje poslanstvo le tedaj, če je ostal svetu neznan. Lohengrinov lik pa pomeni modernemu svetu še nekaj drugega, kar Wagner pomenljivo izrazi z besedami: »Dotaknil sem se torej glavnega bistva tragičnosti resničnega umetnika sedanosti, to je prav tega, kar sem umetniško izoblikoval v »Lohengrinu«: najnujnejša in najbolj naravna zahteva takega umetnika je, da ga ljudje po občutju brez pridržka priznajo in razumejo. Ker pa je nemogoče, da bi to občutje v vsej svoji preprostosti in določnosti tudi imeli, pa čeprav je za razumevanje umetnika potrebno, se mora ta obratovati namesto k občutju, skoraj izključno le h kritičnemu razumu — to pa je zame največji in najbolj resnični tragični moment moderne sedanosti.« Wagner vidi v Lohengrinu umetnika, emancipiranega poduhovljenega modernega človeka, ki hrepeni iz svoje hladne oddaljenosti osamljenih višin zavesti po čutnem in toplim svetu čistih občutij. Elza je zanj popolno uresničenje tega hrepenenja. »Lohengrin je iskal ženo, ki bi verjela vanj; ki ne bi vpraševala, kdo je in odkod je prišel, temveč bi ga ljubila takega kakršen je... Moral je skriti svoje višje bistvo, ker mu to jamči, da ga Elza ne bo občudovala le zaradi tega bistva, zakaj ne občudovanje in oboževanje, temveč edinole ljubezen in razumevanje bi ga rešila osamljenosti.« Lohengrin mu je z avtobiografskim pomenom postal simbol samega sebe — umetnika. Elza pa je »duh ljudstva«, po katerem Wagner — umetnik hrepeni, da bi ga odrešil in razumel.

Ali je bila Lohengrinu — Wagnerju, osvečenemu dediču vzhodnjaške kulture, takšna odrešitev v nezavestnem, v čistem občutju, sploh dosegljiva? »Vednost v sočutju« pravi ostareli Wagner. Do tega spoznanja ob Parsivalu ga je privedla Lohengrinova« dramatska struktura, kjer tiči še sled miselne konstrukcije, v kateri je lik Elze bolj nosilec ideje, kot pa poln čutni lik. Vendar je celo ob tej preostali sledi dvignjen v sfere velikega duhovno-zgodovinskega osnutka, ki z umetnostjo v prodirljivi scenski obliki prikazuje bistvo današnjega človeka na razpotju zavestnega k podzavestnemu.

(Prev. J. Š.)

»LOHENGRIN«

(Vsebina)

1. dejanje:

Kralj Henrik je prišel v Brabant, da bi sklical deželne plemenitaše v boj proti Ogrom. Obenem mora razsoditi v neki zadevi. Friedrich von Telramund, ki ničesar ne slutí o čarovniških sposobnostih svoje soproge Ortrud, obtoži bratomora Elzo, hčer pokojnega brabantskega kneza in se sam poteguje za prestol. Božja sodba naj odloči med njim in zagovornikom Elzine nedolžnosti. Nihče si ne upa bojevati se zanjo. Tedaj usliši bog njeno molitev: kakor v čudežu vstane pred njo vitez, ki ga je privedel labod. Prav on je junak, ki se je Elzi prikazal v snu kot rešitelj. Preden začne boj, ji prepove vpraševati, kdo je in odkod prihaja. V boju premaga Telramunda, vendar mu podari življenje.

2. dejanje:

Ortrud in Telramund, ki ju je kralj pregnal, se skrivata pred stolnico v nočni temi. Poganska knežja hči z demonsko močjo prepriča svojega soproga v upravičenost njegove obtožbe in ga pridobi za skupno maščevanje. S hlinjeno ponižnostjo in moledovanjem po odpuščanju ji uspe zbuditi Elzino sočutje. — Ko spremljajo žene v jutranjem svitu Elzo v stolnico, se Ortrud prerine v ospredje in zahteva prednost zase, saj Elza vendar ne more dokazati plemenitega rodu svojega soproga. Tudi Telramund obtoži neznanega viteza, ki prikriva svoje ime, češ da je čarovnik. Zmagovalec v božji razsodbi pa izjavi, da ni nikomur, tudi kralju ne, dolžan dajati odgovora, pač pa edinole Elzi, ki mu vnovič zagotavlja nemajnost svoje ljubezni.

3. dejanje:

V svatovskih prostorih se Elza in Lohengrin prvič znajdeta sama. Kljub vsem svarilom si Elza želi, da ji soprog odkrije svojo skrivnost in ji tako dokaže svoje zaupanje. V tem hipu vdre Telramund, a Lohengrin ga pobije na tla. Lohengrin obtoži pred ljudstvom Telramunda zavratnega umora, Elzo pa obdolži, da je prelomila prisego. Vendar ji je dolžan odgovoriti: on je Parsivalov sin, vitez sv. Grala, ki je bil poslan na zemljo, da se bojuje za pravico. Gralova nadzemeljska moč pa je dana njegovim vitezom le dokler ostanejo neznani. Polna zmagoslavja zaradi njegovega neuspelega poslanstva, razodene Ortrud pravi vzrok Gottfriedovega izginotja. Začarala ga je namreč v laboda, prepoznala pa ga je po zlati verižici. Če bi Lohengrin kot Elzin soprog ostal neznan vsaj eno leto, bi ji Gral spet povrnil domnevno umrlega brata. Kljub temu ga Lohengrin z molitvijo odreši in ga imenuje za kneza. On sam pa se vrne v deželo svojega očeta in Gralov golob mu kaže pot. Elza se v bolečini zgrudi na tla.

O UPRIZORITVAH WAGNERJEVE OPERE »LOHENGRIN« V LJUBLJANI

V letu smrti Riharda Wagnerja 1883 je bilo slovensko gledališče vnovič nebogljeno nedonošenče, ki so ga spremljali visoki upi, označevale pa nebogljene diletantske predstavnice v slovenskem glavnem mestu. To vnovično začetniško gledališče se ni še niti povzpelo do glasbenih predstav v najmanjših merah in zato



M. Mlejnjkova in F. Langus v Ravelovi »Španski uri«

je šla Wagnerjeva smrt mimo njega docela brezbrizno. Nič večje pozornosti ni vzbudila v vrsti članov deset let stare Glasbene Maticе, razvijajoče se v organizatorično in umetniško slovensko glasbeno ustanovo prvega reda. Povsem je našim predhodnikom v tem času zadostovala notica v Slov. Narodu, ki je v kratkih besedah registriral Wagnerjevo smrt, ugotavljajoč za glasbeni svet

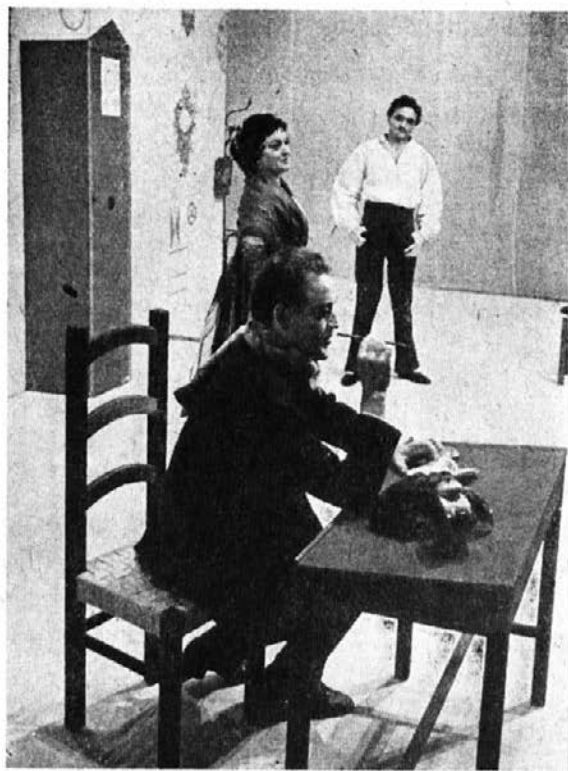
veliko izgubo tega genialnega moža, ki si je s svojim nazorom pridobil četudi ne splošne, »vendar velikansko veljavo«.

Drugi pol naše, dosihmal še evropsko domala gluhe slovenske province, so sestavljali maloštevilni nemški izobraženci s fevdalno in meščansko birokracijo, ki jim je Wagnerja v spomin klicala Filharmonična družba z nekaterimi programskimi točkami njegovih glasbenih odlomkov, opirajoč se na svojo glasbeno tradicijo in togo kulturno provincialnost nemškega uradnega dnevnika v Ljubljani. Uradni list je zares posvetil Wagnerju vrsto osmrtnic (ponatisov iz drugih nemških listov), saj je Wagner navsezadnje užil tudi na Dunaju svoje prve triumfe in priznanja, privabil v Bayreuth nemalo pevcev iz habsburškega cesarstva, med njimi tedaj že slavno znanega basista s predniki iz slovenske sredine Emila Scaria (1838—1886), ki je še malo poprej gostoval v operi nemškega gledališča v Ljubljani, zdaj pa je bil pri Wagnerjevih igrah imponanten Wotan, Hagen ali Gurnemanz.

Nedvomno ni soodločevala ta okoliščina pri nameri enega izmed slovenskih izobražencev, da s svoje plati spregovori nekaj besed k Wagnerjevi smrti, ne glede na to, da bo napisal svoje misli v nemščini in zato v neposrednejšem dotiku z zastopniki nemške kulturne plasti pa manj s tenko plastjo slovenskih izobražencev, četudi so bile misli njegove osmrtnice bolj namenjene le-tem kakor le-onim. Pisatelj tega listka v nemškem ljubljanskem uradnem listu je bil Rupert Bežek (1858—1903), sicer slovenski pravnik, zato pa nič manj glasbeno in estetsko izobražen kritik, katerega kritičnih glos in poročil o ljubljanskih glasbenih in gledaliških dogodkih v naših listih ni prezreti. Podčrtujoč namen svojega listka s postranskim naslovom »Wagner in Slovani« je orisal veliko Wagnerjevo pomembnost v svetu glasbene in operne tvornosti, pripisujoč bistveni del njegovega uspeha globokemu predoru v skrivnosti njegove materinščine. Wagnerjeva pesniška tvornost, ki jo je črpal iz globin svoje materinščine, je imela nepreračunljiv vpliv na njegovo muzikalično recitacijo. Nazadnje je postala recitacija sama po sebi in zdržema melodična in s tem oponašana neskončna melodija, to se pravi neprenehljivi duševni in duhovni zvočni jezik, ki ne sledi najbližjemu lepemu glasu, temveč nenehno pravemu izrazu pesnitve. Slovani, med njimi zlasti Čehi z Bendlom, Dvořakom in Smetano so sledili tem zahtevkom, takisto se morajo ostali Slovani poglobiti v globine svojega jezika in svojih običajev; morda se bo na ta način po isti poti razvila domača, narodna muzika, kajti domovinska ljubezen — to trditev lahko smelo vzdržujemo — pospešuje genije, kar je dokazal Wagner!

Morda so slovenski skladatelji, ki so — kar se odrskih glasbenih del tiče — imeli za seboj komaj Ipavčevo enodejansko in Foesterjevo dvodejansko opereto, sledili tem besedam in ugotovitvam, morda jim je mimo Wagnerjevega genialnega predora v odčarani svet k opernim dejanjem utemeljeno in smiselno povezane muzike ter v odkriti svet nove ritmike njegove deklamacije pomagala do njih izraza silovitost naših slovanskih prvin — vsekakor dosihmal Wagner v našem, slovenskem glasbenem svetu še ni našel ustreznega ravnotežja, še manj ekvivalenta, ki bi ga pospeševala razvitost glasbenega življenja. Boj za Wagnerjevo muziko se je dobojeval brez vsakega vpliva in zunaj področja naše komaj se raz-

vijajoče glasbene ravni. Po ustanovitvi Slovenske Opere so Wagnerjevo operno delo — kolikor ga je bilo mogoče takoj uprizoriti v skladu z našimi začetnimi možnostmi — sprejeli kot neutajljivo glasbeno operno dobrino, četudi se je ob prvi slovenski uprizoritvi ene izmed Wagnerjevih oper tedaj dokaj upoštevanj gledališki poročevalec poglavitne slovenske slovstvene revije dr. Fran Zbašnik



Brajnik, Mlejnjkova in Langus v »Španski uri«

dokaj skeptično razpisal o njej in v svojih bržčas kar resno mišljenih dvomih izvajal povzročitelja velikanskih (!) uspehov njegovih opernih del iz zunanjega blišča Wagnerjevih oper! Prej-kone je po uspehu, ki ga je imela opera »Lohengrin« v Slovenskem gledališču v Ljubljani, izzval s svojimi malce tudi za tisti prehodni čas zanešenjaškimi izvajanjmi rahel porog Frana Gerbiča, ki se je malo prej umaknil z vodstvenega položaja prvega dirigenta Slovenske Opere in bržkone ponese s seboj svoje repertoarne načrte s prvimi slovenskimi Wagnerjevimi opernimi deli, če je 1900 zapisal — pišoč o »Večnem mornarju« — takole: »...z »Večnim

mornarjem«, s katerim je napravil pravo revolucijo na polju dramatične glasbe in zadel na najhujše nasprotstvo od strani vseh onih, kateri so prisegali na stare operne oblike. Toda valovje se je zdaj poleglo in četudi semtertje še kdo povzdigne svoj glas proti ‚wagnerjanstvu‘, je to le osamljenec, čigar glas se razbije ob trdi skali, na katero je stavil Wagner svojo zgradbo, enako kakor se razbije morsko valovje ob pečinah morskega obrežja...«

Ljubljana je prvič slišala Wagnerjevo opero »Lohengrin« leta 1893 ob improviziranem nemškem gostovanju, nato pa so jo v skladu z razvojem Slovenskega gledališča prvič peli v sloven-



N. Vidmarjeva v Poulencovem »Človeškem glasu« (Režiser V. Habunek k. g., dirigent B. Leskovic, scenograf akad. slikar G. Stupica k. g., kostumograf akad. slik. kostumov Alenka Bartlova)

* Podrobnosti, ki jih tu ne ponavljam, glej v sestavku »Prve uprizoritve Wagnerjeve opere ‚Večni mornar‘ pri nas« GLLjO 1957/58, števil. 4.

ščini 19. januarja 1899. Trideset let pozneje, ob eni izmed ponovitev te opere v slovenskem osrednjem gledališču, je ugotavljal skladatelj Slavko Osterc, hkrati operni poročevalec v enem izmed ljubljanskih dnevnikov, da mu je Lohengrin bližji od Walküre, da pa je poslušalec po tretjem dejanju, ki ima nekaj »neizmerno toplih mest«, že »pošteno utrujen in naveličan«. Dr. Stanko Vurnik, takisto operni poročevalec v enem izmed nasprotnih ljubljanskih dnevnikov, pa je ugotavljal, da je Lohengrin »menda najbolj melodična in lirično najnežnejša opera« in da je dotična uprizoritev 1930 dosegla večji uspeh negoli Walküre, četudi je pol leta poprej z začudenjem ugotovil, da je Walküre — »višek Wagnerjevega dela, ki je moderno zaplodilo« — rabila do Ljubljane 60 let, »ko smo že premagali romantiko in impresionizem«...

O okusu ljubljanskega gledališkega občinstva razpravljati v času uprizoritve opere »Lohengrin« bi bilo na tem omejenem prostoru stvar brez haska. Saj je premotil že neposredne opazovalce razvoja slovenskega gledališča in stopnjevanja glasbene ravni njegovega občinstva, ko so 1904 ugotavljali, da se je poleg opere »Tannhäuser« opera »Lohengrin« občinstvu še najbolj priljubila. V resnici pa je do leta 1945 opera »Lohengrin« doživela 32 predstav, medtem ko jih je v istem obdobju opera »Tannhäuser« 33, opera »Večni mornar« pa celo 44! Vsekakor pa so opero »Lohengrin« peli v 8 različnih sezonah: 1898/99, 1900/01, 1904/05, 1906/07, 1909/10, 1929/30, 1930/31, 1938/39.

Ne glede na priljubljenost opere pri širokem občinstvu razkrivajo posamezne uprizoritve vedno večji napor mlade Slovenske Opere za čim boljše odrsko postavitve in čim trdnejšo pevno in orkestralno osvojitve v določenem pogledu nelahkega opernega dela. Toda kdor bo za ugotovitev uspeha posameznih uprizoritev opere zajemal iz nekoliko motnega vira sočasnih kritik in časniških poročil, si bo mogel komaj ustvariti določnejšo podobo o tem. Vodstvo Slovenskega gledališča v Ljubljani se je po voljenih vodstvenih možeh bodi v odboru Dramatičnega društva bodi v gledališki intendanciji dobro zavedalo, da mora iz njemu docela jasnih, objektivno pa komaj čisto opravičljivih razlogov, trdno izvajati neke vrste kontrolo in zakrito nadzorstvo nad poročili o uspehih izvedb opernih del v našem gledališču. Ta so zato izhajala ali okrnjena ali pa so bila sploh in usum delphini napisana, da je včasih prav težko razkriti resnični uspeh predstav, če ne ubpoštevamo možnih analogij in siceršnjih pomagal za odkritje objektivne resnice.

Na primeru opere »Lohengrin«, za katero smo slišali, da je bila pri našem sodobnem občinstvu do neke mere »najbolj« priljubljena Wagnerjeva opera, poizkusimo z drugačno metodo. Poizkusimo s pregledom poročil od uprizoritve v sezoni 1938/39 nazaj do sezone 1898/99. Morda je ta metoda malce nenavadna — vsaj kar se časovne zaporednosti tiče —, toda časovna oddaljenost včasih lahko marsikaj zabriše, včasih pa tudi odkrije marsikaj, kar je bilo zakrito v varljivi megli brezobličnih postav in predmetov, v predorni luči reflektorja na umetnem odru...

Če pregledamo najprej poročilo o uprizoritvi »Lohengrina« v letu 1939, tik pred drugo svetovno vojno, naj najprej preštejemo, da je od prve slovenske uprizoritve iste opere ta čas minilo skoraj



Nada Vidmarjeva kot Glas v Poulencovem »Človeškem glasu«

natančno štirideset let in da je v tem časovnem obdobju Slovenska Opera dohodila nič manj številno obdobje svojega nenehnega razvoja, kronanega z določenimi in vidnimi objektivnimi uspehi. Navzlic temu se je glasila poročevalčeva sodba po štiridesetih letih, odkar je prvič zadonel glas Lohengrinove partije v slovenščini: »Stroga sodba priča, da so v naši Operi uprizoritvene razmere za Wagnerjevo umetnost neugodne. Povsem primanjkuje tradicija in z njo zvezana sposobnost celotnega umetniškega osebja...« Medtem ko smo za uprizoritev 1930 že prej citirali Osterčevo sodbo o utrujenosti poslušalca in celo o njegovi naveličanosti po tretjem dejanju opere, naj tu dodamo njegovo sodbo o tesnem odru, ugotovitev, ki jo je razkrivala podoba scene s pomnoženim zborom, stiskajočim se v neizogibnosti premajhne odrske prostornine. V vodstvenem zagonu, kakor ga je med obema vojnama razkrival ravnatelj Opere Nar. gledališča v Ljubljani Mirko Polič in zlasti še ob ponovnih uprizoritvah Wagnerjevih oper, o katerih je sodil, da si brez njih »zlepa ne moremo misliti popolne opere«, in trdno upal, da bo Slovenska Opera v tem obdobju vztrajnejša in da bo prišla čez Wagnerjeva mladostna dela naprej do njegovih del druge in tretje dobe, morda take kritike niso škodovala, ker se je Polič prizadeval prav s ponovnimi uprizoritvami najti prehojeno pot do wagnerjanske tradicije v Slovencih, v tehničnem pogledu odrskih dimenzij pa je bil brez pomoči in brez vsakršnih možnosti...

Če pristopimo zdaj h kratkemu pregledu uprizoritev »Lohengrina« v prvem obdobju Slovenske Opere (1892—1918), kakor nam ga izpričujejo samovoljno izbrane kritične glose in poročevalska opazovanja posameznih uprizoritev, nas v letu 1909 zapisana misel povede v čas, ko je pri slovenskih opernih predstavah še sodelovala vojaška godba s problematično kakovostjo svojih godbenikov, ki jih po kratkih skušnjah tako rekoč prisilno sodelujočega orkestra ni mogel izenačiti noben civilni gledališki kapelnik. Poročevalec je zapisal: »Letošnja operna sezona se je pričela z dobro uspelo reprizo »Lohengrina«. Bila je prava tolažba ušesom, slišati takoj začetne akorde v visokih violinah enkrat v čisti intonaciji, tem bolj, če se človek spomni prejšnjih naših predfilharmonijskih časov, ko je bil opravičeno v dvomih, ali res veljajo ti srce razgibajoči akordi galebu in ne morebiti oni koristni domači živali, ki je tudi v sluhu neke vrste muzikalnosti... Kar je splošni nivo naših glasbenih gledaliških produkcij v zadnjih dveh letih najbolj dvignilo, je solidno, zanesljivo in največjih finoč zmožro sodelovanje naše filharmonije. Ono daje produkcijam oni čarni okvir, v katerem ostane še prijaznega lica tudi pevsko mogoče manj zadovoljivo delo posameznih pevcev...«

Naj nam več ne zvenijo na uho škripajoči zvoki majavih glasbil avstrijskega vojaškega orkestra, kadar so spremljali dogajanje na našem opernem odru, katerega težavno delo v takih pogojih nam bo tem bolj razumljivo! Obrnimo se k letu 1907, ko se je »Lohengrin« pojavil četrtič na slovenskem odru. V času še



Francis Poulenc: »Človeški glas«. (V edini vlogi Nada Vidmarjeva)

vzdržujoče se konkurence nemškega gledališča v Ljubljani nam bo umljivo, da je poročevalcu, potem ko je doznal o negibčnem napenjanju konkurenčnega nemškega odra, da postavi poizkusno v problematični postavi tudi opero »Lohengrin« v svoj, dosihmal samo z operetami glasbeno preizkušajoči se repertoar, privrelo na papir: »...če bi mogli Nemci kaj takega spraviti na oder!« Pri tem pa je šlo za slovensko uprizoritev »Lohengrina«, ki se je gibala še vedno v problematični provincialni postavitvi in ki je o njej sodil eden mlajših slovenskih glasbenikov, poznejši profesor dr. Pavel Kozina, prišedši v Ljubljano menda naravnost s predstave »Lohengrina« na dunajski dvorni Operi: »...za naše razmere dobra... Lohengrin ...pač le za pevce prve vrste na velikih gledališčih... Seveda je marsikdo, ki je videl opero 'Lohengrin' na Dunaju, zdihoval, vendar pozabiti ne smemo, da smo slišali Lohengrina na slovenskem odru, ki ima le pičlo število pevcev na razpolago. Zahtevati ne moremo velikega zbora, orkester ne more biti idealen, ker sedé v njem godci, ki nimajo prav dosti muzikalne izobrazbe...« Sodba razočaranega poslušalca velikomestnih opernih postavitev, četudi je na primer o Lohengrinu 1907 sodil dr. Zbašnik, da »boljših moči za Wagnerjeve opere še nismo imeli kot letos...« (Betetto, Razunov, Skalova, Ouřednik).

In o uprizoritvi 1904 je sodil isti dr. Zbašnik, da je Lohengrin na slovenskem odru »šele zdaj prav uspel, ko razpolaga slovenska opera res z izbornim pevskim materialom...« (Orželski, Ouřednik, Peršl, Betetto, Skalova, Stolzova). Še bolj razumljivo se je o tej uprizoritvi razpisal menda Malovrh in ugotavljal: (Pred leti) »se ta opera ni mogla prav udomačiti, ker je bilo nekaj moči, ki svojim vlogam niso bile dorasle. Letos je drugače. Z letošnjimi močmi se daje tudi najtežje opere lepo in vseskoz dostojno uprizoriti in zato je dosegel Lohengrin sinoči tak lep uspeh. Res da je bilo nekaj muzikalnih nekorektnosti, da niso bili vsi detajli pri vseh močeh v pevskem in igravskem oziru enako dobro izdelani, ali to so pomanjkljivosti, ki so pri premierah neizogibne. Sicer pa ne smemo pozabiti, da je absolutna dovršenost na provincialnih gledaliških nemogoča, saj je celo na prvih odrih prava redkost.

Tu uporabljena metoda gledaliških poročil, izpisanih po poglavitni vsebini njih izvajanj s sodbami, veljavnimi za predhodne predstave opere »Lohengrin«, nam je razkrila zlasti pevske nedostatke prvih uprizoritev te opere z vso problematiko uporabe vojaške godbe kot orkestra. Ne da bi se posebej obregnilj ob splošni, neutaljni in nepredruagačljivi provincialni okvir uprizoritev, nas tem bolj moti po doseženem lastnem opernem orkestru med obema vojnama in naglem pridobivanju boljših izkušenejših pevcev ter marsikaterim okoliščinam, ki so se že med obema vojnama obrnile na bolje, nespremenljiva zunanost vseh uprizoritev »Lohengrina«, ki se kot v začaranem krogu suče okoli tesnega in zdavno premajhnega odrišča. Zares: prišel je docela nov in gibčen orkester, vrsta novih slovenskih solističnih in zborovskih pevskih moči, še celo dokaj novih tehničnih pripomočkov, vedno se menjajoča scena — samo oder je ostal kot nema priča vseh izprememb življenja in umetniških doživetij, kot neugonobljiv nestvor, zapirajoč pot še k večjim uspehom Slovenske Opere, ki si jih želiva i ti i jaz.

Jt

VÁCLAV TALICH

ODŠEL JE VÁCLAV TALICH

V četrtek, 16. marca, je po daljši bolezni malo po polnoči umrl v Berouně slavni češki dirigent in glasbeni pedagog, narodni umetnik, prof. Václav Talich, star 78 let.

Včeraj se je po Pragi hitro razširila vest o smrti narodnega umetnika in velikega češkega dirigenta Václava Talicha. Globoko je odjeknila zlasti v glasbenih krogih, saj je Talichovo življenjsko delo vplivalo na razvoj naše glasbe v mnogih smereh. Današnje pomembnosti Češke Filharmonije si ne moremo zamisliti brez prizadevnega, dolgoletnega Talichovega dela in prizadevanja za rast našega odličnega orkestra. Nekatere simfonične poustvaritve, največ iz del Suka, Novaka, Dvořaka in Janačka, so dosegle pri nas svoj vrhunec in še danes pomenijo vzor tudi v svetovnem merilu. Talich je zrasel iz najlepših narodnih tradicij Češkega kvarteta in jih je prenašal na delo z orkestrom. Naši današnji komorni orkestri, ki širijo slavo naše dežele tudi preko meja, temelje na Talichovem vzoru in na njegovih pedagoških prijemih. Njegovi dijaki žive v mnogih deželah. Ravno pred nekaj dnevi je dirigiral pri nas angleški dirigent Mackerras. Talich pa je poučeval tudi komorne izvajalce in virtuoze, n. pr. slavnega sovjetskega čelista Rostropoviča, s katerim sta študirala izvajanje Dvořakovih del. Kdo se ne spominja nepozabnih Talichovih izvajanj »Moje domovine« in Sukovega »Azraela«, iz poslednjih dni njegove dejavnosti pa na primer koncerta s Svjatoslavom Richterjem? Václav Talich je bil eden naših največjih glasbenikov in bo še dolgo ostal najvišji vzor in merilo umetnostnih vrednot.

UMRL JE NARODNI UMETNIK VÁCLAV TALICH

V noči od srede na četrtek je (16. marca) umrl v Berouně slavni češki dirigent, narodni umetnik Václav Talich. Njegovo ime pomeni posebno razdobje v češki reproduktivni umetnosti. Združeno je predvsem s Češko Filharmonijo, s tem našim prvim umetniškim telesom, za katerega razvoj in rast ima Talich izredne zasluge. Toda tudi njegovo delo v praškem Narodnem gledališču in v bratislavski Filharmoniji, pa tudi drugod doma in za mejami, je bilo vedno zaznamovano z izvirnimi dokazi njegove umetniške osebnosti. Ne smemo pozabiti, da je bil Talich eden prvih udeležencev kipečega glasbenega dogajanja Sukove in Novakove generacije in da so ti soustvarjalci novodobne češke glasbene kulture našli v njem najbolj vnetega in poklicanega interpreta svojih orkestralnih del. Toda ne samo Suk in Novak, tudi češka glasba od B. Smetane in A. Dvořaka do Leoša Janačka, je pridobila s Talichom posebno dojemljivega dirigenta, ki se je nemalokrat srečaval z ovirami, a je kljub temu ustvaril lastno reproduktivno tradicijo v češki simfonični tvornosti.

Talich vseh svojih velikih umetniških izkušenj ni obdržal zase. Zrcalile so se v njegovem glasbeno-pedagoškem udejstvovanju,

bodisi direktno na dirigentskem polju ali v mladih instrumentalcih, katerim je znal vcepiti izreden čut odgovornosti do umetniškega dela. Njegov pomen za češko glasbeno kulturo bo zaradi tega ostal trajen.

SLOVO OD VÁCLAVA TALICHA

V četrtek so v Pragi pokopali narodnega umetnika Václava Talicha. Dom umetnikov je bil od desete ure dalje cilj Pražanov in državljanov vse republike, ki so prihajali, da se zadnjič poslovijo od pokojnika. Krsta je počivala v morju cvetja, pokrita z državno zastavo. Katafalk so obdajali venci predsednika republike, vlade CSSR, ministrstva šolstva in kulture, umetniškega združenja, orkestru in gledališč. Na častni straži pri katafalku so se menjavale najvišje osebnosti našega glasbenega življenja. Nad krsto pokojnika je govoril namestnik ministra za šolstvo in kulturo ing. Pelišek. Nato je Vlachov kvartet zaigral četrti stavek iz Prvega kvarteta Leoša Janačka. V imenu vseh čeških glasbenikov se je od narodnega umetnika Václava Talicha poslovil šef opere Nar. divadla, prof. J. Seidel. Po Sukovi žalni glasbi iz »Raduze in Mahuleny«, ki jo je izvajala Češka Filharmonija, je povzel besedo umetniški vodja Češke Filharmonije Jiří Pauer. Žalni obred so zaključili z državno himno. Krsto so ob zvokih skladbe F. Škvora »Poslednji pozdrav«, ki so jo izvajali praški pozavnisti, prenesli v avtofurgon in žalni spreved je krenil na pot k zadnjemu počitku pokojnika — v Berouně. V večernih urah in po poslednjem slovesu od narodnega umetnika Václava Talicha so njegovo krsto izročili materi zemlji.

(Iz praških dnevnikov prev. V. Z.)



IVAN STANIČ

(Ob tridesetletnici
dela v Operi)



Preskromno je (že v lanski sezoni) praznoval operni mojster krojač-garderober Ivan Stanič tridesetletnico svojega dela pri SNG in v naši Operi.

Ko naj bi pripovedoval o svojem dolgoletnem delu, je bil kakor vsi pravi delavci v zadregi. Delal je, vseskozi in brez oddiha trideset let!

Da pa je delal v teatru, je bilo pravzaprav naključje. Tedanji nočni čuvaj Opere je bil namreč prijatelj Ivanovega očeta. In povedal je očetu, da je mesto krojača v Operi nezasedeno. Oče je o tem obvestil sina (ki je bil tedaj na Primorskem) in ta je oddal prošnjo. Sprejel ga je direktor Polič, nato pa še v istem dnevu upravnik Župančič. In tako je postal Ivan Stanič 22. februarja 1930. član ljubljanske Opere.

Cprav o svojem nenehnem, natančnem in vestnem delu nerad govori, je vendar vesel, ker je prav vse sedanje operne soliste kostumno pripravil za njihove prve nastope na našem odru. Spremljal jih je in jih spremlja pri vsaki predstavi — večer za večerom. Seveda se spominja, da je bilo pred vojno delo mnogo težje, saj sta morala vso garderobo upravljati in povrh še šivati kostume le dva človeka. Delala sta tako rekoč noč in dan. (Takrat so se namreč opere menjavale z operetami, večkrat sta bili po dve predstavi na dan, itd.)

Tako je minilo trideset let in v njih večina dopoldnevov in večerov v gledališču — v garderobah in na odru. Ivan Stanič ni nikoli omagal. Vedno točen in zanesljiv, je ostal več ko tri desetletja v hiši, ki je tudi z njegovo pomočjo dosegla svoj sedanji vrh.

Skromnemu in tihemu mojstru iskreno čestitamo in mu želimo vse dobro!

š.

OPERNE NOVICE

MADŽARSKA

Budimpešta: V jeseni so v Budimpešti prvič uprizorili Brittnovo opero »Albert Herring«. Madžarska publika že pozna Brittnovo glasbo, saj so pred leti z velikim uspehom uprizarjali »Petra Grimesa«.

»Albert Herring« je veličastna komedija, ki zasmehujoče opisuje tipične prebivalce angleškega podeželskega mesteca v prvem desetletju tega stoletja. Skladatelj se norčuje iz vsega in iz vsakogar in operna partitura je prava zbirka glasbenih parodij. Duhoviti in zabavni libreto, ki ga je napisal Eric Crozier, je v madžarščino prevedel dirigent predstave, Tamás Blum. Uspelo mu je pri tem ohraniti originalno satirično ost dela v soglasju z angleškimi jezikovnimi posebnostmi in besednimi igrami. Oder so razširili na vse strani, proti desni in levi ter v dvorano, da bi ga s tem približali publiko in povečali intimnost dogajanja. Delo je režiral András Milkó, sceno pa je pripravil Gábor Forray.

Vloge, ki zahtevajo vso virtuoznost glasov in igralski talent, so pomenile za pevce nenavadno preizkušnjo. Kot vselej, so tudi tokrat poskrbeli za dvojno zasedbo vlog, da bi s tem zagotovili nemoteno programiranje in se izognili čestim izpremembam v programu. Med vsemi odličnimi pevci zaslužita dva, da ju še posebej omenimo: Sándor Palcsó in Gyula Tarnay, ki sta pela glavni vlogi. Prvi se je ves posvetil igri in je spretno prikazal neumnega in nerodnega Alberta, medtem ko se je pevka odlikovala s svojimi glasovnimi sposobnostmi in s tankočutno preprostostjo in šarmom v igri.

Z. S. S. R.

Moskva. Operna sezona 1960/61 se je pričela prej kot navadno. »Bolšoj teatr« je odprl svoja vrata že v avgustu, vendar ne za svoje lastne predstave. Prepustil je svoj oder gledališču iz Novosibirskega.

To gledališče je bilo ustanovljeno takoj po koncu vojne in je v teh petnajstih letih uprizorilo petinsedemdeset opernih in baletnih del, ki si niso pridobila priznanja le v vsej Sibiriji (gostuje namreč po vseh večjih sibirskih mestih), temveč tudi med moskovsko publiko. Moskovčanom se je prvič predstavilo pred petimi leti, ko je proslavljalo svojo deseto obletnico dela. Tudi tokrat je poželo velik uspeh. Omenimo naj le opero »Obad« sovjetskega skladatelja Antonia Spadavecchie (roj. v Odesi 1907).

Delo je prirejeno po romanu Ethel Lilian Vojnič, ki opisuje razburljive podvige hrabrih borcev za neodvisnost Italije. Junak dogajanja je Artur Rivaes. Vodilni glasbeni motiv opere je preprosta melodija, po načinu napolitanskih pesmi. To je mladostni spev Arturja in Gemme, ki se, včasih nežen in preprost, potem spet strasten in napet, spretno prepleta v partituri. Skoraj vse vloge so zaupali mladim pevcem, ki so se šolali v moskovskem, leningrajskem in sverdlovskem konservatoriju. Zbor in orkester sta

natančno izpolnila svojo nalogo. Gledališče iz Novosibirska je pokazalo, da more uspešno tekmovati z vsakim opernim gledališčem.

Glasbeno gledališče Stanislavskega in Nemirovič-Dančenka je v tej sezoni prvo pripravilo svojo premiero, in sicer z opero »Via del corno« Kirila Molčanova. Prvi dve operi tega skladatelja (»Kamniti cvet« in »Svitanje«) so uprizorili pred leti prav na tem odru. Prva je pravljичno delo o nekdanjih uralskih rokodelcih in o bogastvu, ki ga v sebi skriva to gorovje, druga pa opisuje revolucionarna dejanja baltiškega ladjevja v prvih letih Oktobrske revolucije. Molčanov je svojo novo opero napisal skupaj s Sergejem Tseninom. Pri tem se je opiral na Prattolinijev roman »Povest o revnih ljubimcih«. V njej je osvetlil zatiranje Mussolinijevih črnosrajčnikov, ki so se znašali nad ubogimi prebivalci kleti in podstrešij neke firenške ulice. Pomembno vlogo igra pri tem stara oderuhinja Signora, ki podpira oblastnike in jih hujska k nasilnim dejanjem. Zgodba se godi v letu 1925.

Junaki tega opernega dela so: Clara in Bruno, hrabri antifašist in kovač Corrado in pogumni Ugo, katerega vloga je napisana za bas in je ena najbogatejših v vsem delu. Pel ga je mladi in talentirani Eduard Bulavin, katerega žametni bas in temperamentna igra sta osvojili vsa srca poslušalcev. Na opernem odru nastopa komaj tretje leto. Tamara Janko je učinkovito predstavila Signoro. Boris Erdman je zasnoval sceno in se pri tem spretno okoristil z vrtljivim odrom. Veliko učinkovitost je dosegel z urnim izmenjavanjem posameznih prizorov. Dirigent Pjotr Slavinsky je poskrbel za ustrezajočo glasbeno spremljavo.

V septembru in oktobru se je Moskovčanom predstavilo gledališče iz Severne Osetie iz Kavkaza, dežele visokih, skalnatih pogorij in globokih sotesk. V moskovskem gledališču Kremlin je uprizorilo dve deli: junaško opero v enem dejanju »Kosta« in komično opero »Pomladna pesem«. Obe deli je napisal osetijski skladatelj Plijev, ki je nedavno absolvirjal kompozicijo na moskovskem konservatoriju pri prof. Vladimirju Fereju. Opera »Kosta« nam pripoveduje o velikem osetijskem pesniku Kosti Ketaurovem (1859—1906), ki je posvetil ves svoj talent in vso svojo energijo borbi svojega naroda proti fevdalnim gospodom. »Pomladna pesem« pa obravnava borbo novega življenja proti staremu v neki osetijski vasi. V njej je nekaj imenitnih zborovskih finalov in veselih plesnih prizorov ter dvogovorov v narečju, ki temelje na osetijskih narodnih pesmih. Vsi pevci so nedavni absolventi konservatorijev v Moskvi, Leningradu in Tbilisiju. Osetia ima sedaj svoje operno gledališče s talentiranimi pevci. Veliko število osetijskih skladateljev že piše nova operna in baletna dela za svoje gledališče.

ČEHOSLOVAŠKA

Liberec. Že tretjič so uprizorili narodno opero Jiriya Pauerja »Suzana Vojírová«. Dirigent Rudolf Vasata, ki je postal novi direktor gledališča, je to delo spretno skrajšal. S tem je povečal njegovo jedrnatost in dramatičnost. S svojo taktirko pa je pokazal to opero čestokrat v povsem novi luči. Marija Rathouská, ki je doslej nismo slišali v vlogi za pravi dramatični sopran, je bila odlična Suzana. Njen partner je bil dokaj stari Theodor Srubar.

Režija je bila povprečna. Orkester in zbor pod vodstvom Vasate, ki dela komaj nekaj mesecev s svojimi ljudmi, pa sta vzbujala presenečenje.

Ostrava: Operno gledališče stoji le nekaj milj daleč od Janačkove rojstne hiše. Skladatelj pa je v tem mestu tudi umrl. Njegova dela sestavljajo zato glavni del opernega repertoarja in se obnavljajo vsakih par let. Letos je bila na vrsti »Katja Kabanova«, ki jo tukajšnji poslušalci posebno radi poslušajo. V glavni vlogi je nastopila Milada Safránková. Velik del nastopajočih je prvokrat pel svoje vloge. Dirigiral je Bohumil Gregor, dočim je opero režiral Ilja Hylas.

Praga: Narodno gledališče je uprizorilo kot otvoritveno predstavo v sezoni opero »Musa Džalil«. Delo je napisal sovjetski skladatelj Nasib Žiganov. Ivo Zidek je pel glavno vlogo pesnika, ki ga nacisti zapro in obsodijo na smrt. Veliko odobravanje je požela altistka Vera Soukupová, zmagovalka na mednarodnem tekmovanju 1960, v vlogi mladega tatarskega dekleta. Režija mladega Ladislava Strosa je bila povsem moderna in je zelo ugajala. Jan Tichy je bil pazljiv dirigent. Uprizorili so tudi »Borisa Godunova«, ki ga je dirigiral Zdenek Chalabala. Smetanovo gledališče je začelo sezono s »Tosco«, kjer so imeli mnogi pevci priliko, da pokažejo svoje zmogljivosti v večjih vlogah. V glavni vlogi sta alternirali Maria Miková in Maria Podvalová. Največji uspeh med vsemi pa je odnesel Jaroslav Kachel kot Cavaradossi. Mladi, nadarjeni tenorist je letos sodeloval na holandskem festivalu kot Laca v »Jenufi« pod Krombholcovo taktirko.

BOLGARIJA

Plovdiv: Kot vsa moderna bolgarska dela, je tudi opera »Imalo edno vreme« očitno hotela biti »narodna«. Skladatelj Parashkev Hadjiev je glasbo, posebno v baletnih prizorih, napisal za povprečnega poslušalca. Kljub temu njegova glasba ni nezanimiva. Posebno domiselna je pevska vloga mlade žene Kaline, ki obljubi svoji materi, da ne bo devet let z nikomer govorila. Dokler je »nema«, poje koloraturne vložke brez besed vse dotlej, dokler spet ne začne govoriti. Vlogo je dobro igrala in pela M. Angelova. Njenega moža Radojka pa je pel Damjan Velčev. K uspehu »Trubadurja«, sta pripomogla predvsem Azucena mlade Sonje Hamernikove in zborovodja Angel Hristov. Hamernikova je svojo vlogo doživljala. Njen glas je močan in jasen v vseh registrih. Orkester je zanesljivo vodil dirigent Kristiu Marev.

BRAZILIJA

Rio de Janeiro: Premiera Villa-Lobosove opere »A menina das nuvens« (Deklica iz oblakov) je bila 29. novembra. Sloni na igri za otroke Lucie Benedetti in dokazuje, da je Villa-Lobos eno svojih zadnjih del namenil otrokom, ki jih je oboževal. Dogajanje se odvija na nebu (ena izmed glavnih vlog je namenjena Blisku, ki ga poje tenorist) in na zemlji, kjer vlada kruta Kraljica. Čim večkrat poslušamo to opreo, tem bolj nam postaja všeč. »Leitmotivi«, ki opisujejo nadnaravne moči, so v glasbo silno bistroumno vpleteni. V tej operi sta tudi dve mesti, ki ju lahko prištevamo k najlepšim glasbenim odlomkom, kar jih je napisal Villa-Lobos: ko oče Čas

pripoveduje deklici, kako je prišla na nebo, in klicanje ter prihod Meseca. Z najpreprostejšimi sredstvi je tu skladatelj ustvaril grozljivo in neresnično vzdušje. Zbor sodeluje le za odrom in še to z mrmranjem. V prizoru z Mesecem učinkuje prav očarljivo.

Režija Giannija Ratta je bila nehropna in povsem ustrezajoča. Nikdar ni pozabljal, da si bodo tudi odrasli ogledali to delo in zato ni dopustil pretiranega pavlihovstva. Sam si je tudi zamislil sceno. Zasedbo vlog je določil Villa-Lobos še pred svojo smrtjo in je pri tem imel zelo srečno roko. Deklico je pela Aracy Bellas Compos in je na odru zelo ljubko učinkovala. Vse težavne strani vloge je premagovala z lahkoto, nad katero so bili poslušalci naravnost vznemirjeni. Kraljico je pela Gloria Queiroz, odlična igralka z veličastnim glasom. Njena vloga je bila ena izmed najbolj uspešnih. Od moških vlog je posebno ugajal Eduardo de Guarnieri. Orkster je igral zelo lepo in je pripomogel k uspehu predstave.

AVSTRIJA

Dunaj: Ena izmed tradicij Državne opere je vsakoletna uprizoritev opere »Netopir« na predvečer novega leta. Avstrijci je ne imenujejo več opereta, temveč »komična opera«, da bi ji s tem podelili več ugleda. Toda »Netopir« tega ne potrebuje. Razveseljeval bo ljubitelje opere še dolgo potem, ko bodo nekatere velike opere že dolgo pozabljene.

Letošnja, oziroma lanskoletna uprizoritev »Netopirja« je bila vesela in mladostna po zaslugi Tea Ottoja, ki je poskrbel za očarljivo sceno, in Leopolda Lindtberga, ki je delo domiselno zrežiral. Dogajanje, ki traja skoraj štiri ure, je obdržal v nepretrgani razgibanosti, čudoviti Straussovi glasbi je vdihnil dejavnost in iz opernih pevcev je naredil šegava človeška bitja, kar ni tako lahko. Ugajal je nemi prizor, v katerem se Eisenstein poslavlja od svoje žene in rahlo smešenje v prizorih z Alfredom. (Giuseppe Zampieri, ki se ni mogel naučiti vloge Alfreda v nemščini, je bil primoran govoriti italijansko in zaigrati italijanskega tenorja. Bilo je prav smešno.) Vrtljivi oder je zavrtel dogajanje in balet (za sijajno koreografijo je poskrbela Janine Charrat) ni zaustavljal dogodkov. Bili so trenutki, ko so se plačani gosti princa Orlovskega prav tako zabavali kot gostje-poslušalci v dvoranah, kj so plačali. (Vstopnice po zvišanih cenah so prodale hitro kot sveže žemlje in nekateri ljubitelji opere so jih trikrat preplačali). Nekaj zavlačevanja je bilo opaziti le v zadnjem dejanju kljub sijajni igri Josefa Meinrada iz Burgtheatra v vlogi paznika Froscha. Štiri ure Straussa je pač preveč. Štiri ure kogarkoli ali česarkoli — je preveč. Herbert von Karajan je dirigiral elegantno, toda nekako je bilo čutiti, da toplina in resnoba Straussovega genija nista vselej pričujoči. Komorno-glasbeni detajli so bili tankočutno izdelani in skupinski prizori so okretno izzveneli, toda to ni bil dunajski Strauss, četudi bi ga povsod drugod sprejeli z navdušenjem. Upajmo, da bodo poznejše predstave približale Straussa Karajanovemu srcu in narobe.

Hilde Gueden je bila očarljiva, živahna in muhasta Rozalinda po pravem dunajskem izročilu in je pela prelepo. Tega ne moremo trditi o Riti Streich, katere sex-appeal ni mogel vselej prikriti njenih pevskih nedostatkov. Elfriede Ott je bila pravi primerek

mladostnice ob koncu prejšnjega stoletja. Gerhardu Stolzeju vloga Orlovskega ni ustrezala. To vlogo naj bi pela mezzo-sopranistka, kot si je tudi Strauss zamislil. Walter Berry (Dr. Falke) je bil ves prevzet od svojega lastnega (lepega) glasu, da je povsem pozabil na »Netopirja« in je zapel arijo o bratcu in sestrici, kot da bi jo napisal Verdi. Na premieri je Kunz zapel neko slavno dunajsko pesem in Giuseppe di Stefano je pel »O sole mio« in arijo »Tvoj sem iz dna srca« (Dežela smehljaja) tako kot zna le on. Bila je veličastna predstava z mnogo smeha.

NEMCIJA

München: Če človek vstopi v »Theater am Gärtnerplatz«, začuti prijetno vzdušje, ki ga povzroča veselje ob skupinskem delu pevcev, plesalcev, orkestra, dirigentov, scenografov, režiserjev in Arna Assmanna, upravnika gledališča.

Prckofjev je leta 1948 napisal: »Rad imam oder in menim, da ima operni obiskovalec pravico, da tudi kaj vidi, ne pa da samo posluša (sicer bi ne šel v Opero, temveč na koncert«). Tudi Assmann ima rad gledališče in nova uprizoritev opere »Zaljubljen v tri oranže« (prva uprizoritev v južni Nemčiji) pomeni uspeh zanj in za vse sodelujoče. Max Bignens je zasnoval sceno in kostime, ki nas takoj prestavijo v neresničnost pravljичne dežele. Vsi pevci in plesalci so imeli razkošno naglavno okrasje, značilno za ptice: Princ kot pav, šaljivci kot papige, čarovnik kot sova itd. Niti za hip ni bilo čutiti, da bi popustila čvrsta in sijajna roka režiserja Assmanna. Kaj naj bi bilo zanj večji poklon, kot to, da je bil tudi vsak posamezen član zбора (ki ga je odlično pripravil Hans Haas) lik zase. Človeku, ki je tako poln zamisli kot režiser Assmann, se lahko zgodi, da bi začel pretiravati. Vendar se to njemu ni zgodilo. Njegov okus je posnemanja vreden. Njegovo sodelovanje je »Gärtnertheateru« prineslo tolikanj koristi, kot je le mogoče.

Skupno s šaljivci je v tej operi sedemindvajset vlog. Ne moremo pričakovati, da bi bile vse na taki višini kot David Thaw in Ingeborg Hallstein (Princ in princesa Ninetta), Heinz Herrmann (Križev kralj), Claudio Nicolai (Pantaleone), Margit Schramm (Fata Morgana), Nikolaus Toth (Leander) itd. se z njima ne morejo primerjati. Vibrato Eve — Marie Görden (Smeraldine) je motil prav tako kot slabotni glasek Ingeborg Kochove v vlogi Clarisse. Kurt Eichhorn je dirigiral z zanosom in silovitostjo ter je iz orkestra in iz pevcev izvalil visokokvalitetno preciznost. Zakaj ta izkušeni in zreli glasbenik ne dela več v Prinzregententheateru, kjer bi pod njegovim vodstvom mnoge predstave dosegle višjo raven? Kot primer za to naj navedem nesrečno glasbeno izvedbo »Madame Butterfly«, ki so jo v tem gledališču na novo uprizorili (režija Heinza Arnolda). Premiero je, kot je bilo v njeni moči, reševala Lore Wissmann (iz Stuttgarta) v glavni vlogi. Nadomeščala je Pilar Lorengar, ki je v zadnjem hipu odstopila. Tudi Sharpless Albrechta Petersa je ugajal. Georg Paskuda (Pinkerton) pa ni pokazal nobenega čustva in njegov glas je zvenel neizdelano. Ultrarealistična scenerija Otta Sticha je bila izredno lepa, vendar za to gledališče nadvse nepraktična. Poslušalci, ki so sedeli ob straneh, zato niso mogli videti vsega, kar se je godilo na odru. Zdi se, da je zamisel Heinza Arnolda o režiji dokaj nenavadna:

režiser naj, če se le da, ne dela ničesar. Vse zavisi tedaj le od pevcev. Odsotnost Lorengarjeve ga je zato močno prizadela. S tem, da je pustil priti Kate Pinkerton v sosednjo sobo, kjer so jo gledalci mogli videti skozi odprta vrata, je pokazal le svoj slab okus. Hiša je bila namreč tako velika, da ni bilo prostora za vrt. Dirigent Heinrich Bender kot običajno ni imel nobenega stika s pevci. Ni bilo videti, da zmore ustvariti napetost v glasbi in je najbrže mislil, da viharne kretnje povečajo dramatični učinek.

MONAKO

Monte-Carlo: Uprizoritev »Rigoletta« za otvoritev nove sezone je bila dokaj nenavaden dogodek. V pevki Gianni d'Angelo smo namreč spoznali 'prima donna' nekdanjih dni, ki pa je na sodobnem odru ne srečamo več. Naši predniki bi ji prav gotovo dejali slavček. Ta pevka, Američanka po rodu, ni igralka. Ne trudi se, da bi se poglobljala v psiho vloge, ki naj bi jo predstavljala. Po drugi strani pa je še zelo mlada in izredno privlačne zunanosti. (»Zakaj bi se naj mučili z igranjem, ko pa ste tako ljubki?« ji je dejal nekdo v drugem odmoru). In zares poje kot slavček. Njen ne preveč močni koloraturni sopran je sladak in spominja na pevko Galli-Curci, ki je pela kot ptica. Njena tehnika je briljantna, obseg njenega glasu je nenavaden in kadar z njim dosega visoki E, ne čutimo prav nobenega napora v njenem petju. Ne moremo reči, da bi zato bila nedosežna Gilda, kajti njeno izvajanje je spominjalo na koncertni oder. Vendar je zapela arijo »Caro nome« tako, kot je še nismo slišali (med pevkami, ki smo jih poslušali, so bile: Galli-Curci, Toti dal Monte in Gabriella Ritter-Ciampi) in je izzvala divje navdušenje poslušalcev. Giuseppe Campora (Vojvoda) je ni dosegal in je bil videti utrujen v zadnjem dejanju. Dino Dondi v vlogi Rigoletta je poudarjal bolj patetični kot dramatični videz dvornega norca. Ugajala sta Franco Ventriglia kot Sparafucile in Gabriella Carturan kot Maddalena.

Običajno je igral orkester zelo dobro, tokrat pa se mu je poznala nekoliko pregora roka dirigenta Alfreda Simonettija.

ITALIJA

Torino: Že šesto leto uprizarjajo predstave jesenske sezone v Teatru Carignano, katerega avditorij ustreza po svojih dimenzijah in po svoji arhitekturi le omejenemu številu oper, v glavnem komičnih. V Torinu so izvajali opero »Il matrimonio segreto« po skoraj petnajstih letih. Dirigent Tullio Serafin je napravil čudež iz orkestra, ki mu primanjkuje natančnosti in enovitosti. Baritonist Sesto Bruscantini je bil odličen, čeprav se nam njegov glas ne zdi idealen za tradicionalne buffo-vloge. Dora Gatta pa ni več nekdanja sijajna pevka. Ostali pevci so več ali manj ustrezali.

Gledališče seveda ni primerno, da bi v njem izvajali »Tosco«. Pomanjkanje prostora je za režiserja usodno predvsem v prvem dejanju. Bolj je uspela opera »Falstaff«, kjer nas je spet navdušil Sesto Bruscantini. Dirigiral je Tullio Serafin. Presenetljiva je bila uprizoritev opere Nina Rota »Firenški slamniki«, novost za Torino. Ta »glasbena farsa«, kot jo želi imenovati skladatelj, je namenjena zgolj zabavanju publike in to ji v obliki parodije tudi uspe. Torinška publika se je ob njej nadvse sprostita.

Catania: Zimsko-pomladna sezona v gledališču »Teatro Massimo Bellini« se je pričela 24. januarja z »Mesečnico« (Z Renato Scotto in Nicolo Montijem). Na repertoarju so še: »Konzul«, »Ples v maskah«, »Manon«, »Sicilijanske večernice« in »Dekle z zapada«. V italijanski (ne v originalu) bodo peli »Mojstre pevce« z Giuseppom Taddeiem v vlogi Hansa Sachsa. Dirigiral bo Jaša Horenstein.

Popravek. V 4. številki. *Gled. lista se mora na str. 150 tretji odstavek (od spodaj) pravilno glasiti: Gospa Maruša Patik nam je predstavila idealno Masetto in je znala uveljaviti svojo vlogo; njen glas je v višini močan in lepih kvalitet.*

TUBA

TOVARNA KOVINSKIH IN PLASTICNIH
IZDELKOV

LJUBLJANA, KAMNIŠKA 20

Proizvaja izdelke iz plastičnih mas za farmacevtsko, kemično, avtomobilsko, elektro in radio-tehnično industrijo, kakor tudi predmete za široko potrošnjo, tehnične izdelke in embalažo iz aluminija, svinčeno ter pokositreno embalažo.

PLUTAL

Naslov: INDUSTRIJA PLUTOVINASTIH IZDELKOV

LJUBLJANA, Celovška cesta 32

Poštni predal 78 - telefon 21-278 - brzojavi: Pluta Ljubljana

Izdelujemo vse vrste plutovinastih kronskih, alu in drugih zamaškov za mineralno vodo, vino, likerje in brezalkoholne pijače ter medicinsko industrijo.

Dobavljamo po najnovejši metodi izdelane plutove izolacijske plošče in žlebake za izolacijo klavnic, hladilnikov itd.

Največja tovarna za predelavo plute v državi.

PRED IN PO PREDSTAVI OBIŠČITE

Tavčarjev bram

KJER BOSTE SOLIDNO POSTREŽENI

Tovarna

✓
Zima

Tel. h. c.: 383-147

Direktor: 383-148

FUŽINE št. 133

TRGOVSKO PODJETJE

Svila

(BIVŠI URBANC)

o Ljubljani

*pri Prešernovem
spomeniku*

*priporoča
obiskovalcem
gledališča
svoje bogate
zaloge svile
in drugih
tkanin!*

„ELEKTRONABAVA“

Podjetje za uvoz elektroopreme in elektromateriala,
nakup in prodaja proizvodov elektroindustrije FLRJ

Ljubljana, Resljeva 18-II

Telefon: 31-058, 31-059, telegram: Elektronabava Ljubljana
Skladišče: Crnuče tel. 382-172

dobavlja ves električni material iz uvoza in domačega trga

Male Rezke
velika želja

NARTA

sport

KREMA

NARTA

sport

KREMA

NARTA

sport

KREM

NART

sport

KREM

NART

sport

KR



OBVSAKI PRIKLI. OBVSAKEM VREMENU

Moderni roman

SERIJA 1961

Mihail Šolohov: ZORANA LEDINA I. II.

Hans Helmut Kirst:
TOVARNA OFICIRJEV

James Jones:
PRITEKLI SO NEKATERI I. II.

Erst Glaeser: BLIŠČ IN BEDA NEMCEV

Prednaročila sprejema

DRŽAVNA ZALOŽBA SLOVENIJE

LJUBLJANA, Mestni trg 26

IZ SERIJE 1960 IMAMO ŠE V PRODAJI
V VSEH KNJIGARNAH:

Joyce Cary: NA MILOST IN NEMILOST

Merwood Anderson: UBOGI BELEC

Louis Aragon: VELIKI TEDEN

Marija Dabrowska:
NOČI IN DNEVI I. II. (v tisku)



Lastnik in izdajatelj: Uprava Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani. Predstavniki: Smiljan Samec. Uredniki: Miha Sarabon. - Tisk časopisnega podjetja »Delo«. - Vsi v Ljubljani.