



Giacomo Puccini
TOSCA

Sezona 2020/2021

Premiera 22. 6. 2021 ob 19. uri



Giacomo Puccini
TOSCA
Opera v treh dejanjih

Premiera 22. 6. 2021

Glasba

Giacomo Puccini

Libreto

Luigi Illica in Giuseppe Giacosa po istoimenski drami Victoriena Sardouja

Prevod libreta za nadnapise

Sonja Berce

Piriredba prevoda libreta za nadnapise

Marja Filipčič Redžić

Glasbeni vodja in dirigent

Loris Voltolini

Zborovodja

Željka Ulčnik Remic

Koncertni mojster

Igor Grasselli

Režiser

Matjaž Berger

Scenograf

Marko Japelj

Kostumograf

Alan Hranitelj

Oblikovalec svetlobe

Simon Žižek

Koreografinja

Sanja Nešković Peršin

Lektorica

Nevenka Verstovšek

Zasedba vlog

Tosca

Urška Breznik / Rossana Potenza k. g.* / Dragana Radaković k. g.

Cavaradossi

Jure Kušar / Irakli Murjikneli k. g. / Branko Robinšak*

Scarpia

Marko Kobal / Jože Vidic* / Robert Vrčon

Angelotti

Ivan Andres Arnšek* / Slavko Savinšek

Cerkovnik

Luka Ortar k. g. */ Tomaž Štular k. g.

Spoletta

David Čadež / Matej Vovk*

Sciarrone

Zoran Potočan / Janko Volčanšek k. g.*

Ječar

Rok Bavčar* / Silvo Škvarč

Pastirček

Christina Thaler / Amina Natalija Bašić* (glas v ozadju)

Jaša Šugman (deček na video posnetku)

*Premiera.

Druga dirigentka

Živa Ploj Peršuh

Asistent dirigenta

Miha Rogina

Asistenta režiserja

Simona Pinter, Matej Prevc

Asistent scenografa (študijsko)

Lin Martin Japelj

Asistentka kostumografa

Ana Janc

Korepetitorke

Kayoko Ikeda, Višnja Kajgana, Irena Zajec, Jelena Boljubaš, Marina Đonlić (zbor)

Šepetalca

Dejan Gebert, Urška Švara Kafol

Oporni zbor

Soprani: Amina Natalija Bašič, Loredana Colautti Cannarella, Bernarda Golob Švara, Polona Kante Pavlin, Andreja Mohorič, Monika Müller, Darja Novak, Mojca Svobljšak, Bianca Telban, Christina Thaler, Tatjana Verce, Sandra Vidovič Mlakar

Alti: Adriana Abbati de Vasle, Višnja Fičor, Sabina Gruden, Meta Mačak, Inez Osina Rues, Ida Plevnik Bavčar, Zarja Pivko, Ana Plemenitaš, Anja Šinigoj, Mojca Tiran

Tenorji: Matej Avbelj, David Čadež, Bruno Konda, Damjan Kozole, Jože Oblak, Danilo Papič, Miha Ravnikar, Rusmir Redžić, Edvard Strah

Baritoni: Rok Bavčar, Robert Brezovar, Marko Ferjančič, Anton Habjan, Milan Zavodnik

Basi: Tadej Femc, Rok Krek, Marko Pikš, Bratislav Ristić, Damijan Škvarč, Silvo Škvarč, Tomaž Zadnikar, Gregor Zorko

Inšpektor zbora: Rok Krek

Pevci Otroškega pevskega zbora Glasbene matice Ljubljana

Zborovodja

Irma Močnik

Pevska pedagoginja

Tanja Rupnik

Korepetitorka

Metoda Kink

Orkester SNG Opera in balet Ljubljana

I. violine: Rahela Grasselli, Lucija Krišelj, Domen Lorenz, Vesna Velušček, Polona Rutar, Natalija Čabrunič Pfeifer, Michela Dapretto, Metka Zupančič, Metka Udovč, Tim Demšar*

II. violine: Margareta Pernar Kenig, Dragana Pajanović, Olga Čibej Pletikosić, Nastja Dolinar, Saša Kmet, Ana Stadler, Špela Jevnišek, Katarina Zupan*, Stefanija Udicki*

Viola: Ana Glišič, Jevgenij Meleščenko, Martin Žužek Kres, Paolo Canarella, Aljaž Mihelač, Laslo Babinski, Yusumici Iwaki*; Petar Njegovan*

Violončela: Fulvio Drosolini, Damir Hamidulin, Barbara Gradišek, Jaroslav Cefera, Aleksandra Čano Muharemović, Ksenija Trotošek, Katarina Kozjek*, Ursula Iwaki*

Kontrabasi: Valerij Bogdanov, Alesandar Blagojević, Andrej Kašič*, Damir Rasiewicz*

Harfa: Maria Gamboz Gradišnik, Anja Kožuh*

Klavir: Kayoko Ikeda

Flavte: Vesna Jan Mitrović, Helena Trismegist, Matjaž Debeljak, Špela Benčina

Oboe: Claudia Pavarin, Jonathan Mauch, Manca Marinko, Darko Jager

Klarineti: Jakob Bobek, Tadej Kenig, Borut Turk, David Gregorc

Fagoti: Jure Mesec, Árpád Balázs Piri, Milan Nikolić

Rogovi: Primož Zemljak, Marko Arh, Ana Mir, Erik Košak, Edi Bizjak*, Hana Močnik*

Trobente: Uroš Pavlović, Gregor Turk, Jure Močilnik, Blaž Avbar*

Pozavne: Andrej Sraka, Aleš Šnofl, Tine Plahutnik, Leon Leskovšek

Tuba: Aleš Plavec

Timpani: Tomaž Vouk, Andraž Poljanec*

Tolkala: Rudi Podkrajšek, Gašper Gradišek, Katarina Kukovič*, Maja Povše*, Petra Vidmar*

Inšpektor orkestra: Bojan Gombač

Inspicent

David Grasselli

Organizatorica kulturnega programa

Brigita Gojić

Scena in kostumi

Gledališki atelje SNG Opera in balet Ljubljana in SNG Drama Ljubljana

Vodja: Matjaž Arčan

Tehnična služba SNG Opera in balet Ljubljana

Vodja službe (tehnični vodja): Matjaž Štern; vodja službe (tehnični vodja) in koordinator del tehnične ekipe po pooblastilu direktorja ter vodja scenske razsvetljave – mojster luči: Jasmin Šehić; vodja odrske tehnike: Franci Stanonik; mojster za zvok: Luka Berden; video tehnik: Matija Grošelj*; vodja rekviziterjev: Sandi Dragičević; vodja maskerjev - lasuljarjev: Marijana Sešek; vodja frizerjev – lasuljarjev: Nevenka Zajc; vodja moške garderobe: Vida Markelj; vodja ženske garderobe: Ksenija Šehić

*Zunanja sodelavka/zunanji sodelavec.

Predstava ima dva odmora.

Vsebina

PRVO DEJANJE

Nekdanji konzul Rimske republike in revolucionar Cesare Angelotti je pravkar pobegnil iz zapora na Angelskem gradu in se zatekel v cerkev, da bi se umaknil pred biriči policijskega šefa, barona Scarpie, in da bi izpod oltarja vzel žensko obleko – tja jo je po dogovoru skrila njegova sestra, markiza Attavanti. V ženski obleki bi se Angelotti uspel izmuzniti iz mesta. V isti cerkvi že dlje časa ustvarja Angelottijev prijatelj, slikar Mario Cavaradossi, ki mu streže star cerkovnik.

Cerkovnik z ogorčenjem ugotovi, da je na Cavaradossijevem portretu svete Magdalene upodobljena lepa neznanka, ki je v zadnjem času večkrat molila pred kipom Matere božje. Ne on ne slikar ne vesta, da je bila markiza Attavanti. Ko cerkovnik odide, se Angelotti pokaže Cavaradossiju in ta mu je takoj pripravljen pomagati pri begu. Ker se pred vrati oglasi Cavaradossijeva ljubica Tosca, mora Angelotti spet v skrivališče. Cavaradossijeva zadrega in lepi obraz markize Attavanti, svetnice na sliki, zbudita v Tosci ljubosumje, a slikar jo potolaži in zavrne njen sum. Strel iz topa na Angelskem gradu oznani, da so odkrili Angelottijev beg in Cavaradossi pohiti s prijateljem, da bi mu pomagal zbežati. V cerkev prihiti cerkovnik z ministranti in sporoči veselo novico, da so Napoleona v Italiji premagali. Sredi največjega hrupa pride Scarpia s svojimi biriči – tja ga je privedla sled za beguncem. Scarpia Tosci namigne na romanco med Cavaradossijem in markizo Attavanti. V Tosci poskuša podžgati ljubosumje, da bi ga njen odziv pripeljal do Cavaradossija in Angelottija. Načrt mu uspe: razburjena Tosca odhiti v Cavaradossijevo vilo, kamor ji sledijo biriči. Med tedeumom v cerkvi se Scarpia pobožno križa, hkrati pa dela podle načrte, kako se bo polastil lepe Tosce.

DRUGO DEJANJE

V palači Farnese kraljica gosti slavlje na čast generala Melasa, ki je porazil Napoleona. Tosca bo pred kraljico nastopila kot pevka v za to priložnost napisani kantati. V zgornjem nadstropju palače Scarpia pričakuje svoje biriče, a ti se vrnejo brez ubežnika Angelottija. Scarpia se veseli snidenja s Tosco, ki jo je povabil, naj po kantati pride k njemu. Policist Spoletta mu sporoči, da v vili niso našli ubežnika, temveč so zajeli slikarja, saj se je vedel sumljivo. Cavaradossi Scarpii noče priznati nobene krivde. Medtem prihiti v sobo Tosca in Scarpia naroči Cavaradossija odpeljati v bližnjo mučilnico. Cavaradossi kljub mukam noče izdati, kje se skriva Angelotti, Scarpia pa se igra s Toscino bolečino. Psihično izmučena Tosca nazadnje izda, da je ubežnik skrit v vodnjaku, Cavaradossi pa jo prekolne. Ob novici, da je pri Marengu v resnici zmagal Napoleon, ponosni Cavaradossi da duška svojemu sovraštvu in glasno izpove svoje revolucionarno prepričanje, zato Scarpia nad tekmečem izreče smrtno obsodbo. Obupana Tosca ga prosi za milost, a Scarpia je pripravljen slikarja pomilostiti le, če se mu Tosca preda. Ko ta sprevidi, da ni drugega izhoda, privoli, a prej zahteva jamstvo za Cavaradossijevo svobodo. Scarpia zanjo in za Cavaradossija napiše prepustnico, s katero bi lahko varno zapustila Rim, potem pa se pohlepno približa Tosci. Tosca ga zabode z nožem.

PROSIMO VAS, DA OB CITIRANJU BESEDILA OBVEZNO NAVAJATE AVTORJA. HVALA.

TRETJE DEJANJE

Na dvorišče Angelskega gradu privedejo Cavaradossija, da bi ga tam usmrtili. Ječar mu izpolni poslednjo željo in mu dovoli napisati poslovilno pismo svoji dragi. Tedaj prihiti Tosca in Cavaradossiju pove, da se je s Scarpio pogodila za njegovo navidezno usmrnitev ter da je dobila od njega prepustnico in ga nato umorila. Pouči ga tudi, kako naj se po strelah pritaji, da bo videti mrtev. Nato bosta pobegnila. Cavaradossi se poln upanja preda vojakom. Ko četa odide, Tosca spozna, da jo je zločinski Scarpia prevaral in da je Cavaradossi resnično mrtev. Medtem so našli ubitega Scarpio in Spoletta prihiti z biriči, da bi ujeli morilko. Tosca si brez oklevanja sodi sama.

Tosca: umetnost resnice

Manca Hribar

»Sovražim tlak! Sovražim palače! Sovražim kapitele! Ljubim lepi slog topolov in jelk, senčne oboke drevoredov,« je v pismu iz Pariza v času študija Puccini pisal družini. Bil je človek 19. stoletja, zaznamovanega s hitrim tehnološkim razvojem in industrializacijo. V sebi je celo življenje bil bitke in po eni strani ljubil motorje in čolne, a hkrati zavračal velemesta in poveljeval naravo, bohemsko življenje. Dualizem je vseskozi živel tudi v njem samem – nenehno je dvomil o sebi, se bal neuspeha, a se hkrati doživljal kot izvoljenca, ki mu je namenjeno, da v glasbi doseže popolnost. (Honolka, 1983)

Rojen je bil leta 1858 v italijanskem mestu Lucca glasbeni družini, kar ga je močno zaznamovalo. Kot mlad fant je uspel pridobiti štipendijo, ki mu je omogočila študij na milanskem konservatoriju za glasbo, takrat glavni evropski valilnici pevcev, instrumentalistov in komponistov. Šolal se je pod mentorstvom Antonia Bazzinija in Amilcareja Ponchiellija ter pod okriljem slednjega leta 1883 diplomiral. V času študija je proste trenutke preživljal v okolju, prepojenem z idejami *scapigliature*, italijanske različice pariškega bohemskega življenja. Revno študentsko mestno življenje je po koncu študija in prvih uspehih, ki so mu prinesli večje zaslužke in uveljavljenost, zamenjal za podeželsko življenje v vili v kraju Torre del Lago. Tam je s somišljeniki ustanovil *Club La bohème*, ki je združeval umetnike vseh vrst – pesnike, slikarje, pisatelje, skladatelje. Sledil je vrh njegovega opernega ustvarjanja: opere *La bohème* (1896), *Tosca* (1900) in *Madama Butterfly* (1904) so utrdile njegov sloves največjega italijanskega opernega skladatelja po Verdiju. Puccinijeva slava v rodni Italiji je bila velika že v času življenja, med najbolj izvajanimi opernimi skladatelji pa ostaja vse do današnjega dne.

Slogovna raznolikost 19. stoletja

Če želimo razumeti Puccinijev opus, moramo najprej poznati slogovno in zgodovinsko obdobje, v katerem je skladateljsko deloval in ustvarjal. 19. stoletje je v glasbi slogovno zajeto z izrazom romantika. To je obdobje narodnih in slogovnih raznolikosti ter večplastnosti. V glasbi so se močno in morda bolj kot kadarkoli prej odstirale družbene in politične razmere tedanjega časa. 19. stoletje je bilo v razvitem svetu obdobje industrializacije, velikega tehnološkega napredka in hitrega razvoja. Umetnost in z njo glasba je bila v domeni izobraženega meščanskega kroga, njegove zahteve pa so bile zelo raznolike. V masovnosti ustvarjanja so nastajala velika umetniška dela pa tudi veliko kiča. Potrošnja in možnost hitrega razmnoževanja tiskovin sta zelo povečali proizvodnjo glasbil in not, dostopnost in dovršenost instrumentov pa sta omogočali vedno večjo tehnično izpopolnjenost igranja, razvoj različnih tehnik igranja in izvajalskih šol. Operni razvoj v 19. stoletju sta najbolj zaznamovala Verdi na eni in Wagner na drugi strani ali bolje rečeno Verdi v enem in Wagner v drugem evropskem prostoru. Prvi kot pisec velikih dramatičnih oper – bil je največji skladatelj italijanske opere do tedaj – in velik mojster melodije, drugi kot prinašalec nove oblike glasbenega gledališča in utemeljitelj glasbene drame – v njej je združeval svoja koncepta popolne umetnosti in vodilnega motiva. Za razliko od Verdija pri Wagnerju nosilec psiholoških stanj protagonistov ni več melodija, ampak simfonični stavek orkestra.

PROSIMO VAS, DA OB CITIRANJU BESEDILA OBVEZNO NAVAJATE AVTORJA. HVALA.

Vplivi na Puccinijev glasbeni jezik

Proti koncu stoletja so se vse bolj odstirale ogromne socialne razlike med razvitim severom Italije in njenim siromašnim jugom. Romantično slikanje čustev in domišljije je bilo vedno manj aktualno in v literaturi so se pojavili zametki naturalizma kot posledica vse večjega stremjenja k upodabljanju resničnosti v umetnosti. Naturalizem se je v glasbeni umetnosti udeleževal kot povsem nov glasbeni slog, imenovan verizem. Verizem pomeni prikazovanje resničnosti, slikanje življenja takega kot je, brez romantičnih utvar in idealiziranja. Ker je glasba tovrstno namero sposobna uresničiti le delno, se verizem v operi nanaša predvsem na vsebinsko snov. Zgodbe so postavljene v resničen čas in prostor, v resnično družbeno okolje, nosilci zgodbe pa so preprosti ljudje, ki se srečujejo z enakimi življenjskimi izzivi in dvomi kot resnični ljudje – čutijo ljubezen, ljubosumje, jezo, strast, obup, skozi vse to pa se odstirajo najbolj barbarske poteze človeka. Ni več občutja, ki bi bilo za upodobitev pregrbo, pregrdo ali presurovo.

Puccinija se je dolgo uvrščalo med veriste in mestoma se ga še danes, a podrobnejši vpogled v njegov glasbeni opus nam pove, da je taka oznaka precej poenostavljena. Že res, da mu je pri srcu vsebinska realnost zgodbe, resnični ljudje in njihova stanja, a pri podajanju glasbe je veliko manj robot, kot sta bila utemeljitelja verizma Mascagni in Leoncavallo. Še več, Puccini je mojster slikanja psiholoških stanj in razpoloženj prav z glasbo, ta gre v njegovih operah vedno z roko v roki z besedilom. Puccini se je učil od Wagnerjeve motivne tehnike, ki pa jo je uporabljal predvsem za bogatejše podlaganje pevske melodije. (Honolka, 1983) Ta je po zgledu velike italijanske opere še vedno bistvo njegovega glasbenega izražanja, le da se je otresla simetrične periodike, s prilagajanjem čustvenim razpoloženjem in situacijam pa je meja med recitativnimi in arioznimi deli zabrisana. Z bogato melodiko, liričnim vodenjem glasov in virtuoznostjo pevskih linij je Puccini zadnji predstavnik velike italijanske opere. Njegov glasbeni jezik težko slogovno označimo z enim samim terminom. Pravzaprav je kot goba srkal vplive različnih glasbenih slogov, s katerimi je bil obdan, vedno je bil seznanjen s tekočim delom evropskih skladateljev, ob tem pa iskal svoj glasbeni jezik in izraz. Vsebinsko v središču njegovih oper ni (za običajnega človeka nedosegljiv) junaški ideal na eni strani ali pretirano pokvarjena človeška duša na drugi, ampak resnična stanja resničnih ljudi. Poslušalec se tako z lahkoto poistoveti z liki v njegovih zgodbah, jih razume in čuti. Zato v vseh obdobjih, od svojega nastanka pa vse do danes, Puccinijeve opere ostajajo pronicljive in aktualne.

V večnem iskanju vsebine

Puccini je bil nenehno v lovu za dobrimi besedili, novelami, dramami, v katerih bi bilo dovolj živahnosti in sentimentalnosti, da bi jih lahko uporabil kot vsebinske predloge za svoje opere. Iskal je zgodbe, ki bi vzbujale zanimanje gledalca, se ga dotaknile in ga presenečale.

Drama *Tosca*, delo francoskega pisca Victoriena Sardouja, je Verdi prvič videl leta 1895 v Parizu in od takrat naprej je bil od nje povsem začaran. Prepričan je bil, da bi opera, ki bi za predlogo imela to dramo, izpolnila vsa njegova stremjenja. Po začetnih težavah pri pridobivanju pravic za uglasbitev Sardoujeve drame – te so bile namreč že zagotovljene drugemu skladatelju – jih je založnik Ricordi, sploh po uspehu svetovnih razsežnosti, ki sta ga Pucciniju v vmesnem času prinesli operi *La bohème* in *Manon Lescaut*, le priskrbel njemu. Prvo različico libreta je po Sardoujevi drami napisal libretist Luigi Illica, a ga pozneje ob pomoči kolega Giuseppeja Giacose

na željo in z ozirom na natančne Puccinijeve zahteve večkrat spremenil. Pucciniju se je zdelo, da je v originalnem Sardoujevem besedilu preveč akcije in premalo poetičnosti. Mestoma so se mu zdela čustva v dramskem tekstu preveč patološka in jih je želel omiliti do te mere, da bo njihova uglasbitev mogoča tako, kot si jo je zamislil. V začetku leta 1898 sta libretista skladatelju le predložila končno različico libreta. (Fisher, 2007)

Glasbeni slikar

Puccini je bil mojster tonskega slikanja. Z glasbo je znal pristno naslikati okolje, prostor, čas, vzdušje, notranji svet protagonistov in njihove odnose z drugimi liki.

Resničnost časa, prostora in vzdušja je Pucciniju uspelo ujeti z natančnim in doslednim preučevanjem vsake najmanjše podrobnosti v zgodbi. Primer takšne Puccinijeve doslednosti v operi *Tosca* je denimo hvalnica *Te deum*, ki sklene prvo dejanje. Prizor ponudi gledalcu scensko in glasbeno avtentičnost. Za ta prizor je Puccini preučil vsako glasbeno-scensko podrobnost, od strukture hvalnic v krščanski liturgiji do poteka procesije vatikanskih kardinalov v času, v katerega je postavljena zgodba.

Odličen primer je tudi začetek tretjega dejanja. Postavljen je v rimsko jutro, ki se prebuja z odzvanjanjem zvonov iz enajstih okoliških cerkva. V iskanju lokalne zvočne barve in avtentičnosti prizora, se je Puccini lotil terenskega dela – odpeljal se je v Rim in ob jutrih stal ob Angelskem gradu ter natančno zapisoval intonacije in ritem vseh zvonov, ki jih je slišal. Na osnovi slišane je zapisal orkestrsko partituro preludija k tretjemu dejanju, ki velja za enega najboljših primerov tonskega slikanja in lokalnega barvanja v operni literaturi. (Fisher, 2007)

Zvonovi iz preludija k tretjemu dejanju

Operna snov je od vseh dotedanjih italijanskih oper drugačna še po zgodovinski perspektivi, revolucionarni politični temi, izprijenosti in sadizmu Scarpie, samomorilnosti Tosce, čutnosti, sli. Spremenjena vsebina zahteva tudi drugačen glasbeni jezik. Puccini po zgledu Wagnerja uporablja vodilne motive, ki pa se za razliko od Wagnerjevega koncepta t. i. *leitmotiva* (kratke glasbene fraze, ki se skozi dramo razvija skupaj s psihološkimi, čustvenimi in odnosnimi stanji protagonistov) glasbeno ne razvijajo. Pojavljajo pa se vedno, ko se zgodba na kakršnem koli nivoju

– čustvenem, psihološkem ali pojavnem – navezuje na posameznega protagonista. Predstavimo tri najbolj pogoste:

Največkrat uporabljen je motiv Scarpie, ki nam ga skladatelj že v uvodnih taktih predstavi kot zaporedje treh harmonsko nepovezanih akordov (B-dur, As-dur in E-dur) in s tem razprostre odločilnost njegovega lika za usode drugih likov v zgodbi. Z motivom Puccini slika Scarpijevo norost, razcepljenost, brutalnost in sadizem.



Motiv Scarpie

Drugi vodilni motiv, ki v partituri sledi neposredno motivu Scarpie, je motiv Angelottija, političnega upornika, ki pobegne iz Scarpijevega zapora in skrivališče poišče pri prijatelju Cavaradossiju, Toscinemu ljubimcu. Je drugi največkrat uporabljen motiv v operi, saj je ravno Angelottijev pobeg iz zapora in skrivanje pri Cavaradossiju temelj Scarpijevega izsiljevanja Tosce, mučenja Cavaradossija in razlog za njuno končno usodo.



Motiv Angelottija

Motiv Tosce pa zaslišimo ob njenem prvem nastopu na sceni, ko ugotovi, da njen ljubimec v cerkvi ni naslikal nje, ampak markizo Attavanti. Tosca nam je tako že na samem začetku predstavljena kot izredno ljubosumna in sumničava ženska.



Motiv Tosce

Uporaba takšnih vodilnih motivov, predvsem v obliki spevnih melodij, je bila za italijansko opero nekaj novega. Z uporabo motivov se skladatelj igra na več ravneh, glasbenih in psiholoških, kar predstavlja nov, drznejši koncept glasbenega gledališča. Prav tako v operi *Tosca* ni več tipične zgradbe, ki temelji na jasno ločenih glasbenih točkah, ampak glasbeno dogajanje – kljub temu, da iz partiture še vedno lahko dovolj jasno izluščimo arije – postaja bolj prelivajoče se, enovito, razvijajoče se in z manj jasnimi prehodi. Glasbenih točk, na katerih je do tedaj temeljila velika italijanska opera, v *Tosci* ni več.

Tosca je torej veristična v svojem neposrednem predstavljanju resničnosti, a hkrati poslušalca hkrati neposredno nagovarja tudi na čustveni, duhovni ravni.

Zdi se, da so se v *Tosci* manifestirale vse Puccinijeve skladateljske danosti – izkazal se je kot odličen melodik, simfonik, kot glasbeni dramatik, kot iskalec in prinašalec resnice, naj bo ta lepa ali boleča. In ravno to ga tako kot v času življenja tudi danes dela enega najbolj priljubljenih, največkrat izvajanih opernih skladateljev. Resnica je namreč vedno aktualna.

Kurt Honolka: *Svetovna zgodovina glasbe*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1983.

Burton D. Fisher (ur.): *Opera classic Library: Puccini's Tosca*. Miami: Opera Journeys Publishing, 2007.

Živela in morila je iz ljubezni. *Tosca* kot drama in libreto Tone Smolej

Popularni francoski dramatik Victorien Sardou (1831–1908) je v drugi polovici 19. stoletja še vedno ustvarjal v tradiciji t. i. dobro narejene igre (*pièce bien faite*), ki je bila zgrajena po strogih pravilih: zaplet je moral ohranjati napetost vse do vrhunca v ključnem prizoru, važni pa so bili tudi nenadni preobrati. Za dobro narejene igre so značilni tudi obsežni pojasnjevalni dialogi, s katerimi je ta zvrst vplivala na realistično dramo.

Sardou, ki je bil leta 1878 izvoljen v Francosko akademijo, je bil cenjen v opernih krogih, saj je napisal libreto za Jacquesa Offenbacha (*Kralj Carotte*) in Camilla Saint-Saënsa (*Barbari*). Na njegovi komediji *Piccolino* sloni libreto Straussove operete *Karneval v Rimu*, po njegovi drami *Fedora* pa je nastala Giordanova istoimenska opera, v kateri je zaslovel mladi Enrico Caruso. Proti koncu 19. stoletja je Sardou ustvarjal domoljubne zgodovinske drame, ena takšnih je bila tudi *La Tosca*, ki je doživela prazgodovinsko novembra 1887 v Théâtre de la Porte Saint-Martin s Sarah Bernhardt v naslovni vlogi. Čeprav se je Giacomo Puccini že dve leti pozneje zanimal za pravice Sardoujeve igre, je libretist Luigi Illica prvi osnutek napravil za skladatelja Alberta Franchettija. V času, ko sta ga predstavila Sardouju, naj bi bil med njegovimi pariškimi gosti tudi Giuseppe Verdi, ki je izjavil, da bi *Tosca* z veseljem uglasbil, če ne bi bil tako star. Takšna izjava je spodbudila Puccinija, ki mu je Franchetti prepustil pravice, da se je sam lotil opere: »*Tosca la farò io.*« Oktobra 1895 si je Puccini v Firencah ogledal *Tosca* s Sarah Bernhardt, ki pa ni bila v najboljši formi, delo pa se mu je zdelo dolgovezno. Illici in Pucciniju se je priključil še Giuseppe Giacosa (vsi trije so uspešno sodelovali pri *La bohème*), ki je imel številne dramaturške pomisleke, saj je bilo treba dramo skrajšati in za več kot polovico zmanjšati število oseb.

Prvo dejanje Sardoujeve igre se začne 17. junija 1800 v znameniti rimski jezuitski baročni cerkvi svetega Andreja (Sant'Andrea al Quirinale), zgrajeni po Berninijevih načrtih. Libretista sta opero predstavila v drugo rimsko cerkev sv. Andreja – Sant'Andrea della Valle. Prvotna cerkev na Kvirinalu bi bila namreč premajhna za procesijo in tudi begunec bi se v njej težje skrival. V obeh delih se v cerkev zateče Cesare Angelotti, ki se skuša skriti v družinski kapeli rodbine Attavanti. Čeprav turisti kapelo vztrajno iščejo v cerkvi Sant'Andrea della Valle, so razočarani, saj ne gre za resnično rodbino. V Sardoujevi drami veliko izvemo o Angelottiju, ki se je v Neaplju zameril ženi angleškega poslanika lady Emmi Hamilton (1746–1811), saj ni skrival, da jo je poznal v času njene sumljive preteklosti. Ker so pri njem našli Voltairove knjige, so ga obsodili na triletno zaporno kazen. Medtem so francoske sile v Italiji ustanovljale bratske republike: Cisalpinsko, Ligurijsko, Partenopensko in slednjič še Rimsko. Papeška država je bila ukinjena, Pij VI. je moral v eksil, Angelotti pa je postal eden od konzulov Rimske republike. Nekateri menijo, da njegov priimek spominja na resničnega Liboria Angeluccija (1765–1815), ki je bil zaradi profrancoske usmeritve večkrat zaprt, nato pa je bil krajši čas konzul Rimske republike. Leta 1799 je vojska neapeljskega kraljestva zasedla Rim, kraljica Marija Karolina (1752–1814), hčerka Marije Terezije in sestra Marije Antoanete, pa je okrutno obračunala z republikanci.

Sardou nam natančno opiše fiktivno biografijo slikarja Maria Cavaradossija. Njegov oče, ki je izviral iz rimske patricijske družine, je dolgo živel v Parizu, kjer je obiskoval Voltaira, Diderota, d'Alemberta in se celo poročil s pranečakinjo filozofa Helvétiusa. Mario je v času revolucije študiral

PROSIMO VAS, DA OB CITIRANJU BESEDILA OBVEZNO NAVAJATE AVTORJA. HVALA.

v ateljeju slavnega slikarja Jacques-Louisa Davida. Libretista ne omenjata Cavaradossijevega francoskega porekla, ki je bilo zanimivo predvsem za Sardoujeve domače gledalce. Ker Puccini ni bil ljubitelj revolucije, sta libretista zelo zmanjšala historični kontekst in se osredinila na odnose med osebami.

Mario v Rimu vztraja samo zaradi ljubezni do Florie Tosce. Osiretelo pastirico so sprejele veronske benediktinke, pri katerih se je učila petja in kmalu zaslovela. Skladatelj Domenico Cimarosa ji je ponudil glasbeno kariero, česar pa redovnice niso dopustile. Moral se je vmešati sam papež, ki je dal Tosci popolno svobodo, saj je petje tudi način molitve. Ker se zelo pobožna Tosca vestno spoveduje, se Mario poslužuje rekla, da je diskretna ženska lahko edino tista, ki ne ve ničesar. Sam namreč velja za francoskega revolucionarja. Njegovi lasje so pretirano liberalni, brada svobodomiseln in škornji revolucijski. Spovednik je Tosci denimo ukazal, naj sežge »odvratni« roman *Julija ali Nova Heloiza*, drugače bo knjiga sežgala njo. Ker gre za darilo Rousseauja, si Mario oddahne, da ukaza ni upoštevala. Sicer pa spovednik zahteva, naj Tosca Maria, izgubljeno ovčico, privede nazaj v cerkev, saj ji bo Bog le tako odpustil grehe, sveta ljubezen pa bo očistila svetno. Predvsem pa spovednik predlaga, da si Mario obrije brke, revolucijsko znamenje, s čimer pa se Tosca ne more strinjati, ker se mu preveč lepo podajo. Slikar se je v takšnih okoliščinah zavaroval tako, da je zastoj slikal v Svetem Andreju. V obeh delih je Tosca zelo ljubosumna, celo na portret Marije Magdalene, na katerem prepozna markizo Attavanti, Angelottijevo sestro. Ta je slikarja navdihnila, ko je v predzgodbi libreta v družinski kapeli za ubežnega brata skrila ženska oblačila in pahljačo. Brat pahljačo z markiznim grbom po nesreči izgubi.

V obeh delih na koncu prvega dejanja v cerkev stopi baron Vitellio Scarpia, Sicilijanec, ki vodi rimsko policijo, in najde pahljačo. Medtem ko se v libretu Scarpia že v cerkvi pogovarja s Tosco, se pri Sardouju to dogaja šele v drugem dejanju, ko kraljica Marija Karolina v palači Farnese, ki je bila tedaj v lasti neapeljskega kralja, priredi sprejem v čast domnevne zmage nad Napoleonom. Sardoujev Scarpia se zdi bolj negotov, saj ga kraljica ponižuje, hkrati pa ve, da si Angelottijeve smrti želi predvsem lady Hamilton, kraljičina prijateljica, neuspeh pa bi ga stal položaja. Scarpia se domisli prevare in se pri tem sklicuje na Shakespearovega Jaga, ki je Cassiu podtaknil Desdemonin robec, s čimer je vzpodbudil Othellovo ljubosumje, kar je sprožilo katastrofo. Robec je zdaj pahljača markize Attavanti, na katero je ljubosumna Tosca. V libretu Scarpia še v cerkvi izjavi, da je spustil v let sokola njenega ljubosumja (»il falco della tua gelosia«). Ko v drami v palači izvedo, da je general Michael von Melas prezgodaj poslal novico o zmagi in je na koncu v bitki pri Marengu v Piemontu slavil Napoleon, Tosca odhiti k svojemu ljubimcu, ki naj bi jo varal z markizo Attavanti, nevedoč da ima za petami rimsko policijo.

V drugem dejanju libreta policist Spoletta nadrejenemu Scarpii poroča, kaj se je dogajalo v podeželski vili, kar so sicer Sardoujevi gledalci spremljali v zelo obsežnem tretjem aktu drame. Cavaradossi v drami Angelottiju razloži, da v Rimu, mestu preganjalcev in preganjancev, ni niti enega starega poslopja, ki ne bi imelo svojega skrivališča. Eden njegovih prednikov je obnovil zapuščen rimski vodnjak, v katerem je našel nišo, kjer so se skrivali ubežni sužnji ali prvi kristjani. V drami nato prihiti Tosca, ki spozna, da je Mario ne vara, marveč le pomaga političnemu ubežniku. Drugo dejanje libreta najprej sovpada z drugo polovico tretjega dejanja drame, kjer Sardou prikazuje telesno mučenje Maria v eni sobi ter psihično mučenje Tosce v drugi. Ko sliši

PROSIMO VAS, DA OB CITIRANJU BESEDILA OBVEZNO NAVAJATE AVTORJA. HVALA.

krike mučenega ljubimca, se zlomi in omeni vodnjak. Angelotti se je medtem že zastrupil. V nadaljevanju drugega dejanja libreta potekajo dogodki, ki jim je Sardou namenil zelo kratko četrto dejanje. Libretista sta bila zelo zvesta Sardouju v dialogu med pevko in šefom policije, ki pričakuje, da se mu bo Tosca vdala v zameno za milost. V drami Floria izjavi, da ne more razumeti Boga, ki dopušča takšne krivice, kar sta libretista predelala v znano arijo »Vissi d'arte, vissi d'amore, / non feci mai male ad anima viva«. Tako kot v drami tudi v libretu Scarpia ukaže, naj Maria »ubijejo« s slepimi naboji – kot v primeru grofa Palmierija – in Tosci ter Mariu celo podpiše prepustnico. Ko pa se je hoče polastiti, ga Tosca zabode. Libretista sta ohranila Sardoujevo didaskalijo, da Tosca ob truplo postavi dva svečnika in mu na prsi položi razpelo. Tudi znameniti stavek »E avanti a lui tremava tutta Roma« izvira iz Sardouja.

Tretje dejanje libreta je identično s Sardoujevim kratkim petim dejanjem. V drami Mario na Angelskem gradu v jutranjih urah 18. junija zavrne spovednika, v operi pa z arijo »E lucevan le stelle« piše poslovilno pismo. Tosca je v libretu bolj razposajena in Maria celo pouči, kako mora pasti in navidezno umreti. A tako kot Palmieri je tudi Mario v resnici ustreljen.

Ko je januarja 1899 Puccini obiskal Sardouja, je razočaran spoznal, da dramatik vztraja pri Toscini smrti. Puccini je prav tako ugotovil, da Sardou zelo slabo pozna rimsko topografijo, saj je bil ta prepričan, da Tibera teče med Svetim Petrom in Angelskim gradom. Ko ga je skladatelj poučil, da teče spodaj na drugi strani, je dramatik odvrnil, da to res ni zelo važno. Puccini je ugodil avtorju in Tosco z Angelskega gradu pognal v globino. Medtem ko v drami junakinja pred skokom Scarpijeve sodelavce zmerja s sodrgo, v libretu omenja Boga: »O Scarpia, avanti a Dio!«

Na koncu še nekaj besed o Sardouju in njegovi Tosci na Slovenskem. Josip Stritar je leta 1870 v *Pogovorih* zapisal, da francoski dramatik, med katerimi je omenjal tudi Sardouja, v tehniki in dialogu nimajo vrstnika. Ker pa opisujejo »gnilo« življenje, je odsvetoval njihovo prevajanje. Stritarjev veto je vplival na slovensko recepcijo Sardouja, saj so v prvih desetletjih Dramatičnega društva uprizorili le delo *Marcelle*. Šele v sezoni 1891/1892, ko so odpirali novo gledališče, v katerem je danes opera, so napovedali, da bodo s posebno skrbjo gojili fino francosko igro, ki jo poleg drugih zastopa tudi Sardou. Predstava *Fedora* je bila leta 1893 tako dobro obiskana, da so delo še večkrat uprizorili, zadnjič leta 1898, mesec dni pred italijansko prazvedbo Giordanove opere *Fedora*, ki ruski kneginji še dandanes ohranja nesmrtnost. Od leta 1902 so vsako leto uprizorili katero od Sardoujevih historičnih iger in tri leta pozneje je prišla na vrsto *Tosca*, »prekrasna, nadvse pretresljiva tragedija ljubezni in ljubosumnosti«¹, ki jo je prevedel lekarnar Alojzij Benkovič. Na prelomu stoletja je moral vsako dramsko besedilo pregledati gledališki cenzor in ta je v besedilu prečrtal spovednikove besede, namenjene Tosci, naj prijatelja Cavaradossija pripelje na pravo pot. Ker *Tosca* pri tem ni uspešna, si ne upa več k spovedi. Cenzorja je zmotila tudi Scarpijeva prošnja sveti devici, naj blagoslovi trud policistov, saj želi, da ujeta zver pogine pod njihovimi noži. Tosca je igrala še ne sedemindvajsetletna Čehinja Otýlie Spurná (1878–1938), ki je bila tedaj angažirana v Ljubljani. Predstavo, ki je imela eno samo reprizo, je režiral češki igralec Jaroslav Altman (Tišnov) (1867–1933), tudi interpret Scarpie. Oba sta kritiko navdušila:

»Naslovno vlogo je igrala marljiva gdč. Spurna, kateri je bila podarjena v drugem dejanju velika lira iz cvetk in lep šopek. Gdč. Spurna je v tej vlogi vnovič pokazala, kaj zna. Bila je v 1. in v 2.

¹ Slovensko gledališče. *Slovenski narod* 38/43 (22. 2. 1905). 3.

dejanju jako simpatična, ljubosumna ljubimka, v 3. in v 4. dejanju pa je pokazala dramatično svojo moč in eneržijo. Veliki prizor, ko trepetaje za življenje svojega ljubimca izda ubogega Angelottija, je gdč. Spurna res imenitno izvedla, še višje pa se je povzpela v zadnjem dejanju, ko prekani Skarpio in ga umori. Tudi gospod Tišnov se je sinoči jako odlikoval. Njegov Skarpia je bil res vseskoz dosledno izreden značaj. Ta hladni, vsem boljším čuvstvom nepristopni rabelj despotizma, je bil izborno karakteriziran v igri, v maski, v vsaki kretnji, pri vsaki besedi. «²

To je bila čisto češka predstava, saj je Angelottija odigral Otokar Boleška (1880–1917), v stranskih vlogah pa sta igrala še Růžena Nosková (1884–1960) in Adolf Dobrovolný (1864–1934). Le slikarja Cavaradossija je interpretiral Hinko Nučič. Domnevamo, da so v Ljubljani odigrali le štiri dejanja, kar pomeni, da so gledalci lahko pričakovali, da bo lepa pevka rešila svojega Maria. V soseščini pa je *Tosca* že slovela predvsem kot opera. Že naslednje leto je bila v Ljubljani njena slovenska praizvedba in *Tosca* je postala za vselej Puccinijeva, Sardou pa se na slovenskem repertoarju ni pojavil nikoli več.

Literatura

Michael Horst: *Puccini. Tosca*. Leipzig: Seemann Henschel, 2012.

Victorien Sardou: *La Tosca. Théâtre complet I*. Paris: Albin Michel, 1934.

Gerd Uecker: *Puccinis Opern. Ein musikalischer Werkführer*. München: Beck, 2016.

² Prav tam.

Takšna realnost, kot je videti, ne obstaja

Matjaž Berger

{iz predstavitev za uprizoritev *Tosce*}

Mladen Dolar v svoji briljantni knjigi iz devetdesetih let *Filozofija v operi* operno lekcijo med drugim interpretira kot *mitično podlago neke skupnosti, v kateri se nalagajo ena na drugo socialna in seksualna ekonomija, fantazma {pred}meščanskega gospostva, fantazma držav in fantazma para v nemara laboratorijsko najčistejši obliki ...*

In kaj je Puccinijeva *Tosca* drugega kot spektakularen preplet natančno sestavljenih navedenih uvidov, gradnikov za interpretacijo opere o *infernu želje, strasti do realnega*, v kateri se zgosti v obdobju od opoldneva 17. junija 1800 do zgodnjih jutranjih ur naslednjega dne posilstvo, slavje in vojaški poraz, umor, eksekucija, samomor ...

Opero v treh dejanjih, ki jo je Puccini skladal tri leta v vili v kraju Torre del Lago {*Tosca* je bila prvič uprizorjena 14. januarja 1900 v gledališču Teatro Costanzi v Rimu} se lotevamo predvsem *žanrsko*. Gre za žanr *melodrame* – žanr *sreče in obupa*, žanr *čustev* –, v katerem je dominantna {praviloma} ljubezen *kot oblika zgrešenega srečanja*. Zakon melodramatske dramaturgije napotuje k izpolnjenju, ki v njej nastopa z imenom *sreča*, dobesedno gre za *zakon sreče*. Kot pravi Darko Štrajn v knjigi *Melodrama*, »gre za zakon, ki je v najčistejšem smislu zapoved nedosegljivega užitka«. Srečanje s srečo se mora namreč zgoditi v pravem trenutku, sicer je zamujeno za vedno ... Melodramatska realizacija {ne}sreče poteka znotraj sekante erotičnega – ljubezenskega razmerja, in sicer v pokrajini, kjer mora subjekt izbirati, odločitev pa je velikokrat postavljena pred neko nemogočo izbiro – je dejanje, ki ga subjekt za doseg cilja mora narediti, celo znotraj paradoksa izsiljene izbire. In kot je žanrska definicija filmske melodrame *Melodrama je film čustev*, tako lahko za *Tosco* v nekem prvem določilu zapišemo, da je *opera čustev*. Hrbtna stran *zakona sreče* pa se pokaže, ko se zakon sreče podre in nastopi *učinek* – želja se v relaciji z instanco Drugega spremeni v *inferno želje*.

Opera *Tosca*, ki je tudi *opera akcije*, je v melodramatski komponenti fascinantna, saj vznikne iz dejstva, *da nič ni tako, kot se kaže*. Še celo narativni lok se razpira preko objektov {polna – prazna košara, medaljon, podoba na sliki, pahljača, grb}, ki jih filmska teorija od Hitchcocka dalje imenuje MacGuffin. MacGuffin – *objekt-razlog želje* {s Slavojem Žižkom rečeno je MacGuffin Lacanov objekt a} – je dozdevek, katerega funkcija je, da sproža dogajanja med subjekti. Pri muzikologih beremo, da Puccini v *Tosci* ni izrazil posameznikov, tipusov, ampak predvsem čustva – ljubezen, ljubosumje, strast, strah, grozo, plemenitost, surovost, ki znotraj glasbene dominante pulzirajo kot mirna toplina ali kot goreča strast. Alain Badiou je formiral sintagmo *strast do realnega*, ki niha med destrukcijo in redukcijo in ki je fascinacija z destrukcijo. Pravi: »Realno, kot je razumljeno v svoji kontingentni absolutnosti, ni nikoli dovolj realno, da ga ne bi sumili dozdevka. Strast do realnega je nujno tudi sum. Nič ne more potrditi, da je realno zares realno, razen sistem fikcije, kjer bo igralo vlogo realnega. « *Zgrabiti realno identiteto, ker prav realnost predstavlja oviro, da bi odkrili realno površino* – za to je potrebna destrukcija in *Tosca je drama destrukcije, opera destrukcije*. Pred nami je {pred}meščanska Skupnost v vsej svoji kontroverzi in z vsemi svojimi

PROSIMO VAS, DA OB CITIRANJU BESEDILA OBVEZNO NAVAJATE AVTORJA. HVALA.

antagonizmi: v njej je Umetnost {operna pevka in slikar}, Država {šef policije, agenti, nekdanji konzul, baron kot predmeščanski subjekt, vojaki}, Cerkev {v svoji personalni in spektakelski funkciji}. {Melo}drama *destrukcije* poteka na preizkuševališču, ki se imenuje sila, moč, premoč, in nemara nastopa kot moč državnega aparata ali kot {ne}moč umetnosti. Ta drama moči, speljana po Möbiusovem traku strasti do realnega, pa vseeno vsaj implicite vodi k neki lekciji, v kateri bo zmagovalec subjekt svobode ...

Dogajanje v Puccinijevi *Tosci* – operi, ki je del množične kulture in hkrati poligon užitka za eksperte – je ob naštetem homologen *gledališču krutosti* Antonina Artauda. V svojem *prvem manifestu gledališča krutosti* {1932} Artaud pravi: »Gledališče bo spet postalo to, kar je, se pravi oblikovalo resnično utvaro, samo če bo gledalcu ponujalo verodostojne usedline sanj, kjer si bodo dajale duška njegove erotične obsedenosti in nagnjenost k zločinu, njegovo divjaštvo in izmišljije, njegovo sanjarsko dojetje življenja in stvari, celo njegovo ljudožerstvo, in sicer ne na domnevni in umišljeni ravni, temveč v njegovi notranjosti [...] Gledališče je – kot sanje – krvoločno in nečloveško predvsem zato, da nam kaže in v nas nepozabno ukoreninja predstavo o neprenehnem spopadu in krču, kjer je življenje kar naprej natrgano in vse v stvarstvu vstaja in se dviga zoper nas kot dokončno oblikovana bitja, in zato, da bi na stvaren in sodoben način obnovilo metafizične ideje nekaterih Bajk; njihova grozotnost in energija odkrivata izvor in pomen temeljnih načel [...]« Na drugem mestu, v *Pismih o krutosti*, Artaud zapiše: »S krutostjo se stvari strjajo in oblikujejo se ravni ustvarjenega. Dobro je zmeraj na zunanji strani, a na notranji strani je zlo. Zlo, ki se bo sčasoma skrčilo, a v vzvišenem trenutku, ko se bo vse, kar je, začelo spet vračati v kaos.« Če torej izhajamo iz predpostavke, da je *Tosca* Puccinijeva različica *gledališča krutosti*, naletimo na nekatere komponente, ki bi jih veljalo *misliti* pri uprizoritvi:

- *Tosca* je melodrama destrukcije, ki temelji na mejah od-ločitve. Metonimije *Puccini kot slog ali pripadnost slogu* nikakor ni moč brati kot realizem. Peter Conrad v eseju o *Tosci* in gledališču *krutosti* Puccinijev slog zaradi »kompulzivnosti in atavistične pohlepnosti človeške narave« postavlja bližje Zolajevemu naturalizmu. Zastavek naše uprizoritve se nagiba k interpretaciji, ki jo najbolje artikulirajo kriteriji italijanske neorealistične cineastike. Ti pravijo, *da takšna realnost, kot je, ne obstaja*.
- *Tosca* je kot *gledališko telo* polna drama, ki temelji na skrivanjih, izdaji, likvidaciji, samomoru, in je prisproda obsesije. Gledalec gleda Scarpio, ki gleda Tosco izvajati dramo, ki jo sam zahrbtno režira, medtem ko ona gleda Cavaradossija in groteskno aplavdira njegovi izvedbi drame, ki jo je vadila skupaj z njim, in nad katero ima, kot si predstavlja, oblast in nadzor. Hkrati je *Tosca* opera ljubezenskega *nesporazuma*, zgrešenega srečanja pogleda {slikar Mario Cavaradossi} in glasu {operna pevka Floria Tosca}. V njem si ljubimca na nek način sporočata – če parafraziramo Lacanovo misel iz *Štirih temeljnih konceptov psihoanalize* {Črta in svetloba} *Nikoli me ne gledaš tam, kjer te jaz vidim – Nikoli me ne poslušaj tam, kjer te jaz slišim ...*
- Pri *Tosci* so pisma bistvena za dramaturški razvoj. Peter Conrad navaja dogodek iz obdobja, ko je Puccini skladal *Tosco*. Puccini je svojemu prijatelju, lekarnarju v Puccinijevem rojstnem mestu Lucca, napisal znamenito pismo, ki mu je dodal zlovešče darilo – mrtve metulje, ki naj »ponazorijo, kako efemerna je beda človeškega življenja«. Puccini je menil, da bodo pismu priložena trupla metuljev prejemniku v

- opomin, da »moramo, ko pride večer, vsi umreti«. Pismo je sklenil s premislekom o krutosti, ki tli za njegovo ustvarjalnostjo: »Ko moj um tiho vdihuje življenje in barvo moji rimski heroini, sam nastopam kot krvnik teh ubogih, krhkih bitij. V meni se prebujajo in udejanja neronski instinkt. « Kako že pravi Oscar Wilde? *Vsak ljubljeno ubije stvar ...*
- Peter Conrad v operi *Tosca* najde še eno intersubjektivno prvino, melodramatski moment par excellence, in sicer na osi Cavaradossi – Tosca – Scarpia. Poudari, da Tosca »magnetično privlačita drzna seksualnost in zlo, ki ju uteleša Scarpia«. Meni, da nam Puccini daje v videnje Cavaradossija kot neolikanega mladega umetnika, ki je v prvem dejanju do svoje ljubezni pokroviteljski, v drugem jo napade in obtoži izdaje, v tretjem pa skoraj pasivno spremlja njeno naivno teatralnost, ki ji sam ne verjame. Conrad še pravi, da se s Toscinim sklepnim stavkom *O Scarpia, avanti a Dio!* opera v nekem smislu konča z združitvijo Tosce in Scarpie. Se je Tosca rešila ali je njen skok zamah v nadrealno brezno človeške domišljije in hrepenenja, ki ga Puccinijevo subverzivno gledališče podpira v naši fantazmi? Sylviane Falcinelli v spisu *Tosca, na presečišču dveh opernih stoletij* za ključni termin, ki določa celotno delo, izbere besedo *energija* {ki jo vidi v strukturi, konfrontaciji med liki, dramatičnih gestah, izpiljenosti glasbenih prvin, ostrini ritmičnih struktur, pogostih premenah glasovnih registrov}, a pravi: »[Z]di se, da ta energija črpa svoj zagon v Zlu, ki ga uteleša Scarpia. Ko Scarpie ni več, drama izgubi svoj raison d'être. « Zatam navede pomislek, ki ga je v pismu izrazil Giulio Ricordi, Puccinijev založnik: »Dragi Puccini, [...] z vso iskrenostjo in prisebnostjo si vam usodim napisati, da je tretje dejanje *Tosce* velika napaka, tako v zasnovi kot v izvedbi. Napaka, ki je tako velika, da bi, z mojega gledališča, razblinila zanimiv učinek prvega dejanja. In razblinila bi močna čustva, ki jih bo bržčas vzbudilo drugo dejanje, prava mojstrovina izjemnega učinka in tragike! « Razprave, ki so se razvile na podlagi tega znamenitega pisma, Falcinelli komentira, da »naš interes v tretjem dejanju pojema, ker nas, užete v lastno fascinacijo nad Zlom, usoda ljubimcev zanima le do določene mere«.

Zapis bi sklenil s poudarkom iz Badioujevega *Dvajsetega stoletja*, v katerem se sprašuje: *Stoletje – koliko let je to? in kateri je tisti izjemni trenutek, ki izbriše 20. stoletje?* Badiou hkrati naniza vrsto izjemnosti, s katerimi se je stoletje začelo {Mallarméjev manifest sodobnega pisanja – *Met kocke ne bo nikdar odpravil naključja*, Einsteinova *relativnost*, Freudova *Interpretacija sanj*, Schönbergova *atonalna glasba*, filmi Georges Méliès, Davida Warka Griffitha in Charlieja Chaplina} in pravi: »Z naštevanjem čudes tega kratkega obdobja kar težko prenehamo. Toda takoj zatam kakor da nastopi nekakšna dolga tragedija. Njeno barvo, barvo brezdušnega izkoriščanja človeškega materiala, bo določila prva svetovna vojna [...]« Puccinijeva *Tosca* je umetnina tega časa, je artikulacija nekega prehoda, je anticipacija prihodnjika ... Ali kot je zapisala Falcinelli: »[Pucciniju je] pozorno, izostreno uho [...] omogočilo, da je v svojem delu združil vse, kar je bilo na tujem gonilo razvoja glasbe {od Debussyja, Schönberga pa vse do Stravinskega}, ter tako oplemenitil staromodni žanr italijanske opere, ki se je namakala v stoječih vodah konvencionalizma in ji je grozilo, da postane marginalna glasbena zvrst.«

USTVARJALCI

LORIS VOLTOLINI

Dirigent

Dirigent Loris Voltolini, rojen v Splitu na Hrvaškem, je na Glasbeni akademiji v Zagrebu končal študij dirigiranja in klavirja. Poklicno pot je začel leta 1980 kot dirigent Opere HNK v Splitu, kjer je ostal do leta 1990. V tem mestu je bil tudi vodja in dirigent komornega zbora HNK ter komornega zbora Ivan Lukačić. Med letoma 1991 in 1995 je bil vodja dirigent Opere HNK v Zagrebu, od leta 1994 do 1995 pa umetniški direktor in vodja dirigent Opere HNK na Reki. Od leta 1990 je bil kot dirigent stalni gost v ljubljanski Operi SNG, od leta 1996 pa je redno angažiran v našem gledališču. Voltolinijev repertoar obsega več kot 60 opernih in baletnih del, koncertni pa mnoge oratorije, simfonije ter številna druga dela za orkester. Sodeloval je na mnogih festivalih doma in v tujini. Kot dirigent sodeluje s HNK Split, HNK Zagreb, HNK Reka, z zagrebškim filharmoničnim orkestrom, s Slovensko filharmonijo, z orkestrom Filharmonije iz Seville, s Simfoničnim orkestrom Hrvaškega radia, z orkestroma Dubrovniškega poletnega festivala in salzburškega Mozarteuma ter z mnogimi drugimi. Gostoval je v Italiji, Španiji, Avstriji, Makedoniji, Južni Koreji in na Japonskem.

MATJAŽ BERGER

Režiser

Rojen je leta 1964 v Novem mestu. Diplomiral je na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo (AGRFT). Na oddelku za dramaturgijo je zagovarjal nalogo Epistemološki problemi Shakespearovega Hamleta, na oddelku za gledališče in radio pa je diplomiral iz gledališke in radijske režije z zagovorom diplomske predstave Recht, uprizorjene v Gledališču Glej, in iz nje izpeljanega diplomskega besedila Brechtov Ukrep kot oblika gledališča prihodnosti.

V Slovenskem mladinskem gledališču je bil zaposlen kot dramaturg in teoretik, tri leta pa je bil umetniški direktor. V tem obdobju je režiral gledališke predstave v prostorih, ki niso nujno gledališki: Brechtovo dramo Galileo Galilei v Veliki čitalnici NUK-a; Freudovo delo Die Traumdeutung (Interpretacija sanj) v Postojnski jami; projekt Nikoli me ne vidiš tam, kjer te jaz vidim (po motivih Shakespeara, Nietzscheja in Lacana) v jahalnici v Novem mestu in Gamelnah ter v Nici in Nancyju; delo Fiziki Friedricha Dürrenmatta v Tovarni zelišč Krka; dramatisacijo Ecovega romana Ime rože v Dioklecijanovi palači v Splitu, amfiteatru v Opatiji, Narodnem pozorišču Sarajevo in Sava centru v Beogradu ...

S predstavami (režija) ali predavanji je med drugim sodeloval na številnih pomembnih mednarodnih festivalih ali gostovanjih: v Nici, Nancyju, Bogoti, Moskvi, Bologni, Beogradu, Sarajevu, Skopju, Budvi, Splitu, Čedadu, Gorici, Trstu, Zagrebu, Birminghamu ...

Leta 2006 je sodeloval pri ustanovitvi novega sodobnega slovenskega gledališča Anton Podbevšek Teater (APT) v Novem mestu. Postavil je koncept umetniške smeri, ki je zelo specifična v sodobnosti in zvrstni različnosti žanrov. Temelji na predpostavki, da je gledališče oblika misli, zato je prvenstvena smer APT filozofsko gledališče.

V okviru APT je Berger režiral v Dvorani novomeške pomladi in v primarno negledaliških prostorih: Badioujevo Dvajseto stoletje na velodromu; Paradigma Italo Calvino – smer: nevidna mesta v skladišču Tovarne zdravil Krka; Borgesovo Zgodovino večnosti, Nietzschejevo Tako je govoril

PROSIMO VAS, DA OB CITIRANJU BESEDILA OBVEZNO NAVAJATE AVTORJA. HVALA.

Zaratustra, Claudel - Lacanovo Talko ter Inkretovo In stoletje bo zardelo na različnih mestih nekdanjega cistercijanskega samostana – Galerije Božidar Jakac v Kostanjevici; Nekaj dni v septembru – Novo mesto 1920–2020 na Kandijskem mostu v Novem mestu.

Bergerjeve režije nastajajo in se razvijajo v polju teorije in refleksije, zato mnogi projekti ob neposredni gledališki produkciji prinašajo s sabo simpozije, teoretske intervencije, soareje, njegove uprizoritvene raziskave pa so prvenstveno povezane z Bertoltom Brechtom. V APT je režiral njegovega Galilea Galileija, učne komade s skupnim naslovom Od-ločitev v Mukdenu in Me-ti/Knjigo obratov. V njegovi režiji je leta 2017 potekala svetovna praizvedba Žižkovega Trojnega življenja Antigone, s katero je APT med drugim gostoval na Korčuli in otoku sv. Marije v Narodnem parku Mljet.

Za svoje uprizoritve je prejel številne, tudi mednarodne nagrade, med njimi za Ime rože (SMG, 2002) mednarodno nagrado Grand prix za najboljšo predstavo v celoti na festivalu Splitsko poletje; za predstavo Portret neke gospe Henryja Jamesa (APT v koprodukciji s Teatri di Vita Bologna, 2009) Borštnikovo nagrado na 44. Borštnikovem srečanju; za predstavo Hlapci/Komentirana izdaja Ivana Cankarja – *Blaise Pascal, Étienne de la Boétie, G. W. F. Hegel, Louis Althusser* (APT v koprodukciji s Prešernovim gledališčem Kranj, 2010) nagrado mednarodne žirije za najboljšo predstavo 41. tedna slovenske drame in nagrado občinstva na istem festivalu. Za uprizoritev Wagnerjeve opere *Leteči Holandec* (Cankarjev dom in SNG Opera in balet Ljubljana v sodelovanju z APT, 2013) je skupaj s sodelavci prejel priznanje Društva oblikovalcev Slovenije za oblikovalski presežek četrletja.

Od akademijskih časov dalje je v posameznih uprizoritvah med drugim razvijal soočanje dveh paradigem – umetnost versus šport (identiteta duha in telesa) in režiral vrsto projektov, ki so postali del mednarodnega konteksta, med drugim Pariz – Amsterdam – Berlin – Novo mesto (95 let Leona Štuklja) in Ave, Triumphantor! (100 let Leona Štuklja), Noč velikanov (poslovilna tekma Jureta Zdovca), otvoritev Gira d'Italia, Nomadi lepote, Edvardu Rusjanu v slovo, Stopinje v puščavi Nejca Zaplotnika, Neskončnost je večnost (poslovilni nastop plesnega para Katarine Venturini in Andreja Škufce).

Za te režije mu je Mednarodni olimpijski komite (International Olympic Committee) podelil odličje šport in mediji (2005), leta 2014 pa še prestižno mednarodno nagrado Art and Sport za izvirne dosežke na temo športa, umetnosti in olimpizma.

MARKO JAPELJ

Scenograf

Po končani gimnaziji je študiral arhitekturo v Ljubljani. Umetniško pot je začel v sodelovanju s Tomažem Pandurjem na AGRFT (Hedda Gabler, 1986, in Splav smrti, 1987), prvo scenografijo v poklicnem gledališču pa je ustvaril za predstavu Tri sestre v režiji Vita Tauferja (SNG Maribor, 1987). Za svoje delo je prejel več Borštnikovih nagrad, zlati venec MES Sarajevo, nagrado Prešernovega sklada (1996), nagrado festivala malih odrov na Reki, nagrado Festivala na razkrišču v Kragujevcu. Bil je gostujoči profesor in predstojnik mojstrskega oddelka za gledališko in filmsko scenografijo na Visoki šoli za uporabno umetnost na Dunaju (1995–1997). Doma in v tujini je oblikoval več kot dvesto scenografij za dramske, operne in plesne predstave, v ljubljanski Operi za predstave Perpetuum, Matiček se ženi, Vesela vdova, Kleopatra, Netopir, La bohème, Leteči Holandec, Evergreen in Glassovo opero Lepotica in zver. Ustvarjal je za skoraj vsa gledališča v

PROSIMO VAS, DA OB CITIRANJU BESEDILA OBVEZNO NAVAJATE AVTORJA. HVALA.

Sloveniji, za narodna gledališča v Zagrebu, na Reki, v Splitu, Beogradu, za operno gledališče v Zürichu, Dunajsko državno opero, Kraljevi flamski balet v Antwerpnu in Gentu, Nizozemsko plesno gledališče v Haagu, za operi v Bratislavi in Brnu, Nacionalno opero v Rigi, Državno gledališče v Novosibirsku, gledališče Boljšoj v Moskvi, Zahodni avstralski balet v Perthu, Veliki kanadski balet v Montrealu, opero v Birminghamu, gledališče Aalto v Essnu; za predstave v Stuttgartu, Chemnitzu, Augsburgu, Wiesbadnu, Darmstadt in drugje.

Z režiserjem Matjažem Bergerjem sta sodelovala pri operni predstavi *Leteči Holandec* (Opera in balet SNG Ljubljana in Cankarjev dom, 2013) in pri več dramskih predstavah v Anton Podbevšek Teatru in v Drami SNG Maribor.

ALAN HRANITELJ

Kostumograf

Alan Hranitelj se je rodil leta 1968 v Zagrebu in tam obiskoval šolo za upodabljajoče umetnosti. Po sodelovanju pri predstavi *Dragana Živadinova Krst pod Triglavom* se je leta 1986 preselil v Ljubljano, kjer živi in dela. Sodeluje s številnimi slovenskimi in tujimi režiserji. Kot kostumograf ustvarja za gledališke predstave, opere, klasični balet, sodobni ples, filme, televizijske oddaje in reklame. Njegov dosedanji opus šteje skoraj štiristo kostumografij in sodelovanj pri različnih umetniških projektih. Med drugim je oblikoval tudi kostumografijo za predstavo *Zarkana* kanadskega gledališča *Cirque du Soleil*, ki je doživela premiero leta 2011 v New Yorku. Na številnih samostojnih in skupinskih razstavah v Sloveniji in tujini je predstavil svoje avtorsko prepoznavno oblikovanje, ki ga mnogokrat nadgrajuje z lastnoročno izdelavo. Med najbolj odmevne sodijo razstave v ljubljanski Moderni galeriji (1991), galeriji *Equrna* (1993), Mestni galeriji (1995), MGLC (2006) in Narodnem muzeju (2009) in na ljubljanskem gradu (2019). V tujini so najbolj odmevale njegove predstavitve na razstavah v Köbenhavnu (1996), v brazilskem mestu *Belo Horizonte* (1997) in v *Milleniumu* v Londonu (2000). Oblikoval je tudi uniforme za enajst različnih podjetij. Doslej so izšle tri monografije o njegovem delu: *Kostumografija 1986–2006*, *Jesen, zima 2008/2009* in *Vzporedni svetovi 2006–2019*. Za svoje ustvarjanje je do sedaj prejel devetindvajset domačih in tujih priznanj.

SIMON ŽIŽEK

Oblikovalec luči

Rojen je leta 1974 v Novem mestu, kjer je dokončal osnovno in srednjo šolo. Že v tistem času ga je zelo zanimal oder in vse, kar je povezano z njim, saj je igral bobne v skupini *Društvo mrtvih pesnikov*. Skupino je zapustil leta 1993, se zaposlil pri Festivalu *Novo mesto* in, čeprav je bil zaposlen na delovnem mestu tonskega tehnika, začel spoznavati osnove scenske razsvetljave ter sodelovati z Matjažem Bergerjem na umetniških akcijah. Leta 2002 se je izobraževal v Glasgowu na Škotskem in v Šoli za avdio inženiring (*School of Audio Engineering –SAE*) pridobil naziv inženir zvoka (*Sound Engineer*). Zatem je sodeloval z več glasbenimi skupinami, agencijami, studii. V letih 2005 in 2006 je sodeloval kot tonski mojster na evropski turneji skupine *Laibach*. Od leta 2006 je zaposlen v Anton Podbevšek Teatru na delovnem mestu vodje lučne in zvočne tehnike, kjer je sodeloval kot oblikovalec svetlobe ali zvoka z različnimi režiserji pri okoli 30 predstavah in umetniških akcijah. Najpogosteje sodeluje z režiserjem Matjažem Bergerjem.

SANJA NEŠKOVIĆ PERŠIN

Koreografinja

Sanja Nešković Peršin (1968, Ljubljana) je po končanem šolanju na Srednji glasbeni in baletni šoli v Ljubljani nadaljevala s študijem baleta na priznani baletni šoli Rosella Hightower v Cannesu v Franciji. Kot dobitnica mednarodnih štipendij se je izpopolnjevala na različnih plesnih in baletnih delavnicah na Dunaju in v New Yorku. Zaposlena je bila kot priznana baletna solistka v SNG Opera in balet Ljubljana. Njene vidnejše baletne vloge so Ana (Ana Karenina), Titanija (Sen kresne noči), Dekle (Čudežni mandarin), Mirtha (Giselle), Mercedes (Don Kihotu), Dobra vila (Hrestač – Božična zgodba), Dobra vila (Pepelka), Gamzati [Bajadera), Muza (George Gershwin), Bathilde (Giselle Davida Dawsona), v Solo paru (5 Tangov), Rusko dekle (Serenada Georgea Balanchina), v Solo paru (Mozart vs. Schumann, koreograf Uwe Scholz), Nevestina mati (Svatba Stravinskega, koreograf Jiří Kylián) in druge. Za SNG Opera in balet Ljubljana je koreografirala baletni predstavi Neverland ing (2010) in Kompozicijo (2018). Od 2014 do 2019 je bila umetniška vodja baleta SNG Opera in balet Ljubljana.

Na področju sodobnih scenskih umetnosti deluje kot koreografinja, avtorica in performerka. Plesala in igrala je tudi v številnih gledaliških in plesnih predstavah pomembnih sodobnih domačih in tujih režiserjev ter koreografov. S samostojnimi avtorskimi projekti je sodelovala doma in v tujini (Hamburg – Kampnagel, Kopenhagen – Kanonhallen, Pariz – La Villette, Salzburg – Szene Salzburg, Meiningen – Junge Hunde, Beograd – Beogradsko dramsko pozorišče, Dom omladine Beograda, Bitef teatar, Castiglioncello – Armunia, Bergen – Bergen Performing Arts Center, Leipzig – otvoritev tovarne BMW, projekt arhitektke Zahe Hadid, Berlin – Ballhaus, Aleksandrija v Egiptu – Bibliotheca Alexandrina, Varšava – Dnevi Ljubljane v Varšavi, Trst – Teatro Rossetti).

Leta 2019 je prejela Župančičevo nagrado mesta Ljubljane za umetniško ustvarjanje v zadnjem dveletnem obdobju.

ŽELJKA ULČNIK REMIC

Zborovodja

Rojena je v Ljubljani, kjer je na Pedagoški akademiji študirala glasbo in zborovodstvo ter pod mentorskim vodstvom profesorja Lojzeta Lebiča diplomirala z odliko. Študij je nadaljevala na oddelku za sakralno glasbo Akademije za glasbo v Ljubljani in diplomirala s koncertom iz zborovskega dirigiranja in lastne kompozicije. Za uspešno opravljeno diplomsko delo je prejela posebno priznanje – diplomu summa cum laude. Od leta 1987 je bila redno zaposlena v ljubljanski Operi kot pevka in korepetitorica v opernem zboru, septembra 2009 pa je prevzela vodenje tega zbora, ki ga pripravlja za operne predstave in koncerte. Za predstave Tosca, Hrestač – Božična zgodba, Carmen in za kantato Šolnik je pripravila tudi otroški zbor. Dvajset let je vodila doma in v tujini nagrajeni ženski pevski zbor Petrol iz Ljubljane. Udeležuje se zborovodskih seminarjev pod vodstvom priznanih zborovodij in dirigentov (Bo Johansson, Karmina Šilec, Holger Speck, Peter Hanke, Gary Graden in drugi).

IGOR GRASSELLI

Koncertni mojster

Violinist Igor Grasselli je rojen leta 1965 v Kranju. Od leta 1994 je koncertni mojster v našem opernem orkestru. Kot solist je koncertiral z različnimi orkestri in komornimi ansambli. Poleg nastopanja z matičnim orkestrom ljubljanske Opere je nastopil na solističnem koncertu z vodilnim nemškimi komornim orkestrom v okviru ljubljanskega poletnega festivala v Križankah, na recitalih v Milanu (Amici della Scala), v veliki dvorani Kijevske filharmonije (Ukrajina), v Carrari (Italija), na Dunaju ter na koncertu v Almerii (Španija). Kot gostujoči koncertni mojster je ob dveh priložnostih vodil Pekinški simfonični orkester ter Filharmonijo iz Vidma (Udine) na dveh različnih koncertih. Solistične koncerte je imel tudi v Ljubljani, Murski Soboti, Celju, na Ptuj, v Kopru, Novem mestu, Banjaluki, v Banskih dvorih, Novem Sadu in v Beogradu. Kot solist je nastopal tudi na Kitajskem, v Italiji, Avstriji in Angliji. Posnel je vrsto zgoščenk za Glasbeno dediščino Slovenije.

Biografije solistov so objavljene na spletni strani www.opera.si.

Giacomo Puccini

TOSCA

An Opera in Three Acts

Premiere: 22. 6. 2021

Music

Giacomo Puccini

Libretto

Luigi Illica and Giuseppe Giacosa based on the play of the same name by Victorien Sardou

Libretto Translation for Surtitles

Sonja Berce

Music Directors and Conductors

Loris Voltolini / Hirofumi Yoshida

Chorus Mistress

Željka Ulčnik Remic

Concertmaster

Igor Grasselli

Director

Matjaž Berger

Set Designer

Marko Japelj

PROSIMO VAS, DA OB CITIRANJU BESEDILA OBVEZNO NAVAJATE AVTORJA. HVALA.

Costume Designer

Alan Hranitelj

Lighting Designer

Simon Žižek

Choreographer

Sanja Nešković Peršin

Language Coach

Nevenka Verstovšek

Cast

Tosca

Urška Breznik / Rossana Potenza a. g.* / Dragana Radaković a. g.

Cavaradossi

Jure Kušar / Irakli Murijkneli a. g. / Branko Robinšak*

Scarpia

Marko Kobal* / Jože Vidic / Robert Vrčon

Angelotti

Ivan Andres Arnšek* / Slavko Savinšek

A Sacristan

Luka Ortar a. g.* / Tomaž Štular a. g.

Spoletta

David Čadež / Matej Vovk*

Sciarrone

Zoran Potočan / Janko Volčanšek a. g.*

A Jailer

Rok Bavčar / Silvo Škvarč*

A Shepherd Boy

Christina Thaler / Amina Natalija Bašić* (voice in the background), Jaša Šugman (the boy in the video)

*Premiere.

Second Conductor

Živa Ploj Peršuh

Assistant Conductor

Miha Rogina

Assistant Directors

Simona Pinter, Matej Prevc

Assistant Set Designer (as part of study programme)

Lin Martin Japelj

Assistant Costume Designer

Ana Janc

Répétiteurs

Kayoko Ikeda, Višnja Kajgana, Irena Zajec, Jelena Boljubaš, Marina Đonlić (chorus)

PROSIMO VAS, DA OB CITIRANJU BESEDILA OBVEZNO NAVAJATE AVTORJA. HVALA.

Prompters

Dejan Gebert, Urška Švara Kafol

Opera Chorus

Singers of the Children's Choir of Glasbena Matica Ljubljana

Choir Mistress

Irma Močnik

Vocal Teacher

Tanja Rupnik

Répétiteur

Metoda Kink

Orchestra SNG Opera in balet Ljubljana

Stage Manager

David Grasselli

Cultural Programme Coordinator

Brigita Gojić

Sets and Costumes

Theatre Workshop SNG Opera in balet Ljubljana and SNG Drama Ljubljana

Head of Workshop: Matjaž Arčan

Technical Department SNG Opera in balet Ljubljana

Technical Director: Matjaž Štern; Head of Technical Department under the Authority of the Director General and Head of Stage Lighting – Lighting Master: Jasmin Šehić

Head of Stage Machinery: Franci Stanonik; Sound Technician: Luka Berden; Video Technician: Matija Grošelj*; Head of Props Department: Sandi Dragičević; Head of Wigs and Make-up Department: Marijana Sešek; Head of Wigs and Hair Stylists Department: Nevenka Zajc; Head of Men's Wardrobe: Vida Markelj; Head of Women's Wardrobe: Ksenija Šehić

*External collaborator.

The performance has two intermissions.

About the Performance

Giacomo Puccini's masterpiece, premiered in Rome, in 1900, has attracted the widest audience around the world until this day, owing to its insightful intertwining of political background with a relentless play of power and emotion.

PROSIMO VAS, DA OB CITIRANJU BESEDILA OBVEZNO NAVAJATE AVTORJA. HVALA.

In many respects, Puccini's work is also quite reminiscent of the late Verdi. While composing, both of the artists accurately reflected on every little detail in their works, striving at the same time for their dramatic perfection and scenic efficiency.

Puccini's seemingly simple score, which aimed at the individual, is also extraordinarily demanding in terms of its performance on stage and thus also considerably challenging for its creators.

Verdi drew his inspiration for *Tosca* from history, current events during his lifetime and also used some literary sources and well-known dramatic material, simultaneously relying on his imagination as well. The opera is based on the drama, entitled *La Tosca* and created by the French playwright Victorien Sardou, in 1887. Verdi managed to acquire the copyright only after a long negotiation with the author and thus began to compose in 1896. Both Sardou and Puccini relied extensively on historical details, creating at the same time works of art, imbued with their creative energy. Both of them covered the common time – between the noon of 17 June and the dawn of 18 June 1800; they also shared a common historical reference, the clash of the Napoleon and Austrian army, which changed the course of history with the victory of the French.

Put at the forefront of Puccini's operatic mastery is the rise and fall of prima donna Tosca, who finds herself in an uncompromisingly passionate swirl of art, love, faith, power, lust and jealousy. Love and power are inseparable components in the fierce reality that inevitably lead to a tragic end.

Synopsis

Tosca

Music-drama in Three Acts

Act One

Cesare Angelotti, former consul of Roman Republic and revolutionary, who has just escaped from the prison at the Castello Sant'Angelo, finds refuge in the church to hide from the officers of the Chief of Police Baron Scarpia and take women's clothes, hidden under the altar by his sister, the Marchesa Attavanti. Dressed as a woman, Angelotti could sneak out from Rome. Angelotti's friend and painter, Mario Cavardossi, who is served by an elderly Sacristan, has been painting in the same church for a long time.

The Sacristan indignantly identifies on Cavardossi's portrait of Santa Maddalena the depiction of a beautiful stranger who has recently prayed several times in front of the statue of Madonna. When the Sacristan leaves, Angelotti emerges in front of Cavardossi, who is ready to assist him in his attempt at once. As Cavardossi's mistress Tosca appears at the door, Angelotti is forced to return to his hiding place. The painter's embarrassment and the beautiful face of the saint on the painting, which Tosca recognises as the Marchesa Attavanti, arouse jealousy in her, but the painter comforts her and rejects her suspicion. The sound of cannon at the Castello Sant'Angelo signals that Angelotti's escape has been discovered. Cavardossi hastens with his friend to help

PROSIMO VAS, DA OB CITIRANJU BESEDILA OBVEZNO NAVAJATE AVTORJA. HVALA.

him escape. The Sacristan returns to the church with altar boys to announce the good news that Napoleon was defeated in Italy. The uproar ceases abruptly with the arrival of Scarpia and his catchpoles, led to the church by the refugee's hot trail. Scarpia hints to Tosca at the romance between Cavardossi and the Marchesa Attavanti, trying to inflame her jealousy that could lead him to Cavardossi and Angelotti. His plan succeeds: enraged, Tosca rushes off to Cavardossi's villa, secretly followed by the catchpoles. Amidst the singing of Te Deum in the church, Scarpia crosses himself piously, while hatching an evil plan of taking possession of the beautiful Tosca.

Act Two

At the Palazzo Farnese, the Queen hosts a celebration in honour of General Melasa who defeated Napoleon. Tosca will perform in front of the Queen as a singer in a cantata, written for this occasion. On the floor above, Scarpia eagerly awaits his catchpoles, but they return without the fugitive Angelotti. Scarpia is looking forward to his meeting with Tosca, whom she invited to visit him in his premises after the cantata. Officer Spoletta informs him that they failed to find the fugitive in the villa, opting to arrest the suspiciously behaving Cavardossi instead. Cavardossi refuses to admit his guilt to Scarpia. Meanwhile, Tosca rushes into the room, and Scarpia orders Cavardossi to be taken to the nearby torture chamber. Despite the torment, Cavardossi is not willing to reveal Angelotti's hiding place, while Scarpia plays with Tosca's pain. Exhausted, Tosca finally betrays that the fugitive is hiding in the well, and Cavardossi curses her. Upon hearing the news that it was Napoleon who won the battle at Marengo, the proud Cavardossi loudly confesses his revolutionary belief, forcing Scarpia to pronounce a death sentence on his rival. Desperate, Tosca begs him for mercy, but Scarpia is only willing to pardon the painter if Tosca submits herself to him. When she realises that there is no other way out, she agrees but first demands a guarantee of Cavardossi's freedom. Scarpia writes a safe-conduct out of Rome for herself and Cavardossi, and then greedily approaches Tosca. She stabs him with a knife.

Act Three

Cavardossi is brought to the Castello Sant'Angelo courtyard to be executed. His jailer grants him a last wish and allows him to write a farewell letter to Tosca. At that moment Tosca arrives to tell Cavardossi that she agreed with Scarpia on the painter's mock execution, as well as safe-conducts for both of them and then murdered the evil man. She also instructs him on how to appear dead after the fake shots. Then they will flee together. Full of hope, Cavardossi surrenders to the soldiers. When the squad leaves, Tosca realises that the criminal Scarpia has deceived her and that Cavardossi is indeed dead. Meanwhile, the murdered Scarpia was found, therefore Spoletta rushes in with his catchpoles to capture the murderess. Without hesitation, Tosca takes her own life.

As a *theatrical body*, *Tosca* is a complete drama, based on hiding, treachery, liquidation, suicide... and as such, a metaphor for obsession. The spectator watches Scarpia, who watches Tosca perform a drama, he insidiously directs himself, while she watches Cavardossi and grotesquely applauds his performance of the drama that she rehearsed with him and of which, according to her imagination, she has command and control. At the same time, Tosca is an opera of a *love*

PROSIMO VAS, DA OB CITIRANJU BESEDILA OBVEZNO NAVAJATE AVTORJA. HVALA.

misunderstanding, a missed encounter of gaze {painter Mario Cavaradossi} and voice {opera singer Floria Tosca}. In it, the lovers in a way convey to each other – if we paraphrase Lacan's thought from the *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* {The Line and Light} - *You never look at me from the place from which I see you - You never listen to me from the place from which I hear you...*

Matjaž Berger

{from the presentation for the staging of *Tosca*}
