

Poština plačana v gotovini.

GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI



OPERA 1949 – 1950

**GIUSEPPE VERDI
TRAVIATA**

6

Vsebina:

Verdijeva »Traviata«

Mojster opere, skladatelj Giuseppe Verdi

Osnove, ki tvorijo dragocenost operno pevskega izvajanja (C. Debevec)

Vsebina opere »Traviata«

Premiera dne 10. aprila 1949

Giuseppe Verdi:

TRAVIATA

Opera v treh dejanjih (štirih slikah) po Dumasovi drami
»Dama s kamelijami«. Napisal F. M. Piave. Prevedel N. Stritof

Dirigent: R. Simoniti

Režiser: C. Debevec

Scenograf: inž. arh. E. Franz

Violetta Valery	Z. Gjungjenac O. Otta k. g. K. Vidalli k. g.
Flora Bervoix	V. Ziherl
Anina, Violetina sobarica	E. Neuberger M. Patik M. Zakrajšek
Alfred Germont	M. Brajnik D. Cuden R. Francl J. Lipušček
Georg Germont, Alfredov oče	V. Janko S. Smerkolj
Gaston, grof de Letoriere	S. Strukelj
Baron Douphol	I. Anžlovar
Marki Obigny	A. Andrejev F. Langus
Doktor Grenville	L. Korošec F. Lupša
Florin sluga	M. Skabar

Violettini in Florini prijatelji in prijateljice
Kraj: Pariz in okolica

Vodja zbora: J. Hanc

Koreograf: S. Eržen

Kostume po osnutkih Mije Jarčeve izdelale gledališke krojačnice
pod vodstvom Cvete Galetove in Jožeta Novaka

Inspicent: Z. Pianecki — Odrski mojster: J. Kastelic — Lučni mojster:
S. Sinkovec — Maskerija in lasuljarja: R. Koder in J. Mirtič

Cena Gledališkega lista din 10.—

Laštnik in izdajatelj: Uprava Slovenskega narodnega gledališča
v Ljubljani. Predstavnik: Juš Kozak. Urednik: Smiljan Samec.
Tiskarna Slovenskega poročevalca. — Vsi v Ljubljani.

GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

1949-50

OPERA

Štev. 6

VERDIJEVA »TRAVIATA«

Med številnimi Verdijevimi operami sta vsekakor najtehtnejši poslednji dve iz zadnjega obdobja njegovega snovanja, Othello in Falstaff, po obliki velike opere najveličastnejša pa seveda Aida. Vendar se zdi, da kljub svojemu velikemu pomenu v razvoju italijanske opere nobena izmed teh ni dosegla tako širokega priznanja in popularnosti, kakor jo je dosegla Verdijeva tako zvana »romantična trilogija: Rigoletto, Trubadur in Traviata. Te tri opere, ki so med seboj zelo različne po sižeju in tudi po vedno novi, bogati skladateljevi glasbeni invenciji, družijo v neke vrste celoto na eni strani skupni čas nastanka, na drugi strani izrazito romantično osnovno nastrojenje.

Verdijeva izbira snovi v teh treh operah je bila za dotedanjo operno prakso zelo nenavadna: v Rigolettu je kot glavno osebo upodobil na odru pokvečenega dvornega norca, v Trubadurju cigansko čarovnico, v Traviati pa velemestno blodnico (La Traviata = Izgubljenka). Skrivnost uspeha teh Verdijevih nenavadnih in današnjemu čustvovanju še celo neblizkih snovnih problematičnosti je nedvomno v skladateljevi globoki in pristni vživetosti v človeškost njegovih junakov. Ko so n. pr. Verdiju odsvetovali, da bi si za junaka opere izbral grbca, je odgovoril: »Prav to se mi zdi mikavno, dati temu človeku posebno smešno in žalostno postavbo, kar ga bo naredilo še toliko bolj trpečega in čutečega. Prav zategadelj sem se odločil za to snov, in če bi mu odvzel njegovo posebnost, potem nikakor ne bi več mogel napisati zanj glasbe.« Verdija je torej v Rigolettu zanimal čisto človeški problem, problem skrbnega in čutečega očetovskega srca. Tako globoko resničnega čustvovanja ni pred njim upodobil na odru noben italijanski komponist. In kakor je bil Verdi iz nujnosti notranjega doživetja ustvaril Rigoletta, tako je iz istega občutja ustvaril tudi Trubadurja in pa Traviato. Doživljena, življenjsko pristna glasba je torej osnovni vzrok uspeha i Rigoletta i Trubadurja i Traviate.

Zato ni čudno, da je ne samo mnogo ljubiteljev opere, temveč tudi marsikateri glasbeni esteta in zgodovinar označil prav katero izmed teh

treh oper kot njemu izmed vseh Verdijevih najljubšo. In v resnici ima vsaka izmed njih zase nekaj svojskega. Če je Rigoletto kot živ vrec melodije med njimi najlepša, je heroični Trubadur gotovo najpopularnejša, Traviata pa najbolj originalna, najbolj preprosta in ganljiva opera.

Skladateljevo delo za Traviato se je križalo s komponiranjem Trubadurja. Kdaj se je bil Verdi prav za prav spoznal s takrat modnim romanom Aleksandra Dumasa mlajšega »Dama s kamelijami«, po katerem mu je libretist Francesco Maria Piave napisal besedilo za Traviato, ni znano. Verjetno se je za snov navdušil v začetku leta 1852, ko se je mudil v Parizu, kjer so v istem času z velikim uspehom igrali Dumasovo dramo po tem romanu. Vsekakor se je Verdi zaradi očetove bolezni v marcu mesecu l. 1852 vrnil v Busetto med delom za Trubadurja in že z mislijo na Traviato. Med komponiranjem Trubadurja je julija istega leta nenadno umrl Trubadurjev libretist Cammarano, in tako je moral skladatelju del tretjega in celotno četrto dejanje opere napisati L. E. Bardare. Zaradi več žalostnih dogodkov, izmed katerih je Verdija najteže prizadela smrt matere, je delo za Trubadurja in obenem tudi za Traviato napredovalo mnogo bolj počasi, kakor pred tem za Rigoletta. V novembru leta 1852 je Verdi s končano partituro Trubadurja odpotoval v Rim, kjer je med vajami za njegovo premiero na tamkajšnjem odru že pridno komponiral Traviato. Krstna predstava Trubadurja je bila 19. januarja 1854, nakar se je ta opera kmalu razširila po vseh evropskih opernih odrih, čeprav je bila kritika po krstni predstavi zapisala, da je to Verdijevo delo »dokončno pokopalo lepo tradicijo belcanta«.

Nekaj dni po premieri Trubadurja je bil Verdi že spet v Busettu, da bi tam dokončal Traviato. Direktorju beneške opere Marzariju, ki je Verdija priganjal za obljubljeno opero, je odtod pisal: »Piave še vedno ni jenjal piliti libreta, a tudi v že dokončanih delih so dolžine, ki bodo občinstvo uspavale, zlasti ob koncu, ki mora biti nagel, če hočemo doseči efekt.« Kakor pri vseh svojih operah je Verdi tudi pri sestavi besedila za Traviato bistveno sodeloval. Sam je bil vedno skiciral potek dejanja in razpored posameznih prizorov.

Delo za Traviato je mrzlično napredovalo. Predigro k tretjemu dejanju je n. pr. Verdi napisal v eni sapi in brez vsakega oklevanja — v tej obliki je do zadnje note nespremenjena ostala tudi v partituri; a kljub temu je potožil v pismu nekemu prijatelju: »Opera, ki jo pišem za Benetke, mi daje toliko dela, da imam komaj čas za jed in spanje.« Dne 21. februarja je dopotoval v Benetke. A tu je čakalo Verdija in Traviato nešteto samih nevšečnosti: kratek rok za vaje — dvanajst dni! —, zlovoljni in novega stila opere nevajeni pevci,



D. Cuden
kot Alfred in
V. Janko
kot Germont

v vlogi sušične Violette njeno živo nasprotje, debela in rdečelična primadona, za operno občinstvo zelo nenavadna sodobna snov — skratka, Traviata je v Benetkah na svoji premieri dne 6. marca 1853 temeljito propadla, ker občinstvo dela ni razumelo. Iz pisma prijateljem, ki jih je Verdi o tem dogodku obvestil, je razvidno, da si je bil skladatelj popolnoma svest vrednosti svojega dela, saj vzklika: »Sodil bo čas!« In res. Malenkostno predelana opera, v kateri so dejanje premaknili iz sodobnosti v dobo okoli leta 1700, je že 6. maja 1854 doživela v istih Benetkah ogromen uspeh, ki ji je ostal zvest vse do današnjega dne.



Zlata Gjungenac je v partiji Violette imela že nad 120 nastopov

Foto: S. Zalokar

Območje občutja, na eni strani Traviate in na drugi Trubadurja, je tako različno, da je prav občudovanja vredno, kako je mogel Verdi v istem času skomponirati dvoje tako vrhunskih del nove opere. Zgodba izgubljenega dekleta, ki se zaljubi v lepega mladeniča Alfreda, in v tej ljubezni najde pot iz propalosti, nato s svojimi vrlinami celo pridobi na svojo stran zaskrbljenega očeta Germonta, obenem pa zaradi slepega nesporazuma izgubi svojega ljubega, da ga umirajoča spet najde, je v bistvu sentimentalna. Toda Verdijeva glasba pri vsem tem ni niti najmanj sentimentalna, temveč je v nji toliko zdravja in toliko toplega človeškega občutja, da dobi opera z njo bistveno drugačno lice.

Stil opere se kljub nevolji prvih pevcev krstne predstave ne razlikuje v taki meri od prejšnjih Verdijevih oper. Vsekakor pomeni partija Violette stopnjevanje pevsko tehničnih zahtev tako v pogledu kolorature kakor tudi kantilene. Že po obsegu je partija izjemna in izčrpuje vse možnosti sopranskega glasu. Duet »Hčerki povejte...« je s svojo edinstveno temo idealno utelešenje prav tistega belcanta, ki naj bi ga bil Verdi po nekaterih trditvah poteptal. Nenavadna je bila za takratnega pevca gotovo izpopolnitev Verdijevih parlandov kakor tudi ansambelske tehnike. V vokalnem partu je meja med recitativnim in arioznim stilom povsem zabrisana v novo izpremešano zvrst, ki je za Verdijeva značilna. Ta Verdijev stil je vplival

Miroslav Brajnik in Zlata Gjungenac
kot Alfred in Violetta v naši uprizor-
itvi.

Foto: S. Zalokar



tudi na bodočnost, saj si, recimo, Puccinijeve Bohème brez tega stila niti prav misliti ne moremo. S Traviato je ustvaril Verdi tudi nešteto novih prijemov in načinov slikanja razpoloženj, čustev in občutij, kar je tudi v mnogočem obogatilo kasnejšo operno tvorbo. V nekaterih izvirno Verdijevih prijemih so poznejši italijanski komponisti Verdija kar posnemali. Tako je n. pr. Verdi v prizoru Violettinega umiranja oddaleč kot nekak spomin pustil zazveneti motiv Alfredovega priznanja ljubezni iz prvega dejanja — podobno je ravnal Puccini v zadnjem dejanju svoje Bohème.

Verdijevo Traviato štejemo po pravici med najpristnejša in najprepričljivejša dela italijanske opere.

MOJSTER OPERE SKLADATELJ GIUSEPPE VERDI

Po vzponu italijanske opere v začetku 19. stoletja, ko so zlasti skladatelji Gioacchino Rossini, Gaetano Donizetti in Vincenzo Bellini s svojimi deli razgibali italijansko operno tvornost, navezujoč svojo kompozicijsko razvojno linijo na zapuščino skladateljev Paisiella ter Cimarose, je v tridesetih letih istega stoletja pričela italijanska opera spet usihati in se izgubljati v epigonstvu. Tedaj je na polju italijanske opere nenadoma zrasel nov glasbeni velikan, sodobnik Richarda

Wagnerja, skladatelj Giuseppe Verdi, ki je s svojimi številnimi popularnimi operami zavojeval svet in ostal še danes ta dan krepko zasidran v repertoarju vseh svetovnih odrov.

Giuseppe Verdi se je kot sin bornega krčmarja rodil dne 9. oktobra 1813 v majhnem kraju Roncole v okolici Parme. Nekaj osnovnih naukov v glasbi je prejel pri vaškem organistu Baistrocchiju, kasneje pa še pri Provesiju iz Busetta. Slednjega je že v svojem enajstem letu večkrat nadomeščal pri orglah. Mestece Busetto je marljivemu mlademu študentu za nadaljnji študij podelilo skromno štipendijo, ki mu je obenem s podporo prijatelja Barezziya omogočila, da se je z osemnajstim letom podal na milanski konservatorij. Učiteljski zbor konservatorija pa je bodočega slovečega skladatelja pri sprejemnem izpitu zavrnil, deloma zavoljo starosti, deloma ker ni bil iz milanskega okraja, po drugih virih pa baje celo iz razloga, češ da nima dovolj posluha in talenta za glasbo. Toda Verdi se ni dal kar tako odpraviti s svoje začrtane poti. Vpisal se je privatno v šolo glasbenika Lavigna, pod čigar vodstvom je kmalu napisal nekaj dovolj uspešnih manjših skladb.

Z enainvajsetim letom je prevzel mesto organista v Busettu, kjer se je tudi kmalu nato oženil s hčerko svojega dobrotnika Barezziya. Za nekaj svojih prvih pesmi se mu je posrečilo najti založnika v znanem Riccordiju, nakar je že kmalu po prvem ponesrečenem opernem poskusu dovršil opero »Oberto, conte di S'Bonifacio« (l. 1839), ki je pri krstni predstavi v milanski Scali doživela znaten uspeh. V tej operi je bil skladatelj še zelo pod vplivom Bellinija. Po uspehu »Oberta« je tedanji ravnatelj Scale Merelli takoj sklenil z Verdijem pogodbo za nadaljnje tri opere, toda že prva komična »Un giorno di regno« (l. 1840) je propadla. V istem času je Verdija tudi zadel težak življenjski udarec, ko mu je umrla žena z obema otrokoma. A Merelli ni izgubil poguma. Preskrbel mu je libreto za novo opero »Nabucco« (Nabukodonozor), ki ga je bil nekoliko prej odklonil skladatelj Nicolai. Verdi se je res oprijel dela in tako je l. 1842 doživela krstna predstava Nabucca naravnost triumfalen sprejem. Ta opera mladega Verdija je že jasno naznačila linijo, ki je značilna za vso vrsto del iz prvega obdobja Verdijevega snovanja. Tu se je že pokazala politična ideja zedinjenja Italije, ki je že močno preplavljala tedanji Apeninski polotok. Pod krinko nabožnih obredov babilonskih svečnikov je bilo slišati besedo ognjevitnega sodobnega politika. Zato ni bilo čudno, da so se ob nadaljnjem naglem zaporedju Verdijevih oper te dobe strnili okrog komponista vsi italijanski domoljubi, ki so celo njegovo ime povzdignili na prapor v boju za zedinjenje Italije. Po »Nabuccu« je Verdijeva glasbena žila spravila na oder dramo Viktorja Hugoja »Hernani«



Otta Ondina v vlogi Violette in Drago Cuden kot Alfred v naši uprizoritvi
Foto: S. Zalokar

(Ernani, 1844, Benetke), politično pobarvana je bila tudi nadaljnja »I due Foscari« (1849, Rim) po Byronu, »Jeanne d'Arc« (1845, Milano), »Alzira« (1845, Neapelj), »Atila« (1846, Benetke). S podobno besedo nam govori »Macbeth« (1847, Firenze), »I Masnadieri« (1847, London), »Il corsaro« (1848, Trst), »Bitka pri Legnanu« (1849, Rim). Z operama »Luiza Miller« (1849, Neapelj) in »Stiffelio« (1850, Trst) se končuje Verdijevo obdobje političnih oper. Dela tega obdobja so se danes le v manjši meri ohranila na opernem repertoarju. Vzrok temu je dejstvo, da je Verdijeva glasbena govorica v teh delih še zelo nedognana, še mnogo večja krivda pa je pri libretistih vseh teh oper, ki niso znali dejanja niti pesniško niti odrsko dobro razplesti.

Verdijeva glasbena govorica je bila v teh delih tesno naslonjena na sodobno operno tvorbo, ki je izvirala iz linije Glucka, Cherubinja, Spontinija, Meyerbeerja, Rossinija, Donizettija in iz razcvita francoske »grand opera«. Vendar pa se francoska velika opera še vedno ni v taki meri oprijela mladega Verdija kakor v tem času njegovega vrstnika Wagnerja (Rienzi). Na Verdijev stil te dobe so predvsem vplivali njegovi italijanski predhodniki, in to v melodičnem, harmonskem pa tudi v glasbeno dramatskem oziru.

Iz območja tega stila se je skušal Verdi oteti s postopnim doslednejšim obdelovanjem glavnih orkestrskih prvin, kar je opaziti že



Ksenija Vidaličeva
je na odru ljubljanske
Opere nad 70 krat na-
stopila v partiji
Violette

Foto: S. Zalokar

v operi »Luiza Miller«. Prvo delo, ki je Verdiju prineslo res svetovno slavo, pa je bila opera »Le roi s'amuse«, splošno znana pod naslovom »Rigoletto« (1851, Benetke). Tudi tu do neke mere še enkrat nahajamo kot eno izmed gonilnih sil čustvo patriotizma (cenzura je predstavila dejanje z dvora francoskega kralja Franca I. na dvor mantovskega vojvode), vendar v mnogo manjši obliki kakor v prejšnjih delih. Tragični ton, stilsko enoten in resničen, ki ima svoj izraz v prvi vrsti v melodiki, zagotavlja temu delu nenavadno mesto v zgodovini opere. Podobne dramatsko dosledne sile prevladujejo tako v strastvenem »Trubadurju« (1853, Rim), ki je komponiran na španski motiv, kakor tudi v melanholični »Traviati« (1853, Benetke). Zaradi svojega, v primeri z mitičnim Wagnerjem tako različnega stila pomenijo te tri opere važen člen v verigi razvoja opere, zlasti ako jih gledamo z zreljšča poznejšega verizma. To je vseskozi pomešan svet, na eni strani plemičev in ciganov v »Trubadurju«, na drugi strani svet demimondstva pa občutka časti, poštenja in morale v »Traviati«, in spet



Otta Ondina in Vekoslav Janko v II.dejanju »Traviata«

usoda dvornega norca Rigoletta na dvoru hotljivega in brezobzirnega plemiča. Vse to je povsem drugačna romantika kot pri Wagnerju, to je romantika polnokrvnih človeških strasti v primeri s hladno bajeslovnostjo.

S temi deli si je Verdi pridobil v svetu tako priznanje in veljavo, da je — čeprav je bilo njegovo ime združeno z italijanskim političnim programom — dobil naročilo za Opero v Parizu. Za Pariz je torej napisal novo opero po takratnem francoskem okusu (z velikim baletom, ki predstavlja letne čase) pod naslovom »Siciljske večernice« (1855, Pariz). Po dveh nadaljnjih delih manjše cene in vrednosti: »Simone Boccanegra« (1857, Benetke) in »Aroldo« (1857), je Verdi stopil korak naprej z opero »Ples v maskah« (1859, Pariz), katere snov spominja na smrt švedskega kralja Gustava III. Z operama »Moč usode« (1862, Petrograd) in »Don Carlos« (1867, Pariz) se končuje to drugo obdobje Verdijeve tvornosti, obdobje, v katerem je komponist dosegel svetovno slavo na osnovi svoje edinstvene italijanske melodike in odrskih efektov. Vsa ta Verdijeva dramatika je našla izraza predvsem v spevu: na odru jo oblikuje tako rekoč spontana izraznost človeškega glasu. Spontana tudi zategadelj, ker je Verdijeva tvornost te dobe spontano vrela iz njegovega srca, kajti kako bi bilo drugače mogoče razumeti, da je na primer »Rigoletta«

skomponiral v pičlih 40 dneh in pri tem obenem snoval še druge stilsko drugačne načrte.

Verdijeva spontanost je pristno umetniška. In do kakšne mere je res umetniška, nam bodi najboljši dokaz njegova vse do poslednjih let življenja večno živa želja, da ne bi nazadoval, temveč da bi iz dneva v dan lahko utiral nova pota. Brž ko se je seznanil z Wagnerjevim delom in njegovimi principi glasbene gradnje, je takoj poglobil svoj izraz, temeljiteje obdelal posamezne glasove, glasbeno obogatil orkester in se trudil zgraditi trdnejšo motivično stavbo s prevzetim principom vodilnih motivov (Motivične reminiscence je uporabil v večji meri že v »Don Carlosu«!) Delo, ki je v celoti vzniknilo v tem novo preorientiranem duhu, je velika opera »Aida« (1871, Kairo), ki jo je Verdi skomponiral po naročilu egiptskega podkralja Ismaila Paše za otvoritev sueškega prekopa. To opero je skomponiral po francoskem konceptu staroegiptske snovi, medtem ko se je Verdi z Aido na svojski način pobotal s francosko grand opero in jo v njenem žanru tudi prekosil. Po triumfalnem uspehu, ki ga je Aida tudi po pravici dosegla, pa je v mojstrovem delu nastopilo nepričakovano dejstvo, ki si ga je mogoče razložiti samo z umetniško vročo Verdijevo željo po iskanju novih poti. Njegova vedno neugasljiva tvornost ga namreč pri tem za čudo ni gnala, da bi pisal delo za delom, temveč komponist se je poglobil v samega sebe in je vztrajno molčal celih 16 let, iščoč s skladateljem in pesnikom Arigom Boitom novih poti glasbene drame.

Po tem premolku je sivolasi starec nenadoma ponovno oživel leta 1887 z glasbeno dramo »Othello«, ki jo je napisal na shakespeareovski tekst Ariga Boita. Tu se je Verdi dokopal do povsem novega deklamatoričnega sloga, ki je vseskozi speven in vseskozi nadvladuje orkestrsko osnovo. Tu je Verdi na višku svoje svojske rešitve strastvene dramatičnosti, rešitve čisto italijanskega značaja. Podobno, do poslednjih potankosti z glasbo prepletene rešitev je podal osemdesetletni Verdi tudi v svoji zadnji operi te tretje slavne periode, v kroni svojega življenjskega dela, operi »Falstaff« (1893). Falstaff — kaznovani požeruh in pohotnež — je komična in obenem komorna opera (komorna opera sto eno leto po Mozartovi »Figarovi svatbi«!). Besedilo za opero je po Shakespearovi osnovi napisal tudi to pot Arigo Boito. V tem delu so v mojstrski meri združene wagnerjevske deklamatorične prvine s prvinami stare opere buffe, pri čemer pride do izraza tudi čisto glasbena in iz glasbe izvirajoča tehnika — opero zaključuje namreč mojstrsko napisana vokalna fuga.

Poleg oper bi mogli omeniti še nekaj drugih Verdijevih glasbenih del, med katerimi je zlasti znan njegov prelepi »Requiem«, ki ga je

napisal v počastitev spomina pisatelja Manzoni. Tudi to delo je rešil Verdi čisto svojsko in čisto italijansko. Razen Requiema ima Verdi še nekaj drugih znanih skladb (Stabat mater, Tedeum, Ave Maria) in komornih del (kvartet v e-molu).

Verdi je napisal 27 oper in je torej v prvi vrsti operni skladatelj, in to skladatelj strastvene, resne opere — opere serie (komična opera je poleg Falstaffa samo še začetniška *Un giorno di regno*). Verdi je izšel iz italijanske opere, toda v iskanju svojskega glasbenega izraza je izčistil slog svojih oper in melodiko dotlej običajnih koloratur, opustil je formalno razčlenjevanje opere na koncertne točke, da bi ob koncu svojega življenja dal operi novo, absolutno glasbeno zgradbo, bogatejšo in dramatsko individualnejšo od prejšnje. Bistvo njegove opere je v spevu, toda vedno pri pevcu na odru in ne kot pri Wagnerju v orkestru pod odrom. Zato si je Verdi zamislil spev v vsem njegovem dramatskem izrazu, ki ga do podrobnosti dramatsko individualizira. Če je Wagner izrazilo nemški, Smetana češki, Musorgski ruski, Bizet ali Massenet francoski, potem je Verdi najmanj v taki meri izrazilo italijanski skladatelj — čustven, strasten, ognjevit in neposreden.

Verdi je umrl dne 27. januarja 1901. leta v Milanu v starosti osem in osemdesetih let.

Ciril Debevec:

OSNOVE, KI TVORIJO DRAGOCENOST OPERNO-PEVSKEGA IZVAJANJA

(Predavanje opernemu ansamblu)

(Nadaljevanje in konec.)

III. Izredna inteligenca

Za to lastnost namenoma uporabljam tujko, ker se mi zdi, da v našem jeziku za to še nimamo popolnoma ustreznega izraza. Na sploh prevajamo »inteligenco« z besedama »pamet« ali »razum«, kar pa ni točno in tudi latinščina ima za te izraze »intellectus« in »ratio«. Po naše bi mogoče še največ povedala beseda »bistroumnost«. »Bistroumnost«, ki je kot taka gotovo v veliki meri prirojena, kasneje lahko še visoko razvijana in stopnjevana, je tista lastnost človeškega razuma, ki sorazmerno hitro in v dejstvu zanesljivo zaznava in dojema stvari in pojme iz čutnega, pa tudi iz pojmovnega in domišljjskega sveta, ki zna te dojme in zaznave bistro in smiselno urejati, pravilno razumevati, jih vse postavljati na njihovo edino pravo mesto, jim znati spoznati njihov pomen,

njihovo jedro, jih zna tudi med sabo urediti, jih zna pravilno ločiti, jih zna pravilno okraniti v spominu in jih o pravem času, na pravem mestu po potrebi spet nanovo oživiti, jih zbrati in jih tako posamezno ali povezano spet v pravilni, pametni in smiselni obliki oddati. Ta čudežna lastnost nima v bistvu ničesar skupnega z drugo sposobnostjo, s katero jo splošnost vse prepovršno zamenjuje in ki se imenuje: *izobrazba*. Izredno inteligenco ima lahko nekdo, ki ne zna ne pisati niti brati, ki ne obiskuje nobene šole, ki živi preprosto kakor ribič, kot mlinar ali kot pastir na paši. Nič se ne uči pri »tuji učenosti«, nič se ne ubada z znanstvenimi izsledki, on samo živo in bistro misli, preudarja, tehta, sklepa, pri tem pa po naravnem daru natanko in živo vidi, sprejema, čuti vso prirodo, vse pojave in vse življenje, vse dogajanje, vse, kar se godi krog njega in vse, kar se dogaja v njem. Samo taki živi inteligenci je mogoče pravilno doumeti in razumeti vso bujno pestrost nešteti, najraznovrstnejših pojavov v kompliciranem sestavu operno-izvajalnega organizma. Vsi veliki pevci in sploh vsi umetniki nam pričajo, da so to nenavadno bistroumnost imeli, nekateri med njimi (n. pr. Caruso) pa sploh trdijo, da brez te pameti, brez te inteligence ni mogoče izvajati pomembnega, umetniškega petja. (Glej Caruso: »Kako je treba peti.«)

IV. Izredna igralska darovitost

Igralska darovitost sama po sebi je tista prirojena lastnost in v teku časa in vaje še močno razvijana in stopnjevana sposobnost, s katero je dano obdarjenemu človeku, da se hitro in bistveno, to se pravi miselno, čustveno in telesno lahko umišlja in uživlja v vsakokrat dane okolnosti, v raznovrstna bitja in osebe, v razne tipe in značaje, v najrazličnejše situacije, jih zna polno in živo doživljati ter jih deloma zavestno deloma podzavestno v optičnih (vidnih) in akustičnih (slišnih) sredstvih v harmonični obliki tako izraziti, da učinkujejo in vzbujajo v gledalcu odn. poslušalcu prav tako spet misli in čustva, ki jih je namišljeno čutil odn. zaigral izvajalec sam. Ta komplicirani proces umetniškega izvajanja, njegovega bistva, izvora in učinkovanja je kljub vsem velikim naporom in dragocenim izsledkom velikih gledaliških tvorcev in raziskovalcev, med njimi v prvi vrsti Stanislavskega, še vedno v veliki meri nerazjasnjena in nerazodeta skrivnost. Ker v našem razboru ni prostora za podrobnejše razpravljanje o tem zamotanem vprašanju in ker ne želimo stvari še bolj komplicirati, se omejimo v našem okviru samo na ugotovitev, da je to tista čudovita lastnost,

Zadnji prizor iz naše
uprizoritve Verdijeve
»Traviate«: L. Korošec
(doktor Grenville), Otta
Ondina (Violetta) in D.
Čuden (Alfred).

Foto: S. Zalokar



ki daje igralcu odn. opernemu izvajalcu možnost, s katero ostvari in na odru prikaže po pesniku (libretistu) in komponistu ustvarjeno, predpisano podobo, s katero jo oživi, s katero ji vdahne življenje, ji da kri in meso, misel in čustvo, skratka, da ji tisto, čemur pravimo s skupno besedo: **smisel in značaj**. Umetniško operno petje ni samo petje, temveč je prav tako v isti meri tudi **igranje**. Operni umetnik se mora prav tako kot za pevski izraz in obliko boriti istočasno in z enako voljo za **igralski izraz in igralsko obliko**. Pri tem je treba vedeti, da glavno težišče operne igre ne tiči toliko v gibanju telesa, gestikulaciji rok, premikanju nog, temveč leži predvsem in prvenstveno v **mimiki**, to se pravi v gibih obraznih mišic in v **izrazu**, to se pravi: v **barvi glasu**. Način, s katerim operni izvajalec **sproti** barva svoj glas ustrezno mislim ali še boljše čustvom prikazovanega lika, sposobnost, s katero v **glasu** izraža in razodeva

pred nami njegov osnovni značaj, njegova duševna stanja, njegova čustva, njegovo strast, njegovo modrost, njegov ljubavni zanos, njegovo zrelo umerjenost, njegovo radost ali njegovo žalost, njegovo tragiko ali njegov humor itd. V vseh odtenkih neštetihih variant iz bogate zakladnice operno-pevskih predlogov — samo ta sposobnost in nobena druga ni zmožna povzročati v gledalcu resnično velika **umetniška doživetja**. Ta igralski izraz je v opernem izvajanju iz najrazličnejših vzrokov na splošno sicer zelo redek pojav, je pa brez dvoma glavni činitelj, ki daje poleg že omenjenih dveh pogojev, opernemu izvajanju resnično umetniško vrednost in ki bo po mojem globokem prepričanju v nadaljnjem razvoju sveta še dolgo najzanesljivejši reševalec, če bi operni produkciji in reprodukciji pretela morda nevarnost pojemanja in ugašanja.

Zanimivo je v tej zvezi omeniti gotovo zelo značilno dejstvo, da zgodovine gledališča oziroma zgodovine opere ali opisi pevskega najbolj opazno poudarjajo imena tistih pevcev, ki so bili obenem tudi veliki igralci (prim. Wilhelmine Schröder-Devrient, Manuel Garcia, Camillo Everardi, Enrico Caruso, Georgij Baklanov, Fjodor Šaljapin).

V. Tehnično znanje in strokovna izobrazba

Peta sposobnost v tej vrsti je **tehnično znanje in strokovna izobrazba**. Oboje, zlasti prvo, je neobhodno in brezpogojno potrebno vsakemu izvajalcu, ki hoče zmagovati težavne naloge operno-pevskega udejstvovanja in ki hoče dosežati umetniško res dragocene učinke. Umetnost je vsebina in oblika. Vsebina dá izraz. Izraz zahteva obliko. Oblika pa ni mogoča nikoli in nikjer, kjer ni visoke tehnike. Visoka stopnja posebne pevske, pa tudi pevsko-igralske tehnike je za umetniško pomembno petje natanko isto, kar je za violinista tehnika prstov in tehnika loka. Da splošni pojmi o tem niso kdo ve kako zahtevni, se vidi že po tem, da je violinistu ali pianistu popolnoma nemogoče nastopiti javno ali pa celo v poklicu, če bi obvladal svojo igralsko tehniko v takó nezadovoljivi meri kakor je mogoče to opaziti in ugotoviti pri marsikaterih opernih odn. pevskih izvajalcih. Obvladanje pevske tehnike je za vsakega opernega pevca neogibna nujnost in dolžnost. Vsaka izobrazba, vsako znanje, ki hoče biti temeljito, zahteva časa, načrtnih vaj in neprestanega dela. Organizem človeškega glasu je eden najbolj čudovitih, pa tudi hkrati najbolj kompliciranih sestavov in zato ni meje, kjer bi se mogel izvajalec v učenju obvla-

danja tega ustroja ustaviti. Ni treba, da bi umetnik poznal vse pevske šole od starih italijanskih mojstrov klasične šole, poznejšega bel canta preko metod Pariškega konservatorija do najnovejših pevcev, pedagogov in diagnostikov (Lilli Lehmann, Tona Herrmann, Otto, Iro), ni treba, da pozna vso v stroko spadajočo ogromno literaturo, čeprav je jako zanimiva in poučna (Caruso, Šaljapin, Gigli itd.), pač pa je popolnoma izven dvoma treba, da praktično obvlada osnovne in podrobne pevske funkcije, kakor so: dihanje, tvorba glasu, njegovo oblikovanje, zastavek in nastavek, mešanje rezonatorjev ali izenačenje registrov (voix mixte), dikičjo, fraziranje, okraševanje itd., itd., in sicer vse do tiste mere, kakor jo to stroga oblika skladateljevega dela zahteva. Pomanjkanje tehnike lahko občutno kvari vse druge, pa če še tako lepe in vredne sposobnosti iz drugih območij in zato je to znanje brezpogojno prištevati med temeljne sestavine, ki tvorijo dragocenost opernega delovanja.

Po važnosti morda nekoliko za pravkar opisano sposobnostjo zaostaja teoretična disciplina, ki smo jo imenovali: **strokovna izobrazba**.

Spet ni niti najmanj potrebno, da bi preostri ali celo suhoparni, učenjakarski kriteriji nasladno privijali pretirane »izobraževalne« zahteve in res ni treba, da bi živo tvorečega izvajalca obremenjevali in zadušno pregrinjali s kopo zgodovinskega in teoretičnega gradiva. Prav tako res pa je nasprotno treba spričo dejstev ogromne operne literature in glasbe imeti vsaj osnovne pregledne pojme o zgodovini na sploh, o zgodovini umetnosti, o literaturi, o zgodovini gledališča, opere, glasbe, o teoriji in morda tudi nekaj o harmoniji. Kljub notorični, včasih skoraj že panični bojazni splošnega tipa opernega izvajalca pred »preveliko izobrazbo«, sem vendar prepričan, da more v tehtnici **dragocenosti** opernega udejstvovanja zmerna in smiselna strokovna izobrazba samo koristiti in k pomembnosti umetniških učinkov izdatno pripomoči.

Čim bolj se bližamo zaključku, tem bolj se manjša tudi neposredna važnost obravnavanih lastnosti. Če pregledamo kljub temu še nekatere, v začetnem razporedu našete, delamo to predvsem zaradi tega, ker nas stalne izkušnje »starjih in zdanjih časov« neizprosno učijo, kakšen oviralen ali pa pospeševalen vpliv v celotnem udejstvovanju ima lahko njihova odsotnost odosno njihova prisotnost.

Poklic opernega pevca — mislimo pevca, ki je v umetniških nalogah stalno izpostavljen in zaposlen — je izredno težak, izčrpujoč in naporen. Zadevna merila so v kalorijah pokazala, da je

treba polno storitev opernega pevcā oceniti kot izredno težaško delo. Kdor od izvajalcev je kdajkoli kakšno pomembnejšo vlogo z vsem svojim bistvom pel in igral, bo to sam dobro vedel in brez vsega pravilnost teh izkazov tudi potrdil. Operno-pevsko pošteno in resno, ali bolje: **umetniško dragoceno** izvajanje zahteva izredno krepko **telesno konstitucijo** in izredno **zdrav in odporen celoten organizem**. Šaljapin je sploh trdil, da mora biti pevec neke vrste atlet. (Njemu je bilo lahko, on je tudi bil.) Zahteve, ki jih stavijo vloge kakega Othella, Hermana, Joseja, Jaga, Rigoletta, Falstaffa, Hansa Sachsa, Wotana, Kecala, Mefista, Butterfly, Margarete, Salome ali Elektre so tako visoke, da jih zmaga samo organizem, ki je popolnoma zdrav, zlasti na pljučih, na srcu, v možganih in na živcih. V vseh nasprotnih primerih je treba pri rahlem, neutrujenem zdravju stalno računati z neljubimi motnjami, ki občutno ovirajo in kvarijo, splošno vrednost operno-pevskega izvajanja. Vsi veliki pevci in pevke so bili res po večini tudi pravi telesni orjaki ali pa od zdravja naravnost pršeči ljudje, kar je šlo pogosto, če treba, tudi na račun estetičnosti njihove telesne oblike (Destinova, Toti dal Monte, Ada Sari, Lina Paliughi itd.). Kako pa vedno izjeme potrjujejo pravilo, pa vidimo, da je bil Caruso zelo pogostokrat bolan, da je bil skrajno nervozen in da je prestal celó težko operacijo vozličkov na glasilkah.

VII.

Preglejmo zdaj še predposlednjo točko, ki smo ji rekli: **delovna vestnost in resnoba**.

Praviloma bi človek mislil, da te lastnosti res niso nič posebnega in da jim prav za prav ne kaže pripisovati táke važnosti, ki jim po splošnem mnenju nikakor in nikjer ne more iti. V skrajnem primeru skrbe za ureditev teh razmer v okviru službe itak postave, hišni redi in delovni predpisi. Pa vendar ni tako. Izkazalo se je namreč jasno in se še dalje kaže, da vsi predpisi, vsi zakoni in vse uredbe ne veljajo stvarno nič, če nima te **zavesti** in tega čuta izvajalec sam, sam v sebi, globoko v svojem srcu, v vsem svojem bistvu, v vsej svoji podzavesti in zavesti. Čut, ki mu brez vnanjih opominov in svaril, brez vsakih groženj in brez kaznovanj, nalaga **odgovornost** v razmerju do prevzetih ali zaupanih mu nalog, ki vé, kaj je dolžnost, ki vé, kaj je to red in višji red, ki vé, kaj je umetniška, to je radóstna, prostovoljna in brez vsakega pritiska izvajana **umetniška disciplina**, ki vé, kaj je resnoba, spoštljivost in dostojanstvo izvajanega poklica, ki vé, kaj je iskrenost, kaj predanost, kaj nesebičnost, kaj odpoved in kaj požrtvovalnost. Ni le

zavest, ki vse to vé, in ni le čut, ki vse to čuti, temveč je tudi **volja**, ki vse to hoče in je **dejanje**, ki vse to izvrši. Kjer vsega tega ni, ostanejo in obvisé vse prej navedene lastnosti v zraku in delujejo tako na videz in za kratko dobo v individualnem smislu morda uspešno, v resnici, za trajno dobo in v kolektivnem smislu pa prav gotovo kvarno in z negativnim učinkom. Podrobneje pretresa to vprašanje zadnje poglavje te zbirke, ki smo ga naslovili: »**Gledališka etika in disciplina**«.

VIII.

Le zaradi popolnosti tega teoretično tako orisanega lika nam je omeniti še zadnjo točko, ki pa zavzema med vsemi doslej naštetimi lastnostmi vsaj v praksi res najmanj važno mesto, to je: **izvajalčeva zunanost**. Tega pojava in resnega činitelja nikakor ne gre **podcenjevati**, pa tudi ne **precenjevati**. Nobena, še tako očarljiva in prekrasna zunanost, postava in obraz ne morejo doprinesiti ničesar bistvenega k dragocenosti operno-pevske izvedbe, če ni izvajalec v srečni posesti vseh drugih, prej obravnavanih lastnosti. Resnica je vsekakor, da je ugodnejše, če Romeo ni krutek, okrogel in čokat, da je naravnejše, če Wotan ni droben in suhljat, da je prijaznejše, če Butterfly ni raščena kakor Brunhilda ali Amaconka itd. — vendar v našem svetu iluzij vse to ni najvažnejše in pa še, kar je glavno: v naši umetnosti se da vse to **popraviti**. Pri nas popravimo zasebne postave in zasebne obraze, razmere in oblike — pri nas je glavno vendarle: umetniška **vsebina** in umetniški **izraz**, glavno je igralski glas, igralska kretnja in igralski obraz! S temi sredstvi notranjega izvora si tudi sami ukrojimo in ustvarimo svojo **umetniško zunanost**. In ta zunanost je na koncu koncev z isto načrtno voljo vključena v harmonično enoto celotnega, operno-pevskega izvajaneega lika.

*

Naš razpored je s tem izčrpan. Ne vem, v koliko mi je uspelo, narisati in pa predočiti vam ta naš vrhunski, dejansko neobstoječi vzorec **operno-pevskega umetnika-izvajalca**. Če pa se je vsaj deloma posrečilo v teku izvajanj vzbuditi v poslušalcih misli, ki dajejo na eni strani smer in vzpodbudo za nadaljnje delo, na drugi strani pa nekak kriterij za merjenje in ocenjevanje vsega zamotanega, operno-izvajalnega dela, potem je to stremljenje, vsaj v bistvu, lahko zadovoljno in je, vsaj v glavnem, svoj namen doseglo.

TRAVIATA

(Vsebina)

Prva slika. V Parizu pri Violetti. V galantnem Parizu se plemič Alfred Germont tako zaljubi v Violetto Valery, da pozabi, kdo prav za prav je. Violetta živi kakor mnogo drugih mladih deklet zelo lahkomišelnost in ne jemlje resno niti življenja niti ljubezni svojih prijateljev. Zato tudi za Alfredovo ljubezen nima drugega kot porog in posmeh, čeprav ji je mladenič nenavadno všeč.

Druga slika. Pri Alfredu na kmetih. Alfredova stanovitnost je Violetto končno le toliko ganila, da je sledila njegovi želji in se preselila z njim na kmete. Tu živita oba daleč od šumnega življenja in sveta le za svojo tiho ljubezen. Nekega dne pa pride stari gospod Germont iskat svojega izgubljenega sina. Doma najde samo Violetto, a vse, kar ji je hotel očitati, se izgubi v nič pred močnim vtisom, ki ga dobi pri tem obisku. V svoje veliko začudenje vidi, da ni šla z Alfredom zavoljo denarja, temveč da nasprotno še sama zanj veliko žrtvuje. Globoko pretresen nad pristnostjo njenih ljubezenskih čustev, jo vendarle prosi, naj se loči od Alfreda, ker bi sicer zaradi njegovega razmerja z Violetto in meščarskih predsodkov bila močno ogrožena ženitev njegove ljubljene hčerke. Violetto gane prošnja nesrečnega starca in vsa v solzah privoli v težko ločitev.

Tretja slika. V Parizu pri Flori. Na intimni večerni zabavi pri prijateljici Flori je navzoča tudi Violetta. Ko Alfred to izve, gre še on tja. Tam se pri igri ostro sporeče z enim izmed Violettinih častilcev, baronom Doupholom, tako da ga prestrašena in v dušo pretresena Violetta mora prositi, naj odide z zabave. Vse preveč jo namreč boli v ljubezni razklano srce. Razjarjenega Alfreda pa slepa ljubosumnost zavede tako daleč, da vpričo vse družbe Violetto surovo razžalji in ji celo vrže denar pred noge. Prav v tem hipu stopi v dvorano Alfredov oče in vidi sinov nespodobni nastop. Ob očetovem glasnem svarilu se Alfred zave svojega nečastnega ravnanja in se skruši v globokem kesanju.

Četrta slika. V Violettinem drugem stanovanju. Burno življenje in dolga zavratna bolezen sta Violettino zdravje do kraja oslabili. Slovo od ljubljene Alfreda ji je vzelo zadnje moči. Ne Alfredova vrnitev niti dobrosrčno prigovarjanje njegovega očeta niti zvesta zdravnikova bržnost niti strežničina ljubezniva oskrba je ne morejo več obvarovati pred neizbežnim žalostnim koncem. Obdana od vseh, ki so ji bili dragi, izdihne svoje mlado življenje kot tragična žrtev svoje nedanje neuravnovešenosti in kasnejše odpovedi.