

SLOVENSKO  NARODNO

GLEDALIŠČE U LJUBLJANI

GLEDALIŠKI LIST

OPERA

1950—1951

8

GUSTAVE CHARPENTIER:

LUIZA



OPERA
1920-1921

8

LIBRARY
MUSICAL INSTRUMENTS

SECRET
CONFIDENTIAL

SECRET

1. 1000
2. 1000
3. 1000
4. 1000
5. 1000
6. 1000
7. 1000
8. 1000
9. 1000
10. 1000
11. 1000
12. 1000

1. 1000
2. 1000
3. 1000
4. 1000
5. 1000
6. 1000
7. 1000
8. 1000
9. 1000
10. 1000
11. 1000
12. 1000

SECRET

Premiera dne 26. maja 1951

Gustave Charpentier

LUIZA

Glasbeni roman v štirih dejanjih in petih slikah. — Besedilo napisal G. Charpentier, prevedel Pavle Oblak.

Dirigent: Samo Hubad — Inscenator: Akad. slikar Maks Kavčič — Režiser: Hinko Leskovšek — Asistent režiserja: Edvard Rebolj

Luiza		V. Bukovčeva, Z. Gjungjenčeva
Julien		M. Brajnik, R. Franci, J. Lipušček
Oče		L. Korošec
Mati		E. Karlovčeva, M. Kogejeva
Irma	} šivilje	M. Mlejnikova
Camille		S. Intiharjeva
Gertrude		B. Stritarjeva
Vajenka		M. Patikova
Elise		N. Vidmarjeva
Blanche		M. Leskovškova
Suzanne		V. Ziherlova
Marguerite		M. Reboljeva
Madeleine		M. Murausova
Nazdornica šivilj		N. Ulagova
Cestna pometalka	E. Hafnerjeva	
Cunjarka	E. Neubergerjeva	
Mlekarica	P. Rupnikova	
Prodajalka časopisov	S. Ulčarjeva	
Pobiralca odpadkov	D. Furijanova	
Ponočnjak, Kralj norcev	D. Čuden	
Cunjar	F. Lupša, D. Zupan	
Pobalin	S. Banovec	
Ulični pevec	S. Strukelj	
Starinar	M. Škabar, D. Zupan	
Prvi filozof	A. Andrejev	
Drugi filozof	I. Anžlovar	
Slikar	A. Gašperšič	
Klpar	A. Arčon	
Mlad pesnik	F. Puhar	
Student	M. Gregorač	
Prodajalec oblek	F. Jelnikar	
Prvi stražnik	A. Perko	
Drugi stražnik	A. Prus	
Vajenec	I. Škabar	
Plesalka	B. Smidova	

Prodajalci, prodajalke, trgovci, bohemi, griseti, pobalini, postopači, berači, prebivalci Montmartra ter udeleženci karnevala.

Godi se v Parizu leta 1900

Zborovodja: Jože Hanč

Koreograf: Slavko Eržen

Kostume so po osnutkih Mije Jarčeve izdelale Gledališke delavnice pod vodstvom Cvete Galetove in Jožeta Novaka.

Inspicjent: H. Rebolj. Odrski mojster: J. Kastelic. Razsvetljava: S. Sinkovec. Lasuljarja in maskerja: R. Kodrova in J. Martič. Kašerska dela: J. Gregorka. Cena gledališkega lista 20 din.

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

GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

1950-51

OPERA

Štev. 8

Hinko Leskovšek:

CHARPENTIER: LUIZA

1. DOBA IN NJENI KULTURNI TOKOVI

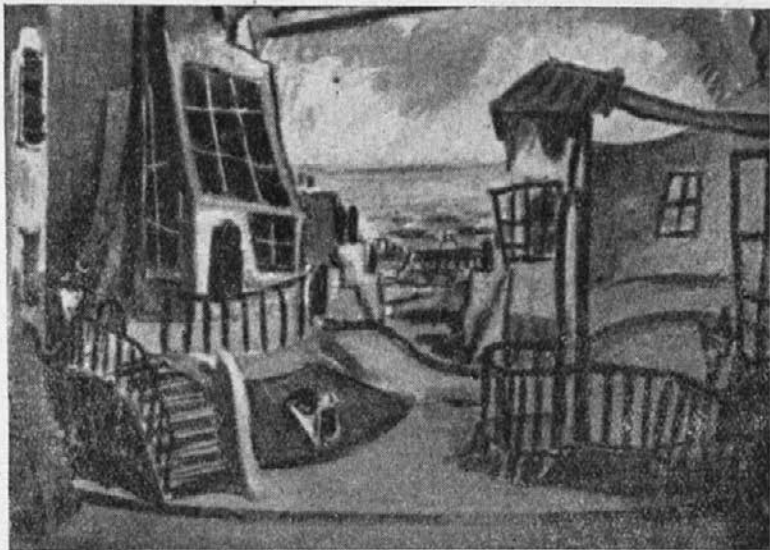
2. februarja 1900 je bila v gledališču »Opere comique« premiera Charpentierovega glasbenega romana »Luiza«. Uspeh tega edinstvenega dela, v katerem je zajeto življenje »naših dni«, kakor pravi sam skladatelj, je bil ogromen. Skoraj ves Pariz je bil na nogah, da bi videl na odru to »melodijo Pariza«, in smelo lahko trdimo, da je bila ta opera v Parizu popularna kot kakršna koli revija najboljšega francoskega teatra. Popularnost do danes ni popustila. Se danes ima »Luiza« čvrsto mesto v železnem repertoarju francoskih gledališč. V čem je skrivnost prodornega uspeha tega težkega in obširnega dela? Mogoče nam bo kratka predgovina okolja, razmer in umetniških tokov, iz katerih je potekla ta nova stvaritev, dala najboljšo sliko o značilnosti dela samega, in kar je seveda bistveno, o stilu njene uprizoritve.

Morda v nobeni dobi prej ni bilo kulturno življenje Francije pod tako močnim vplivom političnih in socialnih razmer, kot ravno v osemdesetih in devetdesetih letih prejšnjega stoletja. Slaba zunanja politika, večne vojne s sosedi, katerim so se pridružili razni neuspešni osvajalni podvigi na daljnem vzhodu, poleg tega še kolonialne vojne, vse to je izčrpavalo Francijo in ustvarjalo tisto svinčenosivo, težko atmosfero, ki leže na ljudi in ustvarja le težke življenjske pogoje. Vse to se prav značilno odraža skoraj v vseh umetnostnih panogah tedanje Francije. Gre namreč za nekakšen splošen odmik od življenja, od mračne in težke vsakdanjosti v sfere lepega in vzvišenega. V slikarstvu, literaturi, glasbi, skoraj v vseh panogah lahko slej ko prej opazimo ta odmik od stvarnosti. Tako so nastali pojmi simbolizma v literaturi, impresionizma v slikarstvu in glasbi. Seveda bi bilo tukaj odveč, da bi se dotaknili vseh činiteljev, ki so ustvarjali podlago za to preobrazbo, ki je bila morda v literaturi najradikalnejša, posebno če pomislimo, da se je po Zolajevem naturalizmu pojavil prvi predhodnik simbolizma Baudelaire in se je ta struja kmalu razširila z imeni, kot so Verlaine, Anatol France, pozneje tudi Paul Claudel, svoj višek pa dosegla z Belgijcem Maeterlinckom, ki je s svojo znano tezo »človeštvo je nemočno zoper ljubezen in smrt« ustvaril nekakšno filozofsko osnovo celotnemu novemu umetniškemu toku.

Tudi v slikarstvu se je porodila nova struja s svojimi tisočermi značilnimi barvnimi otenki, ki šele v celoti vzbujajo impresijo harmo-

nije slikanega predmeta. Kaj pa je z resničnostjo? Tudi impresionistični slikar izbira svoje motive iz življenja, narave, toda njegova ustvarjalna težnja ni objektivna umetniška reprodukcija nekega predmeta, temveč ustvaritev trenutne slike čustvovanja ali trenutni vtis prikazanega predmeta. Morda bi lahko obšli to suhoparno in površno razlago ustvarjalnih principov impresionizma v slikarstvu, toda gre pravzaprav za popolnoma sličen pojav v glasbi. Razlika je samo v tem, da je francoska glasbena kultura že mnogo prej pri Gounodu in Massenetu ustvarila osnovo za novo smer in je dobila svoje glavne predstavnike impresionizma v Chabrieru, d'Indyju, Charpentieru (večinoma Massenetovi učenci) ter se v najčistejši obliki pojavila pri Debussyju in Ravellu. Kot v slikarstvu, dajo tudi tu umetniki svoj najgloblji izraz bogato nanizani odtenki tonov in harmonij, ki se končno spoje v mogočno barvno simfonijo.

Ko smo se namenoma na kratko dotaknili pglavitnih značilnosti novega kulturnega toka, smo imeli v mislih problem panoge, ki bi jo morali tukaj skoraj posebej obdelati, to je problem opere, ki je z združitvijo vseh treh glavnih elementov besede, tona in slike, posebno pa ob močnem vdoru Wagnerjeve umetnosti v Francijo, pritegnila največjo pozornost vseh kulturnih krogov. Seveda se nam ob tem dejstvu v prvi vrsti vsili vprašanje, v kolikšni meri je mogla Wagnerjeva revolucija opere vplivati na francosko glasbo in posebej na opero, in kako je francoski duh reagiral na to, v zgodovini ne prvo, vendar pa zelo močno blokado nemškega kulturnega kroga. Če bi se hoteli vsaj površno dotakniti tega, za francosko operno umetnost važnega dotika z Wagnerjevo umetnostjo, je nujno, da ugotovimo stanje, v katerem je bila francoska opera onega časa. Ne moremo namreč spremeniti dejstva, da je ravno v tem trenutku doživljala francoska opera precejšnjo krizo. Po vsej Franciji je prevladovala eklektična, šablonska operna forma, pri čemer so bile izjeme morda edino s francoskim espijem prepojene, v italijanskem stilu komponirane opere lahkega žanra. Mišljena so dela Herolda, Boildieuja, Auberta, Adama in drugih. Šele pojav Gounodovega »Fausta«, ki je bil vsaj do neke mere oplojen z Goethejevim duhom, nosi znake nekega malo dvigajočega se umetniškega stremljenja. Takšna je bila približno situacija, ko je Wagnerjeva opera začela prodirati v Francijo, in to v dobi, ki je bila za Wagnerjevo tekstovno odmaknjenost zelo sprejemljiva. In ne samo to. Wagnerjeva revolucija je prinesla operi novo estetiko v smislu pozitivne čustva ter zlitja vseh treh umetnostnih faktorjev teatra, besede, glasbe in slike v eno celoto. »Kjer preneha delovati ena umetnost, mora pričeti druga. Posebna naloga glasbe pa je, izčrpati to, česar ni mogoče izraziti niti v besedi niti v sliki.« (Wagner.) To je bila za svetovni operni teater močna revolucija, katere vplivu se ni mogel odtegniti niti genij italijanske opere, Giuseppe Verdi. Tako je to popolnoma novo pojmovanje opere, ki razlaga, »da je dogajanje le površina globljega in simboličnega snovanja« trčilo ob nekakšno, s francoskim racionalističnim duhom oplojeno estetikó teatra, ki postavlja na prvo mesto dogajanje kot veren odraz resničnega življenja. Posebno Wagnerjeva harmonija s svojim, deloma čutnim, deloma simboličnim učinkom, je ustvarjala tla za preobrazbo francoske opere. Toda francoski duh je takoj od začetka odklanjal težko simboliko germanškega mita ter se rajši tesneje oklenil zvočnobarvnega učinka Wagnerjeve glasbe, medtem ko so bili pogoji za združitev umetnosti daní že



*Scenski osnutek M. Kavčiča za uprizoritev »Luize«
na našem odru (1. slika)*

v ustvarjalnem sožitju dveh mož preteklosti, Lullyja in Moliéra. Važnost opernega libreta je bila v francoski operi vedno na prvem mestu, kajti »glasba naj se podredi besedi kot nosilki misli«. V tej točki se je francoska opera ravno pod Wagnerjevim vplivom temeljito spremenila. Posebno še zaradi zaključenosti forme, ki jo je Wagner kot skladatelj in libretist obenem praktično dokazal. Po njegovi poti so šli potem mnogi francoski operni skladatelji, združujoč v isti osebi funkcijo libretista in komponista. To so bili, če omenimo le najvažnejše, na prvem mestu Gustave Charpentier, potem Chabrier, Chausson, d'Indy in drugi. Toda ravno v trenutku, ko je bil vpliv Wagnerjeve revolucije največji, so začeli pri Francozih delovati močni nacionalni elementi, ki so se pojavljali popolnoma paralelno. Francoski skladatelj d'Indy je o prodoru in vplivu te nove umetnosti opere napisal sledeče: »To je primer (Wagnerjeva opera), ki je v veliki meri pripomogel naši globoko propadli glasbeni drami, da se je spet dvignila.«

Romain Rolland pa je ob istem pojavu podal sledeče pripombe: »Pomembnost navdušenja za Wagnerjevo umetnost ni bila v njenem močnem učinku na francoske glasbenike, temveč v velikem napredku, ki ga je ta umetnost sprožila v glasbenem pojmovanju cele nacije. Ta umetnost je izzvala živahno zanimanje za glasbo v vseh plasteh ljudstva in na vseh umetniških področjih.«

Baudelaire je spet pisal o zvočni nasičenosti in barvah, ki so posebno vplivale na francosko senzibilnost. Tako je nastala v francoski operi sinteza velikega močnega doživetja s svetom, ki je slonel bolj na racionalističnem pojmovanju življenja in iz katere se je rodil edinstveni

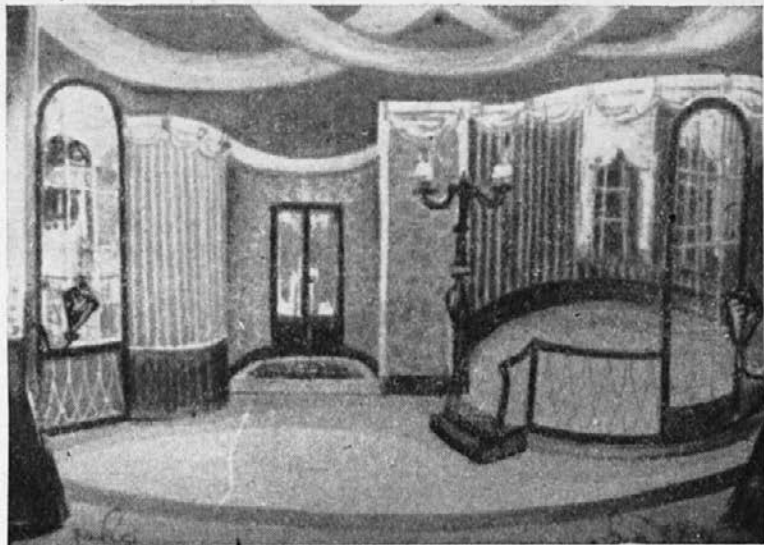


*Scenski osnutek akad. slikarja M. Kavčiča
za drugo sliko »Luize«*

pojavnost Debussyja in Ravella. Ta umetnost je tipično francoska, kot je francoska tudi umetnost, ki ustvarja most k višku opernega impresionizma, to je Charpentierova opera »Luiza«.

2. OPERA, NJEN KARAKTER IN LJUDJE

Skladatelj jo je označil kot »roman musical«, v operni literaturi edinstven primer, ki brez dvoma že v naslovu naznačuje strukturo in v marsičem tudi široko epsko-lirsko gradnjo dogajanja. Dejanje v celoti predstavlja izsek iz pariškega življenja. Stalno prizorišče je Montmartre, pariško predmestje, kjer se odigrava drama med glavnimi osebami, pesnikom Julienom in Luizo, hčerko ubogega delavca — ter njenimi starši. Skladatelj je postavil v središče dogajanja konflikt, ki se rodi iz prepada med starim, odmirajočim svetom, ki ga zastopata oče in mati, ter mladim rodom, ki ljubi življenje in kateremu daje vrvenje Pariza neko neznano življenjsko energijo hkrati z občutkom, da je del tega čudežnega mesta. Še celo takrat, ko so njihova osebna čustva na višku, zveni v njih košček tiste večne melodije Pariza, pred katerega poklekajo kot otroci in zavzeti pojo: »Pariz, Pariz, moči in luči kraj blesteči, Pariz, opoj največji! Presrečni kraj, ljubezni raj, ostani nama vekomaj! Otroka tvoja sva. Daj moči!« Tako stojita noč za nočjo tudi Julien in Luiza ter občudujeta trepetanje tisočerihih luči: »Glej tam mesto razsvetljeno, vse preliva v luč se eno. O, čuj ta val glasov, odmev je src in svetlih snov. Poglej luči tam cesto... To srečno, lepo mesto bo nama zvesto...«



*Scenski osnutek akad. slikarja M. Kavčiča
za tretjo sliko »Luize«*

Okoli osnovnega konflikta drame pa skladatelj naniza krasne odtenske življenja v pestrih barvah, ki so v kontrastu med seboj že osnovno gibalo tam, kjer skladatelj smatra za potrebno, da se oddalji od glavnega dejanja.

Tako omejujeta kot dva mogočna stolpa celo zgradbo dogajanja prva in peta slika, v katerih se odigrava glavni del drame med Luizo in njenimi starši. V Luizi kljub ljubezni do staršev vroče plamti želja, da bi zbežala iz sivine bednega življenja delavske družine v »mesto luči, sladkosti in ljubezni«, ki ji je bilo do tedaj nepoznano. To hrepenenje postane stvarnost, ko Luiza spozna svojega soseda, pesnika Juliena, s katerim pobegne v »presrečno« mesto. Niti očetova bolezen, niti njegova kletev, je ne more več odvrniti od tega. Kot molitev zvene njene besede v zadnji sliki: »Pariz, Pariz, kraj večno lep; moj sen in moja slast, na vek sem tvoja last! V pomoč zdaj mi bodi, opijani me znova, da v sreči vsa bom nova. Naj vzletijo mi sanje iz teh mrtvih zidov, zvoní mogočni zvon ljubezni neomajne. Prebudi lepote sijaj kot nekadaj, da spet našla bom raj!«

Oče in mati ostaneta sama. In kot tolikokrat v življenju, se uredničijo besede starega cunjarja iz druge slike: »V družini vsaki ista se ponavlja pesem. Imel sem tri hčere in vse tri so odšle.«

V drugi sliki doživimo temni, mračni del Pariza, ki se prebuja in vsako jutro ustvarja težak dan revežem, ki so tu zbrani: stari cunjar, cunjarka, stara pometalka, ter tisti majhni prodajalci, ki hite že ob ranem svitu ponujat svojo robo. V to začetno mračno atmosfero vrže skladatelj prav poseben barvni odtенок, epizodo s ponočnjakom, ki naj



Osnutek kostuma
M. Jarčeve
za pariške meščane

simbolizira tisti radostni odtonek pariškega nočnega življenja, ki se konča zjutraj v nekakšnem meglenem občutju, izvirajočem iz duha dan za dnem v beznicah prečutih noči. Kot utrinek ta figura spet izgine, iz megle vlažnega marčnega jutra pa se pojavljajo sključene temne postave, vse z isto željo po tem, kar je najteže dosegljivo, ker so najgloblje med vsemi. Tej skoraj naturalistično naslikani, v službi celote pa le po barvnem kontrastu potrebni sceni, pa dajejo osnovno moralo besede mlade cunjarke, ki nosi v sebi simbolizirane vse socialne krivice teh revežev: »Vendar topli puh, krasne obleke, vprav kot luč z neba bi morale biti za vse na svetu!«

Iz te jutranje megle se rodi krasen, topel pomladanski dan. Petje bohemov se razlega po ulicah pod Montmartrom. Z njimi je tudi Julien. Čaka na Luizo, da jo pregovori, naj pobegne z njim iz ječe, v kateri prebiva.

S prav posebnim, tipično francoskim espijem, je prepojena scena šivilj v tretji sliki. Veselje in smeh sta kontrast začetnemu mraku druge slike. Nič več ni čutiti teže vsakdanjega življenja. In spet nam skladatelj naniza celo vrsto drobnih karakterjev, ki jih slika deloma z majhnimi »chansonni«, iz drugih ustvarja grupe, ki se prelivajo druga v drugo ter dajejo živo in toplo sliko življenja pariškega šivalnega salona v onem času. Šele po tej sceni se skladatelj spet vrne h glavnemu dejanju, čigar kulminacija je duet na Montmartru. Julien in Luiza uživata v skromni hišici na Montmartru sladkosti velike ljubezni, pod njima se koplje Pariz v morju luči in oba se počutita tako prosta in svobodna: »Prosta, v svobodi srečna, vsenaokrog odmeva, prosta vse življenje, sedaj si reči smeva. Prosta in srečna kot nikdar!« Njune besede se spoje z ritmom življenja, ki ga je Charpentier zajel v barvit valček. Njuno navdušenje pa za hip pretrga velik karnevalski sprevod

*Osnutek kostuma
M. Jarčeve
za šiviljo Gertrudo*



njunih prijateljev, bohemov, katerim se priključujejo prebivalci Montmartra. Grizete, bohemi v groteskni maskah s kraljem norcev na čelu, vse se gnete na majhnem prostoru okoli hiše obeh ljubimcev. Sledi stara ceremonija kronanja muze vseh bohemov. To pot je na vrsti Luiza, ki z začudenimi očmi opazuje to nenavadno dogodivščino. Maske, luči, lampijoni, svetlikajoče se obleke, vse se giblje, preliva se iz ene barve v drugo. Splošen hrup prekinjajo besede kralja norcev, ki se groteskno zvija na svojem podstavku. Vsa scena se stopnjuje v ekstazo divjega veselja, petja in smeha, ki jo prekine prihod matere. Pride povedat Luizi, da bi jo oče rad videl, ker je hudo bolan.

Luiza se res vrne, toda ostati ji ni mogoče. Oče pa v svoji slepoti še zdaj ne vidi, da pred njim ni več pridna punčka Luiza, temveč žena, hrepeneča po življenju in svobodi, ki ve, da gre sleherni človek neizogibno svojemu cilju naproti. In kot skozi eter se spet oglašča večna pesem Pariza, iz katere se slišijo oddaljeni klici: »Kraljica, kraljica!« Luizin čas je prišel, ona mora stran, oče pa prekolne mesto, ki mu je ugrabilo otroka.

3. O problematiki izvedbe

Izvedba tega dela predstavlja v določenih okoliščinah velik problem, ki ga je le težko zadovoljivo rešiti. Tradicija uprizorjanja »Luize« beleži tudi pri nas že nekaj poskusov, ki so predvsem na večjih odrih bili dosti uspešni. Ne bom govoril o težavah, s katerimi se borimo skoraj vedno takrat, kadar imamo opravka z večjimi ansambli. To je večno ista pesem, ki lahko izzove tu in tam celo nekakšno krizo, v večini primerov pa takšna ansambelska tvorba, kakršna je »Luiza«, vendarle najde svoj skromni okvir tudi v naših prilikah. Pri tem sem

namreč mislil naš tehnično zastareli in mali oder. Ko sva z inscenatorjem, akad. slikarjem Kavčičem, začela ustvarjati osnovno dinamiko scenskega prostora, nama je bilo od začetka jasno, da morava postaviti dinamično smotno razdeljeno osnovo za vse scene. In to ne samo glede na hitrost tehničnih premikov scen, temveč tudi zaradi njihove tesnejše povezave.

Pri tem sem se takoj zavedel težave, kako spraviti v sklad celotno scensko atmosfero z glasbo, z njenimi številnimi barvnimi odtenki in kontrasti, kako prestaviti v sceno občutje Charpentierovega glasbenega slikanja. Vprašal sem se, ali zadostuje scenska postavitvev, ki jo mi označujemo z realistično, z vsemi elementi, ki so posneti po naravi in presajeni iz življenja na oder? Na to vprašanje pa sem si moral takoj odgovoriti negativno. Mislim, da to nikakor ne bi ustrezalo skladateljevemu glasbenemu občutju, ki je mnogo več ko vsakdanje ali celo naturalistično.

Da bi ustvaril glasbi adekvatno atmosfero, sem moral nujno izhajati iz principa barve, in sicer iz zvočne barvitosti skladateljeve partiture ter iz vseh številnih barvnih kontrastov, v katere so odeti številni prizori iz resničnega življenja. Zato sva se z inscenatorjem odločila že v osnovi ustvariti sceno, ki naj ne bi delovala kot resnično prizorišče, ampak kot bi ga naslikal kateri koli impresionistični slikar tistega časa. Zaradi stilne enotnosti celotne uprizoritve smo morali vskladiti tudi barvno kombinacijo kostumov, ki morajo delovati harmonično s celotnim scenskim okvirom. S tako postavljenim scenskim principom, ki se mi je zdel edini ustrezen Charpentierovi glasbi, sem skušal igralcem ustvariti ugodno dinamiko odrskega prostora, ki naj bi ne bila sama sebi namen, temveč naj bi vsaj v glavnih scenah tudi v nekem smislu simbolično podčrtavala glavni psihološki moment konflikta. Tako sva z inscenatorjem Kavčičem ustvarila nekakšno osnovo na dveh stranskih okroglih ploskvah, ki ju povezuje srednja nižja ploskev. Leva ploskev je višja od desne, desna pa je zaradi globinske razdelitve prostora v dva dela (kuhinja, soba) nekoliko nagnjena in s tem bolj pregledna. Na levi višji ploskvi stoji kot prosto stoječ v zraku in svetlobi Julienov atelje, na desni nižji ploskvi nasproti pa temno delavsko stanovanje. Med obema so strehe in dimniki, ki ustvarjajo nekakšno ločitev dveh svetov, starega izumirajočega in novega kvišku stremečega. (Glavna problematika.) Ta prostor se v ozadju povezuje s srednjo teraso, kajti Julien je že davno opustil to svoje domovanje in se prešel na Montmartre, edino ruševine so še ostale. Okrogle oblike celotne scenske ploskve pa se harmonično povezujejo s slikanimi elementi, ki pa v realističnem smislu niso do kraja izdelani, ampak smo jih zaradi boljšega izkoriščanja prostora le nakazali. Takšen scenski okvir smo namenili tej uprizoritvi.

In karakterji? Kdor samo bežno pogleda v partituro, ve, da je to po številu ansambla zelo zahtevno delo. In ne samo to. Ker se to delo po stilu zelo oddaljuje od karakterja običajne operne forme ter se bolj približuje glasbeni drami s tehniko »leitmotivov«, so tudi pogoji oblikovanja karakterjev drugačni in mnogo težji in odgovornejši celo v najmanjših partijah. Seveda odpade tu velik del režiserjevega dela na izdelavo najmanjših detajlov tudi na videz manj važnih karakterjev, posebno glede na to, da vseh vlog ni mogoče zasesti vedno z rutiniranimi igralci, temveč morajo priskočiti na pomoč vsi talentirani člani



Osnutek kostuma
za cunjarja

zboru. Toda to je samo začetek. Vskladiti vse te elemente glede na celoto, držati ravnotežje med posameznimi karakterji celih grup in scen, ki se pojavljajo v tej operi, ustvarjati glasbi ustrezno atmosfero posebno v scenah, ki se oddaljujejo od glavnega dejanja, spraviti jih z glavnim dejanjem v ravnotežje, — to so izredno težke in odgovorne naloge ne samo za režiserja, temveč posebno za vsak mlad operni ansambel. Kajti v tej operi je vse v službi občutja, atmosfere. Noben karakter ni do kraja sam zase določen, temveč vedno podpira atmosfero celotne scene. To velja za vse številne majhne in manjše karakterje, ki jim je v tej operi poverjena naloga, da so kontrast celotni teži glavnega dramskega dogajanja. V teh scenah je tudi zelo malo tistega, kar bi označili kot operno. In ravno v tem je glavni režijski problem uprizoritve »Luize«.

G. Charpentier:

LUIZA (Vsebina opere)

1. slika. Scena predstavlja del stanovanja Luizinih staršev. Nasproti je Julienovo bivališče.

Julien se pogovarja z Luizo, ki stoji na balkonu. Že večkrat sta se sestala in vzljubila drug drugega. Razgovoru pa prisluškuje mati, ki zelo nasprotuje Luizinemu druženju z bohemsko »svojtatjo«. V jezi jo spodi z balkona. Medtem se vrne s težkega dela oče, ki je prejel pismo, v katerem ga Julien prosi za Luizino roko. Ko mati to izve, se strašno razburi. Luizo, ki si upa zagovarjati svojega ljubega, celo oklofuta.

Oče pomiri razburjeno mater, hčerki pa skuša na lep način dopovedati, da človek, ki živi bohemsko življenje, ni zanjo. Sicer pa da bo že pozvedel o njem.

2. slika. Križišče ob vnožju Montmartra.

Pariz se prebuja. Prihajajo prvi prodajalci, delavci gredo na delo, v bližini bara si je prodajalka časopisov postavila svoje stojalo, mlekarica že kuha kavo in se greje ob pečki. Marčna megla se kmalu dvigne in čez mesto se razlije krasno pomladno sonce. Na križišče pride družba bohemov z Julienom na čelu. Tu mislijo počakati Luizo. Luiza pride s svojo materjo, ki jo vso pot muči zaradi njenega nagnjenja do Juliena. Luiza se od matere poslovi in gre v šivalnico, kjer je zaposlena. Takoj ko mati odide, plane iz skrivališča Julien, steče v hišo, kamor je šla Luiza, in jo privleče na trg. Na vse načine jo roti, naj vendar pusti starše in zbeži z njim. Toda Luiza svoje starše ljubi in se za beg ne more odločiti kljub ljubezni do Juliena. A on je ne izpusti. Šele ko mu obljubi, da bo njegova, jo pusti oditi.

3. slika. Šivalni salon.

Šivilje so živahno razpoložene, kajti starejše pripovedujejo svoje doživljaje, ki vzbujajo v mlajših veliko zanimanje. Niti stroga nadzornica ne more ukrotiti njihove prešernosti, zato raje odide. Edino Luiza sedi v kotu zamišljena in misli na vse, kar ji je povedal Julien. Pod oknom zaslišijo zvoke kitare. Nekdo poje. Luiza spozna po glasu Juliena. Dekleta hite k oknu in uživajo ob lepi pesmi mladega pevca. Luiza pa ne more več vzdržati in se s kratkim opravičilom oddalji iz delavnice. Radovednost njenih tovarišic pa je potolažena šele takrat, ko vidijo, da je šla za vedno z Julienom.

4. slika. Lulienova hišica med vrtovi na Montmartru.

Julien in Luiza sta vzela v najem majhno hišo in srečno živita visoko nad mestnim vrvenjem. Nič ne kali njunega miru, vsa sta predana drug drugemu. Ko hočeta po večernem razgovoru oditi v hišo, ju zmotijo prijatelji, ki so prišli tja kar v karnevalskem sprevodu, da bi Luizo kronali za kraljico bohemov. Na višku splošnega veselja in smeha pride Luizina mati in vsa objokana prosi Juliena, naj pusti Luizo domov, ker je njen oče težko bolan in želi videti hčerko. Julien takoj privoli, če bodo Luizo pustili spet k njemu. Mati mu obljubi in obe odideta.

5. slika. Prizorišče kot v prvi sliki, samo na mestu Julienovega doma so ruševine.

Minili so meseci, a mati ni izpolnila obljube, da bo dovolila hčerki vrniti se k Julienu. Sleherni dan jo kličejo prijatelji in sleherni dan ji oče in mati pregovarjata, naj se ne vda mamljivim besedam. Toda Luiza sanja samo o Parizu, o lepem življenju v objemu svojega ljubega. Kot v ekstazi se dviguje njen spev, ki ga pretrga strašna očetova namera, da bi hčerko pobil na tla. Luiza prestrašena zbeži, potem ko je mati komaj preprečila nesrečo. Oče obstane kot okamenel in se sprva niti ne zave, kaj se je zgodilo. Nato ves blazen steče za hčerko. Toda prepozno! Luizo so že odpeljali njeni prijatelji, oče pa prekolne mesto, ki mu je ugrabilo edinega otroka.

OPERNI ZAPISKI

(Iz predavanja opernemu ansamblu 1951 »O jeziku in izgovorjavi v operi«.)

Človek, ki zavestno in malo natančneje zasleduje vprašanje jezika in izgovora v opernih uprizoritvah, bo moral hočeš nočeš ugotoviti, da tej panogi umetniškega izražanja še ne pripisujemo tiste važnosti, oziroma še ne posvečamo tiste pozornosti, ki ji po vsej pravici neizogibno gre in ki jo vsi zakoni umetniškega oblikovanja tudi brezpogojno zahtevajo. V splošnem velja na opernem področju in pri izvajalcu in celo — kar je bolj čudno — pri poslušalcu mnenje, ki nekako vdano in morda nekako prizanesljivo že vnaprej računa s tem, da je pri operi »glavno glas in petje« in da je že tako vnaprej pripravljen na to, da »polovica besedila« ne bo razložna in zato tudi vsebina seveda bolj ali manj nejasna in nerazumljiva. To mnenje je povprečno, preprosto in površno. Seveda — upoštevati moramo dejstva — je v glavnem samo naravna posledica stvarnega stanja in ravnanja, in povprečnost se — kakor znano — hitro vda navadi. Ta popustljivost v opernem jeziku in izgovoru je — rekel bi — že skoro v tradiciji. In če zahteva nekdo več, kot je v navadi, računa v najboljšem primeru lahko vsaj še z začudenjem ali pa z dvoumnim, tipično »opernim« smehljajem. Povprečni tip opernega izvajalca je namreč v marsičem zelo zanimiv: prvič, ne verjame zlepa, da ni ali da je slabo razumljiv, drugič pa, če to verjame, težko razume, zakaj ga je treba tako natanko ali celo vse, kar poje, razumeti. Saj on vendar poje in ima lep glas in uspehe ima tudi, in pa, seveda, »poslušajte aplavz!« To so vsekakor v praksi težki argumenti, ni jih lahko spodnašati, pa vendar estetsko ne drže in umetniški kriterij mu tega ne more oprostiti.

Priznajmo po domače — potvarjanje resnice ne more spremeniti — na splošno je pri opernih predstavah jezik in izgovor besedila take vrste, da je nepoučenemu poslušalcu težko slediti dogodkom, dojemati smisel in na koncu vedeti ali celo povedati vsebino dela, tako, kakor jo opera dejansko ima. V drami je to vendar nekako samo po sebi umevno — čeprav so tudi tam zahteve bistveno večje kot si povprečnost misli — v operi pa se beleži že kot nekaj izrednega, če občinstvo pri enem ali drugem pevcu z vidnim zadovoljstvom lahko izjavlja »kako lepo izgovarja in kako se ga razume!«

Vzroki za tako stanje so različni in mnogi od njih so v znatni meri objektivnega značaja. Med prve je šteti gotovo pri nas počasnejši razvoj jezika, kar pa je spet naravna posledica naše politično-kulturne preteklosti. Prav tako lahko ugotovimo v naši jezikovni zgodovini znatno večjo občutljivost za pisano besedo kakor za govorjeno. Nedvomno je součinkoval tudi razmeroma jako pozni nastop originalne operne tvorbe, ki je še vedno zelo majhna in stara komaj dobrih 30 let. Približno toliko let je staro tudi celotno naše poklicno operno delovanje, ki je bilo v izvedbah dasi redno, vendar zelo redko in skoraj v celem sestavljeno iz tujega sporeda v slabih, vsestransko zelo šepavih prevodih, ki so jih vrhu vsega prepevali še po večini tujerodni izvajalci — Rusi, Poljaki, Čehi in Hrvati, — ki našega jezika niso bili večji in ki se zanj spričo okoliščin tudi niso nikoli (razen izjem) prevneto zavzemali in potrudili. Kasnejši polagoma pristopajoči pevci slovenskega porekla so bili po večini v materinščini še neizobraženi, oziroma so se učili v tujem



Prizor iz Lhotkovega baleta »Srednjeveška ljubezen« v naši uprizoritvi in v koreografiji Pie in Pina Plakarja (Foto: S. Zalokar)

jeziku in v tujini. Splošna psihoza strpnosti pri opernem jeziku, izredna potrpežljivost in sorazmerno krotka zahtevnost kritike in z njo vred tudi občinstva (prim. predstave v treh, štirih raznih jezikih hkrati!) so doprinesle svoje in rezultat nazadnje ni mogel biti drugačen kot je bil, namreč, da je bil nivo naše celotne operno-jezikovne kulture povprečno slab in da je daleč zaostajal za istim nivojem takih izrazito »opernih« narodov, kot so italijanski, nemški in francoski.

V zadnjih treh desetletjih je tudi na tem polju — kljub raznim zastankom in upadom — zaznaven viden napredek. Politična samostojnost, dvig splošnih kulturnih razmer, zlasti pa naša slavistična znanost z najnovejšo pomembno jezikovno strokovno literaturo, možnost šolanja na domačih strokovnih ustanovah (univerza, akademije), je v veliki meri pripomoglo, da se je posluš za pravilnost jezika znatno zaostрил in tudi občutek za njegovo lepoto močno kultiviral. Kakor so predzadnja leta neki, spričo važnejših zgodovinskih dogodkov sicer razumljivi pojavi na tem polju vzbujali neko zaskrbljenost pri ljubiteljih in strokovnjakih, tako najnovejši znaki spet kažejo, da je smer na tej poti krenila morda počasi, a vendar zanesljivo navzgor.

Če govorimo o visoki stopnji operno-jezikovne kulture pri Italijanih, Francozih in Nemcih, potem seveda ne smemo pozabiti upoštevati dejstva, da je pri teh narodih izvirna operna tvorba stara že nad 250—350 let in da gre njihova proizvodnja v tisoče in tisoče del, čeprav se je od teh komaj dvajsetina rešila v živo zakladnico opernega sporeda. Že v njihovem prvem razdobju so v opernem besedilu, jeziku ali izgovoru



Prizor iz »Srednjeveške ljubezni« v koreografiji

Pie in Pina Mlakarja

(Foto: S. Zalokar)

prispevali tvorno, teoretično ali kritično pomembni pesniki (Metastasio, Da Ponte, Calzabigi), glasbeniki in teoretiki (Rameau, Grétry), celo filozofi (Rousseau) in najpomembnejši med njimi veliki operni reformator na polju operne vsebine in besede, Willibald Gluck. Vse te narode je zateklo porajanje opere že skoraj po ali pa v klasični dobi njihovega jezika in se zato ne smemo čuditi, če kažejo povprečno tudi njihova stara operna besedila vsaj oblikovno že dokaj znosno stopnjo besedne kulture. Prvenstveno v zvezi z jezikovnim izrazom — in preko njega z narodnim bistvom in njegovim značajem — so nastajali in se postopoma razvijali in izoblikovali tudi določni značilni pojavi, ki jih imenujemo danes z oznako: operni stili. Ti stili v jedru namreč niso nič drugega kakor v glasbeno-besedno-sceničnem, to se pravi: v opernem smislu verni odrazi bistvenih in jezikovnih značilnosti. Zato večmo pri opisovanju posameznih opernih stilov na italijanskega oznake kakor so: odprtost, vokaličnost, pevnost, petje zaradi petja, virtuoznost, polnokrvnost, čutno ugodje; na francoskega: patos, deklamatoričnost, vsebinsko smiselnost, domačnost, čustvenost in prisrčnost, duševno ugodje; na nemškega pa: poudarjeno, morda pretirano monumentalnost, tehtovito, skoro atletske govorno petje (Wagner, »Wuchtgesang«), idejnost in etično vsebine, miselno in moralčno ugodje.

Kot naravne posledice teh jezikovnih značilnosti, odnosno, če hočemo, v zvezi z razvojem teh opernih stilov, pa so nastajale in se razvijale tudi prav tako opredeljene in različne pevske šole. In če govorimo v strokovnem svetu pretežno o italijanski, francoski in nem-



*Prizor iz »Srednjeveške ljubezni«:
knežinja — T. Remškarjeva,
knez — S. Polik*

(Foto: S. Zalokar)

ški šoli, potem se te šole v bistvu ne razlikujejo po ničemer drugem, kakor po čisto posebnih značilnostih, ki jih zahtevajo od njih tisti jeziki, katerim te šole pripadajo in v katerih delujejo. Zato se v tej zvezi tudi samo po sebi razblini staro in vsem znano vprašanje: »Katera šola je najboljša, italijanska, francoska ali nemška?« In resna stroka odgovarja v tem primeru tako, da je vsaka izmed navedenih šol vedno najboljša za tisti jezik, v katerem se pevec vsakokratno udejstvuje. Po tem nazoru velja pravilo, da je najlepše prepevati italijanska besedila v italijanskem jeziku in v italijanskem pevskem načinu, nemška pa v nemškem in v nemškem načinu. To sicer praktično ni popolnoma izvedljivo in tega velika operna gledališča tudi nikjer ne izvajajo, pač pa nastopajo v tem smislu večinoma vsi veliki pevci svetovnega slovesa, ki gostujejo z malim, izbranim številom vlog po svetovnih opernih središčih in v čemer jim ta način petja v originalu po njihovih lastnih izjavah umetniško nenavadno ustreza (prim. Metropol, New-York).

Kakor so bili veliki narodi zaradi dosežene stopnje v jezikovni kulturi v primeri z drugimi »neopernimi«, oziroma manjšimi narodi že v originalni tvorbi mnogo na boljšem, tako se jim je isto iz istih vzrokov godilo tudi v kulturi opernih prevodov. Po večini temeljito in vsestransko poznanje obeh v poštev prihajajočih jezikov s strani prevajalcev, je močno napelo prevajalska merila, in tako srečujemo danes lahko v navedenih opernih literaturah (zlasti pri pomembnih starejših komponistih, Gluck, Mozart, Wagner) celo vrsto nadpovprečnih prevodov, ki se lahko po raznih vrednotah med seboj kosajo in od katerih si lahko mirno izberemo tisto redakcijo, ki našemu okusu in pojmovanju najbolj ugaja.

Kakor rečeno, smo bili Slovenci v glavnem zaradi že omenjenih vzrokov, deloma pa tudi zaradi kritične nejasnosti, ohlapnosti in malo-

Prizor iz »Srednjeveške ljubezni:
 knez — S. Polik,
 poglavar napadalcev — M. Jeras
 (Foto: S. Zalokar)



bržnosti, nasproti dozdevno »nevažnim« vprašanjem jezika in izgovarjave v opernem izvajanju do zadnjih desetletij razmeroma pomanjkljivi in zaostali. Šele z vstopom pokojnega dirigenta Nika Štritofa v operno-prevajalsko arena se začenja v naši operni zgodovini ne samo kritično sprejemljiva, temveč v desetih do petnajstih primerkih prav gotovo tudi umetniško res dragocena doba našega operno prevodnega jezika. Štritofovi prevodi so sicer polagoma, a trdovratno in zanesljivo avtomatično brisali iz uporabe in postavljali na njihovo mesto druge, nove, ki bi se po glasbeno-jezikovni darovitosti, po tipično operni izraznosti in po tankem čutu za pojočo in peto besedo lahko mirno merili z najboljšimi vzorci velikih opernih prevajalskih kultur. S Štritofovimi najboljšimi prevodi smo tudi mahoma prehiteli sodobno raven srbohrvatske operno-prevodne literature. Štritofove ogromne zasluge na operno-prevajalskem polju še čakajo podrobne pregleda in natančne ocene, mislim pa, da je že danes lahko reči, da je med njimi lepo število takih, ki bi jih vsaka, tudi najstrožja kritika pozitivno ocenila in za katere je obupna škoda, da se kljub vsem tozadevnim naporom še niso mogli priboriti do tiska. Med te štejejo po mojem mnenju prav gotovo tale dela: Gluck — »Orfej in Evridika«, Mozart — »Beg iz Seraja«, Verdi — »Trubadur« in »Traviata«, Massenet — »Manon«, »Thais« in »Don Kihot«, Bizet — »Carmen« (prevod v zvezi z Zupančičem), Puccini — »Bohème« in »Mme Butterfly«, D'Albert — »Mrtve oči«, Dvořák — »Rusalka«, Junáček — »Jenufa« in »Katja Kabanova«. Od teh so tiskani doslej samo »Bohème«, »Traviata« in »Trubadur«.* Vsa druga dela še čakajo primerne priložnosti za objavo, čeprav jih zadnje čase srečna zamisel

* Prevod »Trubadurja« je poleg manjšega Štritofovega dela v večini oskrbel neoporečno S. Samec.



Prizor iz »Srednjeveške ljubezni«:
kneginja — T. Remškarjeva,
paž — H. Neubauer

(Foto: S. Zalokar)

redakcije Gledališkega lista s podporo Uprave SNG postopoma rešuje in trga iz odmaknjenega arhiva.

Veliko izgubo, ki je nastala s Štritofovo smrtjo, rešuje zdaj pretežno Smiljan Samec, ki je že z nekaterimi prejšnjimi prevodi dokazal svojo tovrstno darovitost, ki pa je zlasti z zadnjima prevodoma »Zvedavih žensk« in »Dona Juana« v celotnem smiselnem prijemu, v verzifikaciji, v okretnosti besed in v kopi šegavih domislic jasno izpričal, da je njegova zmožnost v prevajanju gotovo večja kot le povprečnih ali uporabnih kvalitet. Naj hodi v dobrem še Štritofova pota, vendar je opaziti, da ubira čedalje bolj že samosvoje strune, za katerih lepo in čisto zvenenje, kot kaže, je treba le še zadostne mere zbranosti in časa.

Ob tem razmišljanju se nam samo po sebi porodi vprašanje: kakšnim zahtevam mora pravzaprav ustrezati dober prevod? Poskušajmo na to vprašanje na kratko odgovoriti.

Prvič mora biti vsak prevod, ki reflektira na oznako »dober« najprej vsebinsko smiseln in zvest originalu. To se nam zdi v prvem hipu nekoliko čudno in morda celo odveč, toda, komur so znani malo bliže vsaj nekateri naši prevodi iz polpretekle dobe, bo potrdil, da je to poudarjanje popolnoma umestno. Značaj teh bežnih opernih zapiskov nam ne dopušča, da bi navedli vsaj manjše število najbolj kričečih vzorcev, ki nedvomno dokazujejo, da prevajalec izvirnika sploh ni razumel. Nešteto je primerov, ko je beseda popolnoma napačno prevedena, ko je ves smisel spačen in je zato vsebina v podrobnem ali v celem pogosto povsem drugačna ali pa vsaj nejasna, značaji oseb potvorjeni, okrnjeni ali spremenjeni, besedni odtenki izpušeni ali pa zamenjani z manjvrednimi ali nesmiselnimi nadomestki. Z upoštevanjem vse svojevrstne zakonitosti opernega prevajanja tudi pri opernem prevodu ne gre za dobesednost, vendar je treba pri vsem mo-



Prizor iz »Srednjeveške ljubezni«

(Foto: S. Zalokar)

rebitnem izboljšavanju (spriči dejstva, da so nekateri operni teksti v originalu res naravnost pretresljivo bedasti in bridko slabotni, so taka izboljšanja samo zaželena) zadržati po možnosti vsaj izvorno vsebino, smisel dogodkov, zvezo dejanja in značaje oseb. Navedbe iz tega področja naših opernih prevodov bi bile vsekakor izredno zabavne.

Drugič mora biti dober prevod v muzikalnem pogledu točen. V ritmu in notni veljavi je treba ohraniti kolikor le mogoče zvestobo originalu, saj se že tako v nepremostljivih primerih pokaže, da tega načela pri največji vestnosti ni mogoče do kraja dosledno izpeljati. Večje svobode so dovoljene kvečjemu v recitativih, v glasbeno zaključenih oblikah pa je treba do skrajne mere spoštovati tak sestav in značaj, kot ga kaže izvirnik, kajti v nasprotnem že lako škoduješ izvirnemu glasbeno-besednemu občutku in njegovemu izrazu.

Tretjič mora prevod ustrezati značaju jezika, v katerega se prevaja. To se pravi, da mora prevajalec temeljito poznati vsa pravila pravorečja, da mora upoštevati mesto poudarka, poznati mora dolžine in kračine zlogov, do neke mere je treba imeti vsaj občutek (čeprav priznam, da je to praktično pri prevajanju najteže uporabiti) za kvaliteto akcenta, tako, da se vsaj na najbolj izpostavljenih mestih izogremo nasprotju melodije med glasbeno in besedno obliko.

Četrto naj bo prevod lahko in hitro umljiv po smislu in besedi. Jezik naj bo nazoren, preprost v skladju in slogu, slikovit, besedni zaklad naj zajema predvsem iz čustvenega območja, ogiba

naj se pojmovnega, razumskega, suhega, natrpanega ali zamotanega izražanja, poslučuje naj se čim bolj živega, sočnega izraza ali lepe, slikovite, pesniške vznesene prisposodbe. V operi morata jezik in beseda najti čim krajšo in čim hitrejšo pot do čustva in do razuma. Vse, kar je v opernem jeziku komplicirano, je opernemu učinku škodljivo in njenemu bistvu tuje.

Petič in nazadnje pa mora biti operni prevod p e v e n, to se pravi, da je lahko izgovorljiv, da ima čim več vokalov in čim manj konzontanov in da upošteva do smiselne meje vrednost in deloma tudi višino not, čeprav to nikakor ne v taki meri, kot si to mislijo nekateri tehnično manj izvežbani pevci, ki si obračajo besede po svoji volji samo zato, ker jim nekateri vokali v določenih višinah, kakor pravijo, »ne zvenijo«.

S prevodi, ki ustrezajo vsaj v glavnem naštetim latnostim, so pevci lahko zadovoljni in je v tem primeru njihova poklicna in umetniška dolžnost, da dosežejo njihovo višino.

Za umetniške vsebine so potrebne umetniške oblike. Dve izmed najvažnejših opernoizvajalskih oblik sta glas in beseda. Besedo tvorimo z izgovarjanjem. V ta namen se poslužujemo najzlahtnejše vrste jezika, ki mu pravimo knjižni ali zborni jezik. O tem jeziku je danes tiskana že zadostna strokovna literatura, tako da se vsak poklicni izvajalec lahko s gradivom temeljito seznaní in pouči. Še večje vrednosti je seveda izobraženo strokovno šolstvo, ker neposredni živi vzorec vedno več zaleže kot še tako točno pisana a mrtva črka. Opazovanja v operni praksi pa kažejo kljub temu, da je ta važna panoga tega udeleževanja še vedno nekoliko preveč ob strani. Podoba je in tudi izkušnja potrjuje, da se povprečno operno šolstvo in tudi povprečni operni izvajalec, dejal bi, skoroda boji natančne izgovarjave, pri čemer žive nekateri celo v čudnem strahu, da bi pretočna izreka utegnila celo škodovati lepoti njihovega glasu in blagoglasju njihovega petja.

Pravilne pevske šole, zahteve velikih mojstrov, skladateljev, učiteljev in pevcev vedo o tem povedati popolnoma nasprotno. Pravi len, čist, lep in razločen izgovor je v bistvu in osnovi že polovica umetniškega petja. Tehnika petja in govora sta si v jedru (v fizioloških funkcijah) na las podobni in sta si pravzaprav samo v načinu uporabe sredstev raznoliki. Zato tudi nikakor ne velja trditev, ki jo pogosto slišimo, da je temu in onemu pevcu pač govorjenje »škodilo« in se mu je zaradi tega »glas pokvaril«. Petju in glasu škoduje namreč samo tehnično slabo in neurejeno govorjenje, ker zapade nepoučeni ali slabo izvežbani pevec pač v napačni, večinoma zasebni način izreke in govorjenja, ki pa je res večinoma drugačen od onega, ki je tehnično izšolan. Razločnosti ne sme ovirati nobena ovira, ne dihanje, ne govorni organi, ne razna napačno pojmovana »kritja«, ne tempi, ne tehnični okraski, ne čustveni zanosi, najmanj pa malomarnost, ki žal tudi nastopa neredko med drugimi zadržki.

Razločnost besedila je pol umetniškega uspeha. Poslušalcu je treba vsebino posredovati sproti, ne šele v gledališkem listu.

Ne samo pisano, tudi govorjeno in tudi peto besedo je treba roditi in doživeti. Govor in petje imata skupne osnove. Če misli kdo drugače, je v pomoti.

PRVE IZDAJE OPERNIH LIBRET V SLOVENŠČINI

Ob 23-letnici svojega obstoja se je »Dramatično društvo« v Ljubljani začelo pripravljati na svoje delo, ki bi mu pripadlo z novim deželnim gledališčem v Ljubljani. Na občnem zboru društva dne 23. maja 1891 je bilo delo društvene uprave že izraženo v poročilih. Ob sodelovanju in vneti vzpodbudi društvenega kapelnika Frana Gerbiča se je društvo predvsem začelo pripravljati na bodoče uprizoritve oper, ki jih je nameravalo gojiti v novem gledališču.

V smislu sklepov občnega zbora se je društvo že v jeseni 1891 spoznamelo in sklenilo posebno pogodbo s skladateljem opere »Cavalleria rusticana«. S to pogodbo sta se zavezala Pietro Mascagni in njegov založnik Edoardo Sonzogno po svojem zastopniku dr. Eirichu, da sme opero »Cavalleria rusticana« uprizarjati v Ljubljani edinole »Dramatično društvo« v Ljubljani. Z izključno pravico uprizarjanja te opere se je tako društvo zavarovalo proti možni konkurenci nemškega gledališča, dasi so bile s tem spojene znatne gnotne žrtve v tedaj še dokaj omejenem denarnem prometu društva.

Hkrati se je s tem pojavilo tudi vprašanje prevodov opernih libret v slovenščino. Libreto te Mascagnijeve opere je po tedanjih obvestilih »skrbno in izvrstno preložil naš pesnik, g. Anton Funtek, kateri je Dramatičnemu društvu kot libretist s svojim sodelovanjem nemala podpora. Ako se pokaže potreba izdaje slovenskega prevoda, bode se tudi za njo skrbelo pravočasno.«

Tako je društvo sčasoma v svojo zbirko »Slovenska Talija«, ki jo je začelo izdajati ob svoji ustanovitvi in je prinašala potrebni repertoar za vedno bolj se razvijajoče društveno in diletantsko igralsko udejstvovanje po slovenskih deželah ter je ob tem času že preseгла 50 zvezkov, vključilo tudi prevode opernih libret.

V tej zbirki so poleg libreta prve izvirne slovenske lirične opere Benjamina Ipavca »Teharski plemiči« (krstna predstava 10. decembra 1892), ki ga je napisal Anton Funtek, izšli prevodi libret tistih oper, ki so bile ta čas na repertoarju »Slovenskega deželnega gledališča« v Ljubljani.

Tako je izšel Ganglov prevod Kreutzerjeve opere »Prenočišče v Granadi« (krstna predstava 7. decembra 1893), Funtkov prevod Webrove opere »Čarostelec« (28. decembra 1893), nadalje Funtkov prevod Smetanove opere »Prodana nevesta« (15. februarja 1894). Ti prevodi so izšli v 58. zvezku »Talije«.

V nadaljnjem 59. zvezku »Slovenske Talije« so izšli prevodi: Funtkov Smetanove opere »Poljub« (15. novembra 1894), Štrifofov Verdijeve opere »Trubadur« (18. januarja 1895) in Funtkov Flotowa opere »Marta« (27. decembra 1894).

V 60. zvezku zbirke so izšli prevodi: Ganglov Mayerbeerove velike opere »Afričanka« (18. oktobra 1895), Markičev Humperdinckove opere »Janko in Metka« (7. decembra 1895) in izvirni libreto Foersterjeve opere »Gorenjski slavček« (30. oktobra 1896), ki ga je po Luizi Pesjakovi predelal Emanuel Züngle.

Ko je bila 15. februarja 1895 prvič uprizorjena Parmova opera »Urh, grof Celjski«, ki ji je libreto napisal Anton Funtek po svojem libretu za Ipavčevo opero »Teharski plemiči«, je tudi ta libreto izšel predelan in na novo prirejen v drugem natisu.



Naslovni list 59. zvezka zbirke »Slovenska Talija« iz leta 1894, ko so v njej začeli izhajati prvi slovenski prevodi besedil tistih oper, ki jih je »Slovensko deželno gledališče« v Ljubljani začelo uprizarjati od sezone 1892/93 dalje. Zbirko je začelo izdajati »Dramatično društvo« v Ljubljani takoj po svoji ustanovitvi 1867 in je priobčevalo v njej prevode igranega dramskega repertoarja. Ko je začelo v njej izdati tudi prevode opernih besedil, je zbirka s 60. zvezkom zaradi nerazumevanja njenih nalog po občinstvu morala prenehati

Ker je ljubljansko občinstvo v velikem številu začelo obiskovati slovenske operne predstave in so se mu pridružili tudi podeželani, je Dramatično društvo moralo tudi vzgojno uravnjavati uživanje opernih umetnin. Ponovno je opozarjalo na pomembnost tiskanih izdaj libret in ob slovenski krstni predstavi vsake nove opere priobčevalo vsebino v dnevniku »Slovenski narod«. Hkrati je priporočalo občinstvu n. pr. ob slovenski krstni predstavi »Čarostrelca«, »da se poprej natančno pouči o vsebini opere iz tiskanega teksta, kajti pri predstavah se običajno izpusti precejšen del dialoga v prozi. Sicer pa nekateri prizori libreta niti v glasbeni niso. Ker je lepa po gosp. Funtku izvršena prestava tudi literarne vrednosti, ukrenilo je Dramatično društvo izdati popoln tekst po izvorniku, tedaj tudi tisti del, ki se običajno nikoder ne predstavlja in ki ni uglasben!«

Podobno je opozarjalo obiskovalce opere tudi pri uprizoritvi opere »Prenočišče v Granadi«: »Tiskani tekst je prav dobro rabil pazljivemu občinstvu. Zeleli bi le, da bi bil gosp. Gangl še bolj opilil Cimpermanov precej okorni prevod. Na večih mestih so si ga pevci kar sami prikrajali.« Zanimiva opomba se nanaša na Ganglov prevod libreta, ki ga je prevedel uporabivši fragmente starega Cimpermanovega prevoda, torej enega prvih prevodov opernih libret v slovenščino.

Navzlic neugodni opombi ob tem Ganglovm prevodu pa je sodobna kritika kaj radodarna ob ocenah drugih prevodov in poudarja »vz glednost« prevoda prof. Markiča, »lep« prevod Antona Stritofa,

OPERNA BESEDILA

ZVEZEK 1

PETER ILJIČ ČAJKOVSKIJ

PIKOVA DAMA



V LJUBLJANI 1919

ZALOŽIL SLOVENSKI GLEDALIŠKI KONSORCIJ

TISKALA ZVEZNA TISKARNA

Naslovni list zbirke »Operna besedila«, ki jo je začel leta 1919 izdajati »Slovenski gledališki konzorcij« v Ljubljani, da ustreže splošni potrebi tiskanih prevodov oper, ki jih je s sezono 1918/19 obnovljeno slovensko gledališče začelo ponovno uprizarjati. V 1. zvezku je izšel Finžgarjev prevod besedila Čajkovskega opere »Pikova dama«. Toda prvi zvezek je bil hkrati tudi zadnji zvezek te zbirke

predvsem pa hvali Funtka pri »Poljubu«, češ da ima »prevod gospoda Funtka vrednost pesniškega proizvoda.«

Pri »Afričanki« je dalo društvo libreto prevesti tako, kakor je pisano, je pa v knjižni izdaji zaznamovalo z oklepaji, kar se je pri ljubljanski uprizoritvi izpustilo.

Dasi so se knjižni izvodi slovenskih prevodov libret prodajali pri gledališki dnevni in večerni blagajni ter v obeh slovenskih knjigarnah Zagorjana in Giontinija v Ljubljani in dasi so jih prejeli vsi člani društva, se je vendar prodalo tako malo izvodov, da je bilo društvo leta 1896 prisiljeno ustaviti nadaljnje izdajanje libret. Ze ob krstni predstavi Bizetove opere »Carmen« (2. januarja 1896) je ob priobčitvi vsebine te opere v »Slovenskem Narodu« opozorilo obiskovalce gledališča, da utegne kratka priobčitev vsebine v dnevniku »toliko bolj zanimati, ker se libreto to pot ne bo posebe natisnil. Dramatično društvo je do slej pri libretih imelo toliko izgubo, da mu več ne kaže, izdajati libreta v posebnih knjižicah.«

Hkrati z izdajanjem prevodov libret v knjižnih izdajah je Dramatično društvo prenehalo tudi z izdajanjem vse zbirke »Slovenske Talleje«, ki je s tem nezasluženo za vedno zaspala.

Vrsti prevajalcev libret so se v kratkem pridružili še novi prevajalci. Tako je n. pr. skupaj z Jankom Lebanom prevedel libreto Verdi-



Naslovni list 1. zvezka nove »Zbirke opernih in operetnih tekstov«, ki jo je leta 1922 začela izdajati Zvezna tiskarna in knjigarna v Ljubljani. V 1. zvezku je izšel Funtkov prevod besedila Smetanove komične opere »Tajnost«, ki je bila prav tedaj na repertoarju Opere Narodnega gledališča v Ljubljani. V tej zbirki je izšlo 17 zvezkov libret. Nato je prenehala izhajati

jeve opere »Aida« Oton Zupančič, takrat še s svojim pseudonimom Aleksij Nikolajev, ne dolgo potem je prevedel F. S. Finžgar libreto Smetanove opere »Dalibor«, pridružil pa se jima je tudi Ivan Cankar.

Toda prvotni zagon, ki ga je pokazalo Dramatično društvo ob začetkih slovenske opere tudi z izdajanjem slovenskih prevodov opernih libret, je za trajno splahnel, kakor že mnogokaj koristnega pri Slovincih. V vseh nadaljnjih sezonah do začasnega prenehanja slovenske opere v sezoni 1912/13 ni ob vseh številnih uprizorjenih operah izšel noben prevod libreta več. Dramatično društvo in vodstvo gledališča sta si pomagala tako, da sta na gledaliških lepakih na praznem hrbtnem prostoru, kjer je zmanjkalo oglasov ljubljanskih tvrdk, začela priobčevati kratko vsebino uprizorjene opere in včasih tudi življenjepisne podatke skladateljev.

Ko se je s sezono 1918/19 obnovilo slovensko gledališče v Ljubljani kot »Narodno gledališče«, je stalni priliv mladih obiskovalcev slovenskih opernih predstav kmalu ponovno načel vprašanje izdajanja slovenskih prevodov opernih libret. Vodstvo gledališča si je v tej sezoni, ko še ni začel izhajati »Gledališki list«, pomagalo tako, da je na štirih straneh finega, krednega papirja dvakrat izdalo spored igrane opere, s kratko vsebino in življenjepisom skladatelja.

Končno se je »Slovenski gledališki konzorcij«, ki je kakor »Dramatično društvo« v času pred prvo svetovno vojno v prvih dveh povojnih sezonah pred podržavljenjem vodil slovensko gledališče v Ljubljani, odločil, da začne izdajati libreta oper v slovenskih prevodih.

To je bila zbirka »Operna besedila«, ki je začela izhajati 1919 in je v prvem zvezku prinesla Finžgarjev prevod opernega besedila Cajkovskega opere »Pikova dama«. Toda ta zbirka je že po prvem zvezku prenehala, dasi so člani konzorcija — povečini premožnejši ljubljanski meščani, imeli dovolj možnosti, da jo nadaljujejo in vzdržijo.

Potreba po opernih besedilih pa je bila tako velika, da se je nedolgo potem v letu 1922 odločila Zvezna tiskarna in knjigarna v Ljubljani, ki jo je financirala Jadranska banka, njene izdaje pa urejeval Josip Prunk, da začne z novo zbirko libret.

Ta zbirka se je imenovala »Zbirka opernih in operetnih tekstov« in je izhajala v letih 1922—1924. Izšlo je vsega skupaj 17 zvezkov in sicer naslednjih besedil:

1. Smetana: Tajnost (Funtek),
2. Janaček: Jenufa (Govekar),
3. Rossini: Seviljski brivec (X.),
4. Foerster: Gorenjski slavček (Pesjakova in Züngl), 2. natis,
5. Boito: Mefistofeles (Šorli),
6. Smetana: Prodana nevesta (Funtek), 2. natis,
7. D'Albert: Nižava (Pugelj),
8. Dvořak: Vrag in Katra (Radivoj Peterlin-Petruška),
9. Weber: Čarostrelec (Funtek), 2. natis,
10. Humperdinck: Janko in Metka (Markič), 2. natis,
11. Blech: Zapečateni (Alojzij Peterlin—Batog),
12. Puccini: Tosca (Golar),
13. Verdi: Aida (Funtek),
14. Širca—Risto Savin: Gosposvetski sen (Roš),
15. Schmidt: Notredamski zvonar (?),
16. Rimski Korsakov: Majska noč (Pavlane),
17. Dvořak: Rusalka (France Marolt).

Dobro začeta zbirka je predčasno prenehala, deloma zaradi neurejenih knjigotrških razmer, deloma pa zaradi premalo okretnega gospodarskega vodstva v založništvu, ki je zamujalo prave priložnosti, da bi v prvi vrsti izdajalo besedila, največkrat igrana v opernem gledališču in zato tudi po občinstvu najbolj zahtevana. Verjetno je manjkalo tudi boljše povezave založništva v vodstvom slovenske opere. Ko je založništvo prenehalo obstojati, oziroma ko je menjalo lastnika, ni bilo več možnosti, da bi v okviru svojih knjižnih sporedov nadaljevalo s tako zbirko in zato je zbirka zaspala. Poznejši lastniki niso poskrbeli za nikakršno knjižno propagando za to zbirko. Prav zato je bilo malo znano, koliko zvezkov je izšlo, dasi so bili v knjigotrštvu na razpolago prav do druge svetovne vojne.

Iz seznama te zbirke, ki smo ga namenoma v celoti objavili, so razvidna mnoga nova imena, ki so se uvrstila med slovenske prevajalce opernih libret. Toda začudo ni zbirka objavila niti enega Župančičevega prevoda, ki so bili že tedaj znani kot prvovrstni. Kakor je Župančič prevajal librete že pred prvo svetovno vojno (poleg neštetihih zlasti še »Madame Butterfly« itd.), je tudi med obema vojnoma nadaljeval s svojimi prevodi. Zlasti ko se je po letu 1924 pokazala potreba, obnoviti vrsto starejših prevodov opernih besedil in jih primerno kulturnemu razvoju Slovencev in položaju slovenske opere izboljšati.

Ponovni poizkus izdajanja opernih libret je bil leta 1941 izdani Štritofov prevod opere »La Boheme«, ki pa je ostal osamljen. Kljub

priobčitimv nekaterih odlomkov prevodov libret drugih oper v »Gledališkem listu« ni bilo zanimanje občinstva za to knjižno izdajo tolikšno, da bi se zbirka mogla nadaljevati. To zbirko z naslovom »Operna besedila« je začela izdajati Uprava Narodnega gledališča v Ljubljani.

Pri delu prevajanja opernih libretov v izboljšanih prevodih je sodelovala vrsta slovenskih prevajalcev z Župančičem in Nikom Štritofom na čelu. Začeto delo se bo nadaljevalo z mlajšimi močmi. Toda s tem smo načeli še neko novo poglavje v zgodovini slovenske opere, poglavje, ki bi moralo obravnavati vprašanje jezikovne, dramaturške in slogovne dognanosti slovenskih prevodov opernih besedil. V razvoju slovenske opere vsekakor še mnogo bolj zanimivo poglavje, kakor pa je poglavje o knjižnih izdajah slovenskih prevodov opernih besedil. jt.

GLAS O NOVIH IZDAJAH SLOVENSКИH PREVODOV OPERNIH BESEDIL

Uprava Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani je letos začela v okviru »Gledališkega lista« izdajati slovenske prevode opernih besedil. Med gledališkim občinstvom je nova serija našla živahen odziv. Prav tako je novo izdajo pohvalila tudi naša publicistika, dasi se je o tem izrazil samo »Slovenski poročevalec«.

Že lani (SP 1. marca 1950) je v tem dnevniku naslovil B. B. odločen poziv na slovenska založništva »Dajte nam operne tekste!«, v katerem je podrobneje utemeljil potrebo po knjižnih izdajah opernih libret v slovenskih prevodih. Pri naših založništvih poziv ni našel takšnega odziva, da bi bilo mogoče začeti z novo serijo opernih besedil v okviru naših založniških sporedov. Zato se je uprava odločila, da za zdaj začne z izdajanjem libret v okviru »Gledališkega lista«.

Letos je v »Slovenskem poročevalcu« (9. marca 1951) zabeležil novo serijo opernih besedil F. N. in poroča med drugim:

»Kako velika potreba je vladala po teh besedilih, nam najbolj priča to, da so vsa tri že skoraj razprodana, dasi so bila natisnjena v običajni nakladi.

Operni teksti, ki smo jih sedaj dobili, so naslednji: besedili Verdijevih oper »Trubadur« in »Traviata« ter besedilo Mozartove opere »Don Juan«. Prva dva teksta sta izšla v počastitev 50-letnice Verdijeve smrti. »Traviata« je v slovenščino prevedel Niko Štritof, »Trubadurja« pa poleg Nika Štritofa še dramaturg opere in urednik opernega »Gledališkega lista« Smiljan Samec, ki je prevedel tudi Mozartovega »Don Juana«. Kvaliteto izdanih prevodov bo lahko tem pravičnejše ocenil tisti, ki ve, da ima prevajanje opernih tekstov svoje posebne zahteve, zaradi katerih naleti prevajalec na dostikrat skoraj nepremostljive težave. Obvladati mora namreč poleg običajnih zahtev prevajanja iz tujega jezika še težave, ki so lastne samo opernim besedilom, n. pr. takt, temni in svetli vokali v rimah itd. Lahko trdimo, da so izdani prevodi v čast naši operni kulturi in dokazujejo visoko zmogljivost slovenske ustvarjalnosti tudi na tem področju. Posebno se mi zdi potrebno poudariti uspešnost Samčevega prevoda »Don Juana«.

Prepričan sem, da je operni »Gledališki list« ustregel velikemu delu stalnih obiskovalcev naše opere z izdajo teh libretov, saj bo z njimi mnogim omogočeno, da bodo operne uprizoritve bolje umevali in resnično uživali.« jt.

OB TRIDESETLETNICI »GLEDALIŠKEGA LISTA«

S sezono 1920/21 je v septembru 1920 začela uprava Narodnega gledališča v Ljubljani izdajati »Gledališki list«. List je bil ustanovljen po zgledu podobnih gledaliških vestnikov v velikih mestih, važnih gledaliških središčih. Prinašal naj bi bil poleg poročil o repertoarju tudi kratke vsebine uprizarjanih opernih del in članke o opernih skladateljih.

Če tej obletnici posvečamo na tem mestu nekaj besed, storimo to zategadelj, ker se je list kljub nekaterim kritičnim sezonam za časa svojega izhajanja iz skromnega vestnika, kakor sta mu pot začrtala ustanovitelja Friderik Juvančič in Oton Župančič, razvil v list, ki je začel obravnavati pereče domače gledališke probleme, objavljati važno gradivo, pomembno za razvoj slovenske opere in je končno začel v okviru svojih izdaj tiskati tudi nove slovenske prevode opernih besedil.

V sezonah 1920/21 do 1928/29 je list deloma izhajal kot tednik, deloma trikrat oziroma dvakrat na mesec. Zaradi štednje v upravi gledališča ga je začasno nekoliko več kot eno sezono izdajalo Združenje gledaliških igralcev, pododbor v Ljubljani in ga ohranilo v najtežji dobi izhajanja.

V tem prvem razdobju je po svojih sotrudnikih poročal o uprizarjanih opernih delih po vsebinski pa tudi glasbeni strani ter tolmačil glasbene prvine oper, kar je bilo za vzgojo ljubljanskega gledališkega občinstva velikega pomena. Poleg dr. Pavla Kozine so take in podobne članke v listu priobčevali tudi Rukavina, Juvančič, Lajovic f. dr.

Za razvoj lista je bilo izrednega pomena dejstvo, da se je s sezono 1929/30 razdelil v dramski in operni del in je od tedaj naprej imel dva urednika, enega za dramsko izdajo, drugega pa za operno. Hkrati je prenehal z izhajanjem v rednih časovnih razdobjih in je začel izhajati za vsako premiero, s čimer je moglo uredništvo mnogo bolj smotro osredotočiti za uprizoritve posameznih opernih novosti zbrano in pripravljeno gradivo.

Po razdelitvi je operni del lista urejeval takratni ravnatelj opere Mirko Polič, ki so ga zamenjali: od sezone 1931/32 skladatelj Matija Bravničar, od 1940/41 lektor Smiljan Samec, od 1941/42 (18. šte.) režiser Ciril Debevec, od 1943/44 (5. šte.) ravnatelj Vilko Ukmar, od 1945/46 operni dramaturg Smiljan Samec, od 1945/46 (13. šte.) tajnik opere Edvard Rebolj in od 1946/47 do danes operni dramaturg Smiljan Samec.

Kakor pa je spočetka tudi po razdelitvi v dva dela list izhajal še v precej majhni nakladi, ki je redko preseгла 500 izvodov, je moral zato hkrati biti njegov obseg omejen na štiri strani in je le včasih dosegel osem strani poleg redne priloge (gledališkega lepaka za dotično uprizoritev) in za finančno vzdrževanje lista tedaj še neobhodno potrebnih oglasov gospodarskih podjetij.

Kljub temu je v drugem desetletju izhajanja izšlo v posameznih številkah mnogo sodobnega gradiva, ki je postalo po razdobju pravkar minulih dveh desetletij izredno dragocen viš za študij razvoja slovenske opere med obema vojnoma in še bolj važni zbiralnik podatkov za bodočo zgodovino slovenske opere in slovenskega gledališča v Ljubljani.

Predvsem moramo opozoriti na slavnostno izdajo lista ob 40-letnici novega gledališkega poslopja v Ljubljani, kjer je do prve svetovne vojne domovalo »Slovensko deželno gledališče«, od februarja 1919 dalje pa so

OPERA**GLEDALIŠKI LIST**

NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI 1932/33



Slovensko gledališče

29. IX. 1892 — 29. IX. 1932

HLAPEC JERNEJ

IŠTARJA ZA VEKNO PREDMETNO

UREDNIK: M. BRADNICA

Naslovni list opernega »Gledališkega lista« št. 1 v sezoni 1932/33, ko je slovenska opera s slovensko krstno predstavo Alfreda Mahowskega muzikalne drame »Hlapec Jernej« na besedilo Ivana Cankarja praznovala 40 letnico obstoja slovenske opere. Hkrati tudi 40 letnico obstoja gledališke stavbe, v kateri je od sezone 1892/93 domovalo »Slov. deželno gledališče« v Ljubljani, med obema vojnoma in še danes pa slovenska opera

v njem vse uprizoritve slovenske opere in je zaradi tega od tega časa od Ljubljancanov prejelo kratki naziv »Opera«.

Ta izdaja opernega »Gledališkega lista« je izšla hkrati za uprizoritev Alfreda Mahowskega muzikalne drame »Hlapec Jernej«, ki ji je besedilo po noveli Ivana Cankarja »podložil« Mile Klopčič, tistega opernega dela, za katero je v uvodni besedi zapisal Oton Župančič, da se je z njim »tuja muzika poklonila geniju naše domače besede.«

Ne glede na to naključje in ne glede na naključje, da je 40-letnico gledališke stavbe in slovenskega gledališkega razvoja praznovala tedaj bolj opera kakor drama — dasi sta obe izšli iz istega posloplja in skoraj iste razvojne stopnje slovenskega gledališkega prizadevanja, je prinesla slavnostna številka lista tudi zgodovinsko gradivo, ki je ob skromnosti slovenskega gledališkega slovstva dovolj pomembno, da ga v tem spominskem člančiču omenimo.

Dolgoletni intendant oziroma ravnatelj »Slovenskega deželnega gledališča« Fran Govekar je z lastno mu marljivostjo zbral podatke o razvoju slovenske opere v članku »Naše spevoigre, operete in opere pred vojno«. To zbrano gradivo je še danes važen napotek za študij razvoja slovenske opere, četudi je v tej slavnostni številki uradništvo izjavljalo,

GLEDALIŠKI LIST



OPERA

GLEDALIŠKI LIST



OPERA

GIUSEPPE VERDI
1 AIDA

GLEDALIŠKI LIST



OPERA

G. MASSENET: THAÏS



GLEDALIŠKI LIST

OPERA 5

N. RIMSKI-KORSAKOV: SNEGROČKA

Naslovni listi raznih letnikov »Gledališkega lista« od leta 1940 dalje po osnutkih Godca, inž. Franza in drugih

da je bila »izbira slik in gradiva nepopolna, ker iz tehničnih razlogov ni bilo mogoče zbrati celotnega materiala.« Nič manj pa zato ni prezreti tega skromnega prispevka za tako pomembno slavnost.

S sezono 1936/37 je dobil »Gledališki list« novo, manjšo obliko, ki jo je obdržal do danes. Pomembnejša pa je bila vsebinska preureditev, ki je v naslednjih sezonah prišla z novimi uredniki.

Vsebinsko pomenijo nadaljnje sezone nedvomno obogatitev naše gledališke publicistike in hkrati z njo obogatitev morda ne dosledno

sistematično zbiranega slikovnega gradiva naših opernih pevcev in podob novjših inscenacij uprizarjanih opernih del, zato pa hvalevredno objavljanega zadevnega gradiva.

Urednika Ciril Debevec in Vilko Ukmar sta še močneje razširila vsebinsko stran lista in sistematičneje začela obravnavati vrsto problemov, bodisi da so se dotikali vprašanja glasbenih prvin uprizarjanih del, bodisi da so sprožili celo vrsto vprašanj o razmerju opernega pevca do vlog v uprizarjanih operah ali pa za našo opero še prav pred nedavnim tako važnega vprašanja operne režije.

Že v tem razdobju se je začelo stopnjevati zanimanje opernih obiskovalcev za izdaje opernega »Gledališkega lista«, ki se mu je že kmalu začela naklada višati in višati. Vzgojni pomen poljudnih člankov v listu je zato potrebno tembolj podčrtati, ker so v marsičem nudili gledališkemu občinstvu dragoceno pobudo za čim bolj korenito seznanitev z uprizorjenim opernim delom in mu hkrati odpirali pot k razumevanju umetnine kot glasbene in igralsko režiserske storitve.

Se posebno je potrebno omeniti tiste številke lista, ki so bile ob krstnih uprizoritvah novih slovenskih oper posvečene slovenskemu avtorju in njegovemu delu. Kakor je bila vsaka domača krstna predstava slovenske opere praznik za našo glasbo, tako je tudi »Gledališki list« poizkušal poudariti pomen takih dogodkov z izvirnim gradivom o nastanku novega dela mlade slovenske glasbeno-operne tvornosti.

Po vojni je nedvomno postala naloga »Gledališkega lista« še mnogo širša in važnejša. Z dvigom naklade lista pri posameznih številkah na 3000 izvodov in še čez skuša uredništvo vzdržati črto razvoja listove vsebinske strani z razvojem kulturne ravni gledališkega občinstva ob splošnem razvoju slovenskega javnega življenja.

Zato teži »Gledališki list« po vsem svojem razvoju v smer gledališke revije, ki nam je dozdej Slovincem še ni bilo dano vzdržati. To podčrtuje pomen lista v naši gledališki kulturi, četudi so vsa tvorna prizadevanja njegovih urednikov našla že od nekdaj prav malo odmeva v naši publicistični javnosti. Ta ga je komaj registrirala, včasih mu ni namenila niti toliko ozkega prostora, kolikor mu ga posveča v svoji zgoščeni registraciji — slovenska bibliografija.

Ne glede na to si je »Gledališki list« posebno v zadnjih letih svojega izhajanja pridobil tolikšno število zvestih prijateljev in bralcev, da je na tako ugotovitev lahko upravičeno ponosen. In na delo, ki ga je opravil in ga še opravlja, seveda tudi. jt.

FRANCE MAROLT

1891—1951

Dne 6. aprila 1951 je v Ljubljani nenadoma umrl France Marolt, ravnatelj Glasbeno narodopisnega instituta v Ljubljani. Rojen Ljubljčanec je po gimnazijskih letih pričel s študijem glasbe na Dunaju. Toda moral ga je pretrgati, da ga nadaljuje pozneje, ko se je vrnil kot invalid iz prve svetovne vojne, sam s seboj po svoji metodi in z njemu lastno prizadevanjem in vztrajnostjo.

Ne da bi podrobneje navajali podatke njegovega življenjepisa, ki našteva njegova prizadevanja pri ustanovitvi »Slovenskega kvarteta«



France Marolt,
ravnatelj Glasbenega narodopisnega
instituta v Ljubljani, prevajalec
opernih tekstov, glasbeni kritik itd.,
je 6. aprila nenadoma umrl v Ljubljani. Kritično je motril tudi dejanje in nehanje slovenske opere še v časih pred prvo svetovno vojno in nič manj v zadnjih letih. Zanimivo bi bilo zbrati njegove pikre, dasi domiselne opazke o slovenskem opernem dogajanju

po prvi svetovni vojni, pri zboru »Glasbene matice«, kot glasbenega kritika, kot ustanovitelja in dolgoletnega dirigenta »Akademskega pevskega zbora«, organizatorja in ravnatelja »Glasbenega narodopisnega instituta« v Ljubljani, organizatorja folklornih festivalov, prevajalca opernih besedil (n. pr. Dvořakove »Rusalke«, ki jo je iz češčine prevedel in ritmično priredil), je treba v prvi vrsti poudariti njegovo pionirsko delo, ki ga je vodilo v raziskavanje praprvin slovenske ljudske glasbe. Kakor da je arheolog, je grebel po ostalinah prvin ljudske glasbe pri Slovencih, odkrival njih povezanost med posameznimi slovenskimi deželami in ugotavljal zakone njih rojstva in na zunaj zabrisanega podtalnega življenja.

Zdi se, da so sadovi njegovega študija in njegovega dela najbogatejša dediščina, ki nam jo je zapustil, in da jih bo treba navzlic njegovim objavljenim študijam še poznim rodovom na novo odkrivati in po njegovem vzgledu uporno vzdrževati v dokaz ljudske in narodne samobitnosti Slovencev.

Kakor pa bodo po njem odkrite in preverjene prvine slovenske ljudske glasbe prej ali slej dragoceno pratorivo slovenske umetne glasbe bodočnosti — in ne nazadnje bodoče slovenske opere — prav tako bodo njegove beležke in ugotovitve gibno zvočnega obraza slovenskih pokrajin osnova bodočega slovenskega umetnega plesa in baleta, četudi se ta danes še nekako upira slovenskemu izrazu tudi v tej še malo izraziti veji slovenskega umetnostnega prizadevanja.

Malokdo je bil kakor Marolt z vsem svojim bistvom zasidran v slovenskosti zemlje, ljudi, našega izraza in neuklonjivega zaupanja v bodočnost. V njem kot človeku so brodile skrite energije slovenstva, pa naj jih je izražal v svojih pikrih kritikah in veselih šalah ali pa v sočustvujočih prijateljskih, materinskih besedah. Zato je znal biti veder, neposreden in svoboden kot Slovenec še posebno tedaj, ko so mnogi v njem gledali čudaka.

jt.

SLOVENSKA »TRAVIATA« V AMERIKI

Iz pisma Antona Šublja, nekdanjega člana naše Opere, ki živi že nad dvajset let v Ameriki, povzemamo, da ima ta slovenski pevec v novem svetu za seboj pestro življenjsko in umetniško pot. Dolga leta je bil član Metropolitanke, kjer je pel manjše solistične partije, dokler ni postal manager in učitelj zbora. Kot solist je z raznimi opernimi ansambli prepotoval številna mesta Združenih držav, Kanade in Južne Amerike. Leta 1944 je postal glavni manager Rockefellerjevega »Internacional Balleta«, kar je opravljal poleg službovanja v metropolitanski Operi. L. 1946 je to Opero zapustil, ker se je naveličal, kot pravi sam, njenega »vedno istega repertoarja«. Šubelj trdi, da Metropolitanka sploh ni tisto, kakor gre o nji po svetu sloves, in da mu je bila n. pr. »Prodana nevesta« v naši Operi veliko bolj všeč kakor v newyorški. Po l. 1946 je Šubelj prevzel manažma pri neki veliki koncertni agenciji, ki je pripravljala kariero mladim ameriškim umetnikom. Iskal je pevske talente po vseh 48 ameriških državah, kjer je v ta namen v dveh letih prepotoval 44 tisoč milj, slišal preko 6000 pevcev in o vsakem izmed njih dal svoje strokovno mnenje. Kot pevski strokovnjak si je na ta način pridobil širok renome in je ustanovil v Washingtonu lastno pevsko šolo, ki je imela številne učence iz vseh strani Amerike. Kljub tem uspehom pa je končno Šublja domotožje po slovenski govoricu prisililo, da se je l. 1949 preselil med slovenske rojake v Cleveland, kjer je prevzel vodstvo slovenskega glasbenega življenja.

Šubelj je že vsa prejšnja leta preživel poletne mesece v Clevelandu in je tam že l. 1940 ustanovil slovensko Glasbeno Matico. Ko se je zdaj stalno udomačil v Clevelandu, je ta sposobni organizator kmalu poživil celotno slovensko glasbeno življenje v tej drugi slovenski prestolnici. Sad teh naporov je bila v začetku letošnjega leta tudi prva slovenska predstava Verdijeve opere »Traviata« v Ameriki, o čemer priča tudi slovenski tiskani program, ki ga imamo pri roki. Predstava je bila po tem programu v nedeljo, dne 28. januarja t. l. v »avditoriju Slovenskega narodnega doma v Clevelandu«. Program navaja dalje, da so opero izvajali v prevodu Antona Šublja, ki je besedilo za to prireditvev sam na novo prevedel, ker ni imel na razpolago našega Štritofovega prevoda. Posamezne solistične partije so peli:

Violetta Velery	Josephine Petroveic
Flora Bervoix	June Price
Anina	Emily Mahne
Alfred Germont	Eddy Kenik
Georg Germont	Frank Bradach
Gaston	Anton Podobnik
Baron Douphol	Wencel Frank
Marki D'Obigny	Anton Mramor
Doktor Grenvill	Anton Smith

Vse zborovske vloge je prevzel pevski zbor Glasbene Matice, soloplesalka je bila Judy Pretnar, v ostalih baletnih vlogah pa so nastopile: Ruth Sill, Janice Kaye, Kitty Lou Thomas. Spremljal je orkester, ki ga je vodil kot dirigent in režiser uprizoritve Anton Šubelj (Schubel).

Iz pismu priloženega slovenskega časopisnega poročila in ocene po uprizoritvi razberemo, da je predstava zelo dobro uspela, saj je bila »nedvomno najlepše umetniško doživetje in veličasten triumf slovenske glasbene kulture v Ameriki. Opera je bila tako z glasbenega kakor z igralskega vidika odlično izvedena.« Poročevalec zelo hvali zbor, clevelandski simfonični orkester, posamezne soliste in balet, pri čemer odmerja največ hvale duši uprizoritve, Antonu Šublju.

Razveseljivemu napredku in podjetnosti naših slovenskih rojakov v Ameriki čestitamo tudi mi z željo, da bi tej prvi slovenski operni predstavi v Ameriki sledile še nadaljnje!

ZAPISKI Z OBISKA V OSIJEŠKEM GLEDALIŠČU

Staroslavno mesto Osijek, ki je od nekdanj slovelo kot srce Slavonije, nekaka »Indija Koromandija« dobrega in cenenega življenja, ima poleg drugih znamenitosti tudi veliko tradicijo gledališkega življenja.

Ako pregledujemo zgodovino in razvoj osiješkega gledališča, bomo opazili čudno podobnost z našimi razmerami ob fin de sieclu. Gledališče se je razvilo tu kakor pri nas iz narodnostnih podvigov. Bogati madžarski baroni in grofje, žitni knezi, so si sicer že daleč v prejšnjem stoletju dovoljevali luksus, da so v svojo zabavo vabili v Osijek na gostovanja nemške in madžarske skupine in celo dunajske operetne ansamble, toda hrvatsko gledališče v Osijeku je šele pridobitev našega stoletja. V času političnih preobratov v letu 1907 po vsej Hrvatski se je namreč 6. januarja v Osijeku ustanovilo »Hrvatsko kazališno društvo«, ki je prav tako kot nekaj desetletij prej pri nas »Dramatično društvo« prevzelo skrb in borbo za ustanovitev stalnega narodnega gledališča.

*

Po prvi svetovni vojni je prešlo osiješko gledališče najprej — tako ko pri nas — v roke pokrajinske uprave, kasneje pa v področje ministrstva za prosveto. Oboje je bilo razvoju gledališča kaj malo naklonjeno. Vendar pa zaznamuje osiješki teater tudi v tej dobi zmagovite uspehe, saj goji dramo, opero in opereto. Posebno po dobri opereti slovi in marsikateri naš človek je tam zaslužno sodeloval, kot n. pr. Polič, Poličeva, Peček, Drenovec, Povhe in še marsikdo drugi. V okviru opere srečujemo nekaj časa zlahtna imena od Rijavca in Križaja do Zikove, Gjungjenčeve in celo Zinke Kunčeve. Dirigent in ravnatelj pa je bil tedaj Lav Mirski, ki ima srečo (ali nesrečo?), da vodi opero še danes.

*

L. 1945 je poseglo vehementno tudi v osiješko gledališko življenje in osvežilo delo ter prineslo z razumevanjem oblasti vsaj prve čase tudi mnogo dragocenega razmaha. Seveda pa ima osiješko gledališče kot provincialno mnogo težje stališče kot ga imajo naša. Po vsej Hrvatski je namreč poleg zagrebske Opere še Opera na Reki, v Splitu in v Osijeku. Stalnih dramskih ansamblov pa je poleg imenovanih še sedem (Bjelovar, Varaždin, Karlovac, Šibenik, Pulj, Zadar in Dubrovnik). Zato ni čudno, da tako velika ekspanzivnost seveda obremenjuje finančne možnosti, tako da odpade na vsako od teh gledališč le manjši del. Tudi iz zgoj

strokovnega stališča bi se dalo razpravljati, ali je najbolj modro tako široko razsipavanje z ne mnogoštevilnim strokovnim kadrom, saj je znano, da vsa ta manjša gledališča nimajo dovolj kvalitetnih umetniških moči.

*

Eno pa je pribito! Osijek ima 40-letno operno tradicijo in ima še danes resen in vsega upoštevanja vreden zavod, zato se mi zdi, da odreže pri teh finančnih delitvah odločno preslabo. Vendar naj je že bila preteklost tega gledališča še tako burna, bogata in svojevrstna, saj je bil na čudežen način nekaj časa celo naš poet Pavel Golia njegov upravnik in Polič ravnatelj Opere ter je mnogo naših igralcev in pevcev trgalo v tem mestu ob Dravi svoje prve teatarske čevlje, nas zanima predvsem, kako je danes z njegovim delom in umetniškimi napori?

Predstave teko v isti, malo popravljjeni zgradbi, ki je pravemu gledališču na las podobna. Goje dramo in opero, v zadnjem času tudi opereto (»Zemlja smehljaja«).

*

Upravnik zavoda je naš stari znanec Hinko Tomašič, ki je pred leti pričel svojo kariero v Mariboru in postal razgledan gledališki strokovnjak. Pri srcu mu je predvsem Drama. Poleg sodobnih ustvaritev goji najbolj klasike in resno dramo. Velik uspeh so v njegovi režiji Kreftovi »Celjski grofje«, in to tudi v igralškem pogledu. Isto velja za Držičev »Skup«, ki bi zaslužil, da ga — kot njegovega brata »Botra Andraža« — zasade tudi na slovensko sceno. Trenutno pripravljajo Schillerjeve »Razbojnike« in »Hamleta«.

V ansamblu je nekaj zlahtnih imen: Gavrilovič, dramski in operni režiser Marton, nadarjeni Allinger, pa Zorka Festelič in Mila Ercegovič, idealna Barbara v »Celjskih grofih«. Poleg teh je še cela vrsta mladih in nadarjenih ljudi. Z vso vdanostjo služijo svojemu poklicu, do katerega so mnogi prišli čez poljane in dalje domovine — s puško v roki...

*

V Operi je stvar malo drugačna, kajti ves ustroj je večji in težavnejši. Tako je direktor Mirski — ki je bil že pred vojno na čelu tega zavoda in katerega je vojni metež vodil iz Barija v Tel Aviv in spet v taborišča Italije — le s težavo polovil vse, kar je Operi potrebno: soliste, zbor in orkester. Trenutno ima Opera 16 solistov, med njimi odličnega tenorja Klokočkega in človeka bodočnosti Andraševića. Pri sopranih je na prvem mestu naša rojakinja Olga Kocijančičeva, ki — čudno! — še ni imela prilike nastopiti pred ljubljansko publiko. Kvalitetni pevki sta Rubinsteinova (Butterfly) in bivša članica draždanske Opere Radica. Rojen gledališki temperament je mlada altiska Pfafova, medtem ko bodo mladi baritoni Stankovič, Feher in Ajh zaželeni v vseh centralnih gledališčih. Težko basovsko vprašanje uspešno rešuje Stagljjar, ki je s prvimi koraki pričel v Mariboru. V Osijeku je tudi mlada, graciozna koloraturka Beniševa. Če omenimo še Mico Glavačevićevo kot odlično Musetto in Gjulo, smo prezrli mnogo sposobnih ljudi.

*

Vse te ljudi vodi direktor Mirski, odličen dirigent, poznan tudi izven naših meja. Z občudovanja vredno energijo organizira in svetuje

z velikimi izkušnjami mlademu dirigentu Dragutinu Savinu, ki nosi skoraj ves ogromni operni repertoar.

*

In repertoar? Neverjetno je pester in bogat. Puccini je zastopan z »Butterfly«, »Manon«, »Tosco« in »Bohème«, Verdi s »Trubadurjem«, »Traviato« in »Plésom v maskah«, na sporedu so pa še »Carmen«, »Rusalka«, »Cavalleria«, »Ero«, »Adel in Mara« (v zelo lepi obliki), pa še »Faust« in Mozartov »Figaro«.

Po zelo uspeli premieri »Pikove dame« končujejo zdaj vaje za Massenetovega »Wertherja«. Vsekakor spoštovanja vredno delo, žlahten napor, ki govori, da so vsi z vsem hotenjem in z vsemi težnjami na svojem mestu.

*

Čez šest let bo Osijek praznoval petdesetletnico gledališkega snovanja. Tedaj se bomo praznika udeležili... Ost.

Cena 20 dinarjev

