

Vilko Ukmar

Kratek sprehod po spominih

»Tako, zdaj pa vam izročam novega mladega direktorja — sprejmite ga medse in skupno delajte v soglasju.« Tako nekako je dejal upravnik gledališča Oton Župančič in me z rahlo kretnjo potisnil k množici zbranih pevcev in instrumentalcev, ko me je uvedel v novi položaj in me predstavil zbranemu opernemu članstvu. Jaz pa sem stopil na podstavek, pozdravil vse navzoče in jim, potem ko sem jim zagotovil, da nisem prišel vladat temveč po svojih skromnih močeh le vsem pomagat, predstavil svoje umetniško naziranje in socialno prepričanje. Na kratko sem podal misli, ki sem jih bil prebral pri pomembnem nemškem mislecu: Družba je v bistvu tročlenska; deli se na gospodarsko, politično-pravno in kulturno področje, in v vsakem izmed njih vlada posebno načelo. Ta načela je vrgla v svet že francoska revolucija, vendar ne dovolj opredeljeno in določno. Gre za načela bratstva, enakosti in svobode. A vsako izmed teh načel mora biti v zdravi družbi uveljavljeno le na enem izmed treh področij — in sicer bratstvo le na gospodarskem, enakost na politično-pravnem in svoboda na kulturnem področju. Samo takó načela uspevajo. Če jih uveljavljamo drugače, je nesreča. Svoboda na gospodarskem področju ne uspeva kot ni mogoča na politično-pravnem področju; enakost je neizvedljiva na gospodarskem tako kot na kulturnem področju; in bratstvo ima svojo edino učinkovitost na gospodarskem, tako kot enakost na politično-pravnem in svoboda na kulturnem področju. — Če bomo tako organizirali našo družbeno celico, bo v njej vladalo zadovoljstvo in v svobodnem umetniškem grajenju bomo lahko dosegali naše smotre.

Govoril sem nekoliko težko, kajti tik mene je stal dirigent Niko Štritof in me ves čas kritično gledal. Štritof je bil namreč osebnost svoje vrste. Nekaj genialnega je bilo v njem kar se tiče umetništva. Sicer pa je bil v občevanju odrezav, znal je biti porogljiv in neprijazen; z vsem tem pa je v resnici le branil okolici vpogled v svojo notranjost, ki je bila mehka, občutljiva in dobra. Bil je poet — dejanski, v kolikor je prevajal glasbi izredno se prilagajajoča operna besedila; znal je zadeti v jedro, naj je šlo za čustveno pretresljivost ali za humor. Poet pa je bil tudi v dirigiranju, zlasti kjer je šlo za lirična glasbena izpovedanja, in kadar je bil prav ubran. Dvořákov »Rusalko« je čudovito poustvaril. Še vem — po premieri sem stopil k njemu v dirigentsko sobo in mu



Julij Betetto kot egiptovski svečenik



*Franja Golobova kot Azucena
v »Trubadurju«*

stisnil roko: »Hvala vam za to veliko umetniško storitev!« Štritof mi je pogledal globoko v oči — v njegovih sem ugledal solze: »Še nikoli doslej mi nihče ni tega napravil« — je pogrkal. Takrat po mojem nastopnem nagovoru me je Štritof pred opernim poslopjem pričakal. Položil mi je roko na ramo: »Sem mislil, da bo slabše.« In ostala sva si dobra vse do njegove smrti.

Potem se je začelo. Treba je bilo najprej vse postaviti na svoja prava mesta in utrditi razrahljanost dela. To sem začel z optimizmom, saj me je članstvo obče sprejelo medse z naklonjenostjo, kot je nisem pričakoval. Takratni zastopnik orkestra Janko Gregorc mi je med drugim napisal: »V vseh 14 letih, kar sem pri Operi, je bila ta vest sigurno moje največje veselje. Želim vam veliko sreče, zdravja in zadovoljstva, z željo, da ostanete čim dalj na tem mestu. Kot zastopnik opernega orkestra vam pa obljubim, da bom šel našemu mlademu in simpatičnemu g. direktorju na roko in pomagal, kar bo v moji roki.« Zelo pomembna altistka Franja Golobova mi piše: »Tako vesela sem bila, ko sem zvedela za to novico, da so Vas imenovali za to tako odgovorno mesto... Želim Vam..., da bi prav pod Vašim vodstvom dobili Slovenci zopet Opero, kot nam pripada. Naj bo to hram umetnosti, ne pa klet, polna intrig... Vem, da Vam bodo stavili vse mogoče ovire, vem pa tudi, da boste vse odstranili, ker sem prepričana, da članstvo je z Vami in to mnogo pomeni.« In Zlata Gjungenac, ki je takrat že odšla iz Ljubljane: »Ne čestitam Vam preveč na Vašem novem poklicu, ker vem, v kakšnem ste ga stanju nezavidljivem morali



*Ksenija Vidalijeve in Drago Čuden kot
Margareta in Faust v Gounodovem Faustu*



Valerija Heybalova kot Thaïs

sprejeti. No, če je srca in ljubezni do teatra, pa vse gre lažje... Tega je v veliki meri manjkalo pri nas. (Se še vedno štejem med Ljubljančane).« In še Rado Simoniti: »Hvala Bogu, da si mesto ravnatelja sprejel. Vsi mladi smo Tvojega imenovanja iskreno veseli, ker vemo, da bo v naši Operi zavel nov duh, za katerega si se dolgo vrsto let boril.«

Gotovo sem bil teh in vseh podobnih izjav vesel; dale so mi moči in poguma, saj res nisem z lahkim srcem prevzemal tega mesta. In kdo vé, če bi ga, da mi ni stala ob strani Mileva Boltarjeva — takrat že moja žena — ki me je bodrila z veliko voljo in tudi z večletnimi gledališkimi izkustvi.

Vse to se je dogajalo v avgustu leta 1939, torej tik pred drugo vojno — hkrati po datumu tik pred začetkom nove sezone, in tedaj ni čudno, če sem se znašel v marsikateri stiski. Otepal sem se jih na vse strani, z dopisi na upravo in po časopisih na javnost sem se upravičeno skliceval na objektivne nevšečnosti; predvsem na neugoden čas, v katerem se je izvršila sprememba vodstva. Zgodilo se je to 14 dni pred začetkom rednega dela, ko je bilo vse članstvo in deloma tudi upravni činitelji na dopustu in je bil zaradi pomanjkanja sodelavcev in zaradi še nejasnega vpogleda v načrte in v množino dela novi ravnatelj brez nujno potrebnih podatkov o notranjem stanju. Poleg tega so bile vse pogodbe s člani za novo sezono že podpisane in denarna subvencija do malega izčrpana, ko tedaj nobena sprememba glede sklenjenih obveznosti ni bila več mogoča. Pri tem pa se je izkazalo, da število osebja za uspešno umetniško delo ne za-

došča. Ansambel solistov je pogrešal dramatično sopranistko, altistko, liričnega tenorja in predvsem baritonista.

In še odsotnosti rednega članstva so ovirale delo. Tenorist Francel je imel še do novembra dopust, Vidalijska je bila na glasu bolna in je bila na zdravljenju, baritonist Primožič pa ni smel nastopati. Pa še nekaj drugih članov ni bilo na voljo — skratka, položaj je bil res kritičen. In še revščina je bila na vseh koncih. Pomanjkljivosti je bilo na pretek — pri pevcih — solistih in v zboru, v orkestru in v baletu, v garderobah in v slikarni, povsod. Odločil sem se in zbral vse podatke ter se s to dolgo listo nedostatkov najavil upravniku Otonu Župančiču. Sprejel me je v svoji sobi v Drami. V predsobi je takrat imel še svoje mesto tajnik gledališča Karl Mahkota, dejanski fac totum. Nikjer viden, a povsod prisoten. Stopil sem mimo njega k upravniku. Ponudil mi je stol sebi nasproti — in sva začela. Naštevai in opisoval sem pomanjkljivosti drugo za drugo. Šlo je skoro v nedogled. Župančič je tiho poslušal in na papir, ki je ležal pred njim na pisalni mizi, risal cvetice; vsako toliko pa me je pogledal izza naočnikov in grenko vprašal: »A še kej?« Še. In naštevanje je šlo dalje. Končno se je vendarle ustavilo pri »Ne.« Tedaj pa Župančič: »Taku, zdej pa pejte, pa vse to Mahkoti povejte!« — Moj šaljivo grenak spomin.

Kljub vsemu smo delo pričeli z elanom in z naklonjenim sodelovanjem vseh. Takoj sem uvedel nekakšno samoupravljanje. Po končanem vsakodnevnem dopoldanskem delu so se namreč v ravnateljstvu vršile obligantne seje vseh dirigentov in režiserjev ter voljenih zastopnikov posameznih skupin: orkestra, pevskega zbora, baleta in pevcev-solistov. Obravnavali smo tisti dan opravljeno delo, pa novega določili za naslednji dan; nato pa pretresali še vse druge vprašljive zadeve operno-gledališkega dela in življenja. Vanje smo s tem skupno vnesli živahen ritem, ki je dobil polet zaradi svobode razpravljanja in to se je kmalu zapazilo na kvaliteti predstav, ki so postale vedno bolj obiskane.

Najmočnejše se je v tem novem umetniškem delu odražalo spremenjeno operno ustvarjalno načelo, po katerem ni bila tako doslej vsa važnost položena le na glasbeni in predvsem na pevski del uprizoritve, temveč se je enakovredno poudarila tudi dramska stran — se pravi, da je stopila močno v ospredje igralska prvina in z njo v zvezi poudarek na karakterizaciji igralskih likov. Od takih prizadevanj so dobile uprizoritve svoje življenje, svojo pristno dramatičnost. Oder je v taki uprizoritvi zagorel in ogenj je z odra ogrel tudi občinstvo, ki je taka doživetja vzljubilo in začelo polniti operno dvorano. Veliko je k novemu umetnostnemu naziranju pripomoglo to, da so začeli v Operi sodelovati pomembni dramski režiserji. Že Bratko Kreft je s svojimi avantgardizmi prebudil ta impulz v opernem poustvarjanju. Sedaj je prišel v Opero za glavnega režiserja Ciril Debevec, čigar režijsko delo ni imelo ravno zunanje teatralne učinkovitosti, pač pa je dobilo svojo ceno v modeliranju karakterjev odrskih postav. To, kar je situacijska teatralika, je znal razviti takrat mladi začetnik Emil Frelih — pa tudi Peter Golovin, ki je bil sicer baletni mojster in koreograf, pa inteligenten poznavalec odrskih situacijskih efektov; to svojo sposobnost je tu in tam uveljavil tudi v režiji (recimo v Aidi, kjer je znal prostor, ki je za plesalca poglavitni činitelj, učinkovito izrabiti). Tako so raznovrstni režijski prijemi z raznih strani razgibavali operno dramatiko in to je bilo predstavam v prid. — Spominjam se, kako je nekoč po predstavi Trubadurja stopil k meni v ravnateljsko sobo »gospod« sivih las in se predstavil kot itali-



Jože Gostič (Don José), Danilo Švara (dirigent), Elza Karlovac (Carmen), Drago Zupan (oficir Zuniga) — od desne proti levi

janski conte. Povedal mi je, da je zasebno navdušen obiskovalec in poznavalec operne umetnosti in da pozna vse največje italijanske operne hiše. Včeraj pa, je dejal, da je prišel službeno v Ljubljano in ko si je mesto ogledoval, opazil plakat, ki je vabil v Opero na Trubadurja. Nasmehnil se je in se odločil, da si hoče privoščiti zabavo in si ogledati, kako v takem mestecu, kot je takrat res Ljubljana še bila, izgleda Opera sploh in v njej njemu predobro poznani Trubadur. »Sedaj pa sem prišel k vam,« je nadaljeval, »s priznanjem, da ste me porazili. Poznam vse velike operne hiše v Italiji z milansko Scalo vred. Res da so glavni pevci-solisti v teh Operah boljši. Kar pa zadeva predstavo v celoti, prav nič ne zaostajate za njimi; še celó bolj sveža in živa je vaša predstava. Sporočite, prosim, vsem umetnikom moje iskrene čestitke.« — Dogodek je res droben in sam po sebi malo pomemben. Pa mi je le živo ostal v spominu, ker sem ga pristno doživel in mu po razmisleku prisodil pravišen pomen.

Seveda je vsa ta vrednota uprizarjanj slonela na posameznikih, na njihovi sposobnosti in dejavnosti. Gotovo so bili v prvi vrsti dirigenti. Med njimi je bil Niko Štritof človek velikopoteznih idejnih prebliskov, sijajnih domislekov, dasi pri tem notranje prerahlo organiziran in s preslabotno voljo za uresničevanje



Vilko Ukmar, Samo Hubad, Danilo Švara (pri klavirju), Valerija Heybalova in Jože Gostič — od desne proti levi

velikih idej. Poleg glasbe in literature (lepo je prevajal tuja besedila libreto) je nosil v sebi še polno drugih zamisli. Ko je bil predsednik Ljubljanske filharmonije, sem nekoč dobil od njega pismo s sledečo vsebino: »Ljubi g. Ukmar, ali bi se poglobili v témo Musikstadt Laibach ali sličen zgodovinski pregled razvoja ljubljanskih glasbenih mizerij in nemizerij. Zraven pa še zgodovine evropsko-kulturnih veličin v Lj. tj. zakaj mora poznati svet Ljubljano in Slovence. Kompilatorično delo, saj je posameznosti obdelanih dovolj. Če pa rata še kaj boljšega, tem boljše. Knjižico bi preveli na vse evropske jezike. Potreboval bi jo za podkrepitev in reklamo svoje »utopije«, (Mednarodni teater v Ljubljani), ki sem Vam jo zadnjič na hitro sfantaziral. Da bi meso postala! Skušajte, prosim, dobiti stik z menoj — če nisem v Operi, sem v kavarni Zvezda. Pozdrave Vam in gospej soprogi Štritof Niko.« Kako visoko v oblake je segala njegova domišljija. Previsoko, da bi se mogla uresničiti. — Pravo Štritofovo nasprotje je bil dirigent Anton Neffat. Dobrosrčen, ljubezniv, takten, zanesljiv in voljan. Delo z njim je bilo užitek, ker ni bilo strahu za neprijetna presenečenja in se je mogla vsa delovna moč zgostiti ob zgolj umetniški dejavnosti. — Danilo Švara je sodeloval s svojim neobičajnim glasbenim talentom. Sposoben je bil dirigirati celo opero na pamet, brez napisane partiture pred seboj. To je šlo v poseben prid orkestru, predvsem pa pevcem na odru, ki so se čutili v izvajanju varni in trdno zaščiteni pred pomotami. Kdor pozna duševno stanje opernega solista na odprtem odru, bo razumel, kakšna muka mu

je nezanesljiv ali vsaj v znakih nejasni dirigent. Tega pri Švari ni bilo in pevec se je mogel z mirom predati umetniškemu poustvarjanju. — Dirigent Žebre Demetrij je bil med stalno nastavljenimi dirigenti najmlajši; razloga dovolj, da je bil še poln ambicij in željá, da razvije predvsem svoje sposobnosti, ne le zasebno kot skladatelj, ampak tudi kot dirigent. Vse to mu je kasneje služilo na poti do direktorskega položaja, na katerem je znal Opero voditi in vladati. Pripravljalno delo za nove operne uprizoritve za dirigente ni bilo preprosto; zahtevalo je od njih mnogo truda. Stalnih nastavljenih korepetitorjev še nismo imeli, zato so morali dirigenti sami s pevci naštudirati vse solistične pevske partije — posamične in ansambelske. Če je bilo mnogo solistov in če so bili pri tem še sodobnejši napevi zapleteni, je bilo kar mnogo težkega dela. Zlasti, ker je moral dirigent nato pri klavirju spremljati še prav vse skušnje na odru. Težave so bile pri tem še s solisti, ki so bili malo muzikalni. Štritof se mi je nad tako »tlako« dostikrat pritoževal; za primer mi je nekoč pravil o svojem nekdanjem izkustvu s tenoristom Mariom Šimencem: »Imel je čudovito obarvan in močan glas. A samo to, od vsega drugega nič. Ko sem z njim študiral novo vlogo, sem ga moral 'drilati' kakor kosa. To je trajalo v nedogled. In če sem kdaj nad njegovo trdo bučo vzkipel, mi je zabrusil: 'Zakaj ste pa dirigenti pri



Ciril Debevec (pri režijskem delu), Valerija Heybalova in Janez Lipušček

hiši!« Vse to so bile gotovo težave, saj je bilo v sezoni mnogo več premier kot je to danes — dirigent pa je imel še posebno delo z orkestrom.

Ko pa je bilo vse to po sobah za novo premiero naštudirano, ko je tudi posebej za pevski zbor nastavljeni pevovodja pripravil operni pevski zbor, so pričele skupne vaje na odru, skupno z orkestrom. Vstopil je tudi baletni ansambel, koder je to opera zahtevala. Baletni zbor je bil ob mojem prihodu zelo okrnjen, naravnost beden. Imel je le nekaj stalno nastavljenih in slabo plačanih članic, v ostalem pa je bil skromno izpopolnjen z diletanti. Niti posebnega prostora za svoje vežbanje ni imel in si je moral iskati sproti prostor za skupne vaje na glavnem odru, v času, ko ta ni bil drugače zaseden. To bridko stanje baleta smo utegnili izboljšati. S pomočjo arhitekta Černivca, uradnega nadzornika gledaliških stavb, smo dozidali opernemu poslopju poglobljen oder, nad njim pa prostorno baletno dvorano. Ko smo tudi stalni baletni ansambel pomnožili z nekaj mladimi plesalci, smo dali s tem spodbudo umetniški rasti baleta, rasti, ki je dovedla do današnje umetniške ravni te umetniške skupine. — Med dirigente pa smo kmalu pritegnili še dva: Rado Simoniti je prevzel predvsem vodstvo pevskega zbora in se uveljavil kot odličen zborovodja. Kmalu pa je prevzel še dirigiranje lažjih predstav. Drugi je bil Samo Hubad, ki je prišel med nas kot mlad začetnik; korepetiral je in začel kmalu tudi dirigirati — najprej operete, nato tudi lažje opere. To zlasti po smrti Nika Štritofa. Ta nam je nepričakovano zbolel in nas kmalu zapustil. Nekaj dni preje me je obiskal v Operi. Ravno smo uspeli v sobi, kjer je on študiral s pevci, izmenjati klavir — namesto zbitega starega je v sobi stal popolnoma nov instrument. Hitel sem takoj Štritofu to povedat, da bi ga malo razveselil. Res se mu je razjasnil obraz. Prijel me je za rokav in me potegnil k vratom: »Pojdiva pogledat!« Ko sva stopila v sobo, je takoj sedel za novi klavir, odkril pokrov nad tipkami, nato pa zaigral improvizacijo, polno upora, bridkosti in silnega protesta — pa je sredi igranja kot da je poražen hipoma odnehal, vstal, zaloputnil pokrov in odhitel iz sobe. Pri izhodnih vratih sem ga dohitel. Stisnil mi je roko in odšel brez besede, z neizmerno žalostjo v očeh. To je bilo najino poslednje slovo. Sploh so bile razvojne poti posameznikov zelo pisane in zanimive, opazovane zlasti na mladih začetnikih. Teh je bilo na vseh področjih, zlasti pa med pevci-solisti, katerih umetniško svojstvo je bilo v pričetku te ere še nekam negotovo. Brez dvoma pa so bile med pevci nekatere umetniške osebnosti — zreli pevci in rutinirani igralci.

Med soprani je — čeprav sedaj kot gost, ki pa »se še vedno šteje med Ljubljancane« — blestela Zlata Gjungjenac, pevka silovite ognjevitosti, ki je z lepim sopranom, a s še večjo prvobitnostjo vnemala svoje poslušalce ter jih vodila v omamo in v iluzijo umetnostnih sanj. Neka nasilnost je bila v njenem podajanju, kateri si se težko upiral. Nasprotno je Valerija Heybalova, stalna članica naše Opere, poleg lepega in muzikalnega prepevanja prepričala s sproščenim dekliškim zanosom. Če je bila Gjungjenčeva posebno uspešna v Traviati ali v Massenetovi Manon, je Heybalova osvajala z Aido, s Thais ali z MyrtoCle v Mrtvih očeh, nad vse pa v Dvořakovih Rusalki. — Poseben umetnostni svet je izražala Ksenija Vidaličeva. Ko smo pričenjali s prvo sezono, je bila v veliki pevski krizi; bila je v nevarnosti, da izgubi glas, to pa zaradi prenapornih pevskih nalog, ki jih ji je odmerjalo prejšnje vodstvo. Ni bilo druge rešitve, kot da smo ji odobrili večmesečni dopust in da je odšla domov v Trst, kjer se je



*Peter Golovin (režiser) in Anton Neffat
(dirigent) na skušnji za »Aido«*

pevsko zdravila pri svojem pevskega pedagogu. Ko se je zopet vrnila, smo ji po temeljitem premisleku dodelili vlogo Margarete v Faustu. Vsi smo imeli z njo vred tremo. Bo, ne bo? Po prvi skupni vaji tik pred premiero je prišel k meni dirigent Žebre, ki je to predstavo vodil, in razburjen je izjavil, da odlaga dirigiranje te predstave, če bo pela Vidalijeva. Njegove izjave enostavno nisem vzel na znanje in skušnje so šle dalje. Prišla je premiera z vznemirjenostjo vsega članstva. Z Milevo Boltarjevo sva sedela v loži in napeto spremljala predstavo. Prišla je scena z značilno Margaretino arijo ob kolovratu. Vidalijeva je bila očitvidno vznemirjena, vendar je lepo zapela in dobila aplavz. Samozavest ji je stopnjevala umetniške sile in ker je vloga kot zanjo napisana, je bila ob koncu zmaga popolna. Vidalijeva se je uvrstila v redno delo in ustvarjala kot lirični sopran pretanjene in prepričljive odrske postave (Mimi, Sneguročka).

Če bi iskali kje posebno lep, žameten, globok in močan altovski glas, bi ga našli v Franji Golobovi. To je bil glas, ki bi se ga veselila vsaka Opera — in čeprav Golobova ni bila ravno izrazita igralka, je vendar s pomočjo režiserja, kakršen je bil recimo Debevec, bila na odru zelo prepričljiva. Zato pa tudi uspešna v velikih vlogah; recimo kot ciganka Azucena ali kot Orfej v Gluckovi operi. — Tudi Elza Karlovčeva, ki je bila Splitčanka, pa smo jo uspeli angažirati, je imela plemenit altovski glas in je zaradi temperamentne igre mogla uspevati v dramatičnih vlogah, kot je predvsem Carmen, ali tudi stara Buryjevka v Janačkovi Jenufi. — Ker je bila takrat uspešna tudi Mila Kogojeva, je bil altovski kader na mestu.

Teže je bilo s tenorji. Ivan (Žan) Franci je pel junaške partije. Nekoliko posiljeno, ker je bil bolj baritonist kot tenorist; a glas je bil lep, metalno jasen

in zveneč. Njegove blesteče vloge so bile Cavaradossi, Don José, Pinkerton. V liričnih vlogah je Banovca lepo nadomestil Janez Lipušček. Imel je zelo jasen, čist glas in za čuda ni potreboval nobene posebne pevske šole, ker mu je bil glas že po naravi pravilno nastavljen. Tako neprisiljeno in lahkotno mu je pel. — Z baritoni je bilo v začetku težko. Robert Primožič, ki je bil pevski orjak s sicer ne več ravno svežim, vendar močnim glasom in s patetično igro, se je občinstvu nekaj zameril in ni smel na oder; pozneje se je sicer to nesoglasje pomirilo in Primožič je prišel na novo ter ustvaril nekaj prepričljivih odrskih likov, a ga je kmalu zasledila tragična smrt. Baritonsko mesto je pozneje izpolnil Boris Popov — ruski pevec svetske kariere, ki je pa že presegel svoj pevski vrhunec in se je tedaj spomnil na kraj svojih prvih uspehov ter se k nam povrnil. Imel je še vedno lep, sonoren nizki bariton in izredno uglašen, svetski odrski nastop. Ko se je pojavil na odru (na primer kot Onjegin, Mefisto ali Seviljski brivec) je napolnil ves prostor z nekim slovesnim vzdušjem. — Med basisti pa je nosil težo repertoarnih zasedb predvsem Friderik Lupša, ki je imel glas velikega obsega in moči ter je bil izredno uporaben in učinkovit pevec; morda je bil Don Kihot višek njegove ustvarjalne zmogljivosti. — Sicer pa je med basisti gotovo zavzemal prvo mesto Julij Betetto, ki sicer ni bil stalno nastavljen, a vedno dosegljiv. Vendar z njim delo ni bilo vedno lahko. Ne mislim v umetniškem smislu; ne, tu je bil naravnost vzor pevca, ki je že na prvo skušnjo prišel s pevsko in igralsko popolnoma izdelano vlogo. Ampak sicer je imel razne prigovore. Že takoj ob nastopu sem prejel od njega pismo, v katerem si že vnaprej izgovarja vloge, ki jih bo lahko pel, in to so le »kantabilne vloge. Vse, kar gre preko te vrste« — tako piše — »sem moral (doslej) napraviti na račun nemogočih prilik v katerih sem deloval. Ustrahovanje, persekucije in mnogokrat direktno zlohotno neupoštevanje temeljnega značaja mojega glasu. Bil sem v pravem pomenu besede 'deklica za vse'.« Nikakor da noče več peti Kecala v Prodani (škoda, ker je bil v tej vlogi vedno tako čudovit!), ne Marka v Eru, ne Lunarda v Štirih grobijanih itd. In vse to je bilo treba upoštevati v prid uspešnemu umetniškemu delu. Res pa je, da je bil Betetto sijajen, svetsko učinkujoč in umetniško zrel oblikovalec, ki je vedno ganil s svojo mogočno in dognano odrsko postavo.

Še precej solistov je bilo poleg teh, ki se jih tu imensko spominjam, vendar so bili to pevci, ki so dopolnjevali ansambel, pa težkih, zahtevnih vlog niso mogli prav obvladati. Zato smo bili že takoj od začetka odvisni od gostov. Poleg že omenjene Zlate Gjungenac in Betetta, je pogostoma prihajal na pomoč tenorist Jože Gostič, pevec velikega formata, ki ni obvladal le zagrebške Opere, kjer je bil takrat stalen član, temveč tudi dunajsko in še druge največje operne dvorane v evropskem svetu. Kot tenorskega pevca solista sem ga kot glasbeni referent spoznal, ko je šele pričel nastopati in skoro neverjetno je, kako majhen in droben glas je imel, in v kakšne širine in v kakšno moč se mu je ta glas razvil, ko je v teku let stalno prepeval. Bil je nenavadno muzikalen in delo z njim je gladko teklo. Kot gost nam je v tistih letih nastopal v Sabški kraljici, v Wertherju, Rusalki, Traviati, Carmen itd. — Tudi čudoviti slovenski basist Josip Križaj, član zagrebške Opere, je bil deloma naš gost; ne morem pozabiti njegove mogočne kreacije Borisa Godunova; bil je to veličasten pevski in igralski lik.

Sicer pa so bile s solisti vedno tudi težave. Menda spada to k njihovemu bistvu. Samo majhen primer: Za večer je bila napovedana predstava Madame

Butterfly z gostjo Zlato Gjungjenac in dvorana je bila razprodana. Opoldne tega dne pa stopi k meni v ravnateljstvo sobo altistka Karlovčeva: »Danes ne mogu da pjevam Suzuki, jer sam bolestna.« Kaj sedaj? Poklical sem takoj Golobovo in ji razložil položaj z vprašanjem, če bi ona pela vlogo Suzuki. Ni si upala brez priprave. Nato sem pozval altistko Kogejevu in jo prosil, da prevzame to vlogo, a tudi ona se ni čutila sposobno. Še Nušo Španovo sem poprosil; zaman — že dolgo da ni pela te vloge in si ne upa. Kaj sedaj? Najteže je odpovedati predstavo in razočarati občinstvo. Dvignem telefonsko slušalko in kličem zagrebško Opero: Ali bi lahko za ta večer prišla gostovat pevka, ki obvlada vlogo Suzuki? Lahko. Oddahnil sem se — predstava je bila rešena. Ko sem pa odhajal iz pisarne, je stala na koridorju vrsta radovednih solistov. Tiho sem šel med njimi. Ko pa grem mimo Karlovčeve, čujem njen glas: »Ipak bi mogla ja pjevati.«

Humorja je v teatru mnogo — zlasti zakulisnega. A izza kulis se rad širi na oder in ima tam zlasti v opereti posebno hvaležno okolje. Za nas je bila najprej opereta problem. Pred mojim nastopom je namreč zavzemala dve tretjini repertoarja in sicer pod pretvezo, da je nujna iz denarnih razlogov. Mi smo opereto zelo pristrigili — na eno tretjino sporeda; a še to je bila v glavnem klasična opereta: Netopir, Grof Lúxenburški, Friderika, Zemlja smehljaja itd. To zvrst pa smo dopolnjevali s komično opero in se je stvar dobro obnesla. Seveda je bilo potrebnih nekaj izrazito operetnih pevcev, kot je bila prikupna Elza Barbičeva, ali Manja Mlejninkova, ki sta bila z mladim tenoristom Dragom Čudnom imeniten in nadvse prikupen operetni par. Pa še v operah sta sodelovala. Čuden je bil kot Alfred v Traviati izredno primeren in privlačen odrski lik.

Kljub vsemu pa je pomanjkanje domačih pevcev-solistov postajalo kritično. To nam je dalo misel, da smo razpisali in razglasili javno pevsko tekmovanje diletantov iz vse Slovenije, za pevce vseh glasov. Bil je to zanimiv dogodek, ki je povedal, da imamo Slovenci res mnogo lepih glasov in sploh dobrih pevcev. Najboljše med njimi smo odbrali in so po šolanju postali člani naše operne skupnosti. Tako je prišla v Opero Vilma Bukovčeva, pevka izredne zmogljivosti, vsestranske sposobnosti in močne izraznosti, ki je bila kasneje desetletja stebler naše operne poustvarjalnosti. Vse prve mladodramatične sopranske vloge je oblikovala; z majhnimi je začela (svečenica, sužnja v Aidi in v Thais), pa dosegla vrhunske dosežke kot Dona Elvira v Don Juanu, Desdemona v Otellu, ali Saloma v istoimenski operi Richarda Straussa. A vse to se je razvilo šele kasneje. V tem našem razdobju pa je Bukovčeva storila prve korake na opernem odru — tako kot se je takrat prvič predstavila javnosti Nada Stritarjeva; krasen, srebrno zvonki glas je bil to že v pričetku in zelo dobro izšolan. Takoj je bilo očitno, da se bo iz nje skozi operno prakso razvila pevka prve kvalitete, ki bo v Operi nosila težo predvsem liričnega sopranskega sporeda; in tako se je tudi zgodilo. — Med moškimi glasovi se je takrat pojavil Rudolf Francel in se po kratkem šolanju z lepim tenorjem priključil skupini solistov ljubljanske Opere, pa pozneje od onod odhajal tudi gostovat v druga, tudi zamejska operna gledališča. — Po podobni poti je prišel v naš ansambel Franc Langus, ki se je po naravnem talentu hitro razvil v trdnega in učinkovitega nosilca baritonskih vlog. Končno pa se je na soroden način in po mojem posebnem interesu znašel med nami v Operi Ladko Korošec, pevec-basist z

lepim, polnim in sočnim glasom, ki si ga je pozneje izšolal pri Juliju Betettu; izredne pevske odlike je združeval z velikim igralskim talentom (bil je najpreje angažiran v Drami) in je znal vse te svoje umetniške sposobnosti tako lepo spajati, da je z upodabljanjem posameznih odrskih junakov ganil in osvojil kritiko in občinstvo mnogih opernih gledališč po svetu — doma pa si še posebej ustvaril sloves pravega ljudskega umetnika. In to je lahko razumeti, če si doživel njegovega Sanča, ali Leporella, Kecala, Don Pasquala.

S tem, ko sem se poimensko spomnil na posamezne pevce tistega časa, pa nikakor nočem izzivati primerjav s tistimi, ki tu niso imenovani, niti nočem podajati ocen. Le v spominu so mi imenovani ostali bolj živo zaradi te ali one njihove izredne kreacije. Bilo jih je še mnogo, s katerimi smo z zanosom in v umetniški svobodi skupno ustvarjali ter se veselili uspehov. In tako je teklo življenje in je teklo delo skozi dolgih šest let.

Une brève promenade parmi nos souvenirs

L'article résume les souvenirs de Vilko Ukmar se rapportant aux années 1939—45 alors qu'il était directeur du théâtre de l'Opéra de Ljubljana. Ils décrivent d'abord son entrée en fonctions et l'état réel du théâtre lyrique qui se débattait alors contre des insuffisances et difficultés de toutes sortes et évoquent ensuite la réorganisation du travail et ses effets. Le succès qui s'ensuivit, résulta de l'acharnement et de l'effort artistique enthousiaste de la troupe toute entière. Ceux qui contribuèrent le plus au progrès de l'Opéra furent les chefs d'orchestre dont le travail comprenait à la fois la répétition avec les chanteurs et avec l'orchestre et les répétitions d'ensemble ainsi que la direction proprement dite. Le résultat artistique fut également atteint par la qualité des chanteurs solistes dont certains, remarquablement doués, donnèrent une empreinte colorée aux partitions chantées. Les souvenirs font référence aussi à d'autres événements artistiques du théâtre ou extérieurs à lui et se terminent par quelques impressions personnelles caractéristiques de la situation de cette époque dans son ensemble.