



OPERA  
BALET  
LJUBLJANA

SLOVENSKO NARODNO GLEDALIŠČE

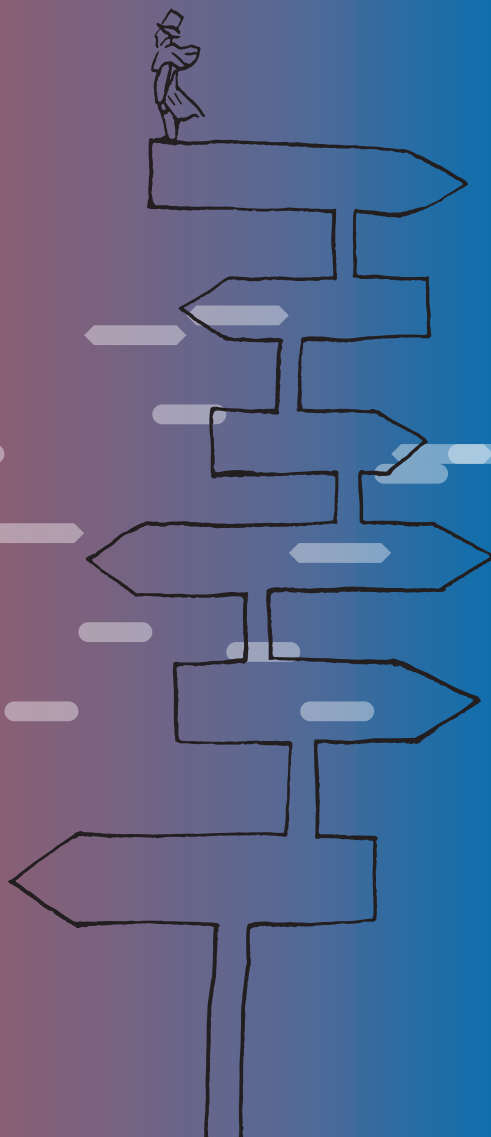
Sponsor sezone  
22/23

 **skbbanka**  
otp group

# Evgenij Onjegin

Peter Iljič Čajkovski

*Lirični prizori v treh dejanjih*



# Evgenij Onjegin

## Lirični prizori v treh dejanjih

EVGENIJ ONJEGIN

### **Premiera**

25. 5. 2023

### **Glasba**

Peter Iljič Čajkovski

### **Libreto**

Peter Iljič Čajkovski in  
Konstantin Stepanovič Šilovski  
po Puškinovem istoimenskem  
romanu v verzih

### **Dirigent**

Alan Buribajev

### **Režiser**

Vinko Möderndorfer

Izvedba v  
ruskem jeziku.

Predstava ima  
dva odmora.

## **ZASEDBA VLOG**

### **Tatjana**

Martina Zadro\*/Anamarija Knego k. g./

Mojca Bitenc k. g.

### **Olga**

Nuška Drašček\*/Elena Dobravec

### **Lenski**

Dejan Maksimilijan Vrbančič\*/Martin Sušnik k. g./

Aljaž Farasin

### **Onjegin**

Jaka Mihelač k. g.\*/Ivan Andres Arnšek/

Slavko Savinšek

### **Gremin**

Peter Martinčič\*/Saša Čano

### **Filipjevna**

Barbara Sorč k. g.\*/Mirjam Kalin

### **Larina**

Sara Briški Cirman k. g.\*/Sabina Gruden k. g.

### **Zarecki**

Janko Volčanšek k. g.\*/Zoran Potočan

### **Triquet**

Matej Vovk\*/Andrej Debevec

### **Poveljnik**

Rok Bavčar\*/Robert Brezovar

## **Baletni solisti v tretjem dejanju**

### **Onjegin**

Lukas Zuschlag\*/Kenta Yamamoto

### **Lenski**

Lukas Bareman\*/Filippo Jorio

### **Tatjana**

Nina Noč\*/Emilie Gallerani Tassinari

### **Olga**

Ana Klašnja\*/Erica Pinzano

### **Mama**

Tjaša Kmetec\*/Tasja Šarler

### **Služabnica**

Gabriela Mede\*/Urša Vidmar

### **Prvi sekundant**

Hugo Mbeng\*/Oleksandr Koriakovskiy

### **Drugi sekundant**

Yuki Seki\*/Matteo Moretto

## **Koreografinja**

Rosana Hribar

## **Scenograf**

Branko Hojnik

## **Kostumograf**

Alan Hranitelj

## **Oblikovalec svetlobe**

Pascal Mérat

## **Dramaturg**

Blaž Lukan

## **Lektorici**

Nataša Jelić, Višnja Fičor

## **Zborovodja**

Željka Ulčnik Remic

## **Koncertni mojster**

Gregor Traven

## **Asistent dirigenta**

Jakob Barbo

## **Asistentka režiserja**

Simona Pinter

## **Asistenti koreografinje**

Claudia Sovre, Stefan Caprarioiu,

Leonid Kouznetsov

## **Asistenta scenografa**

Deja Vrbnjak, Aljaž Rudolf

## **Asistentka kostumografa**

Ana Janc

## **Vodja študija**

Irena Zajec

## **Korepetitorji**

Kayoko Ikeda, Višnja Kajgana, Irena Zajec,

Irina Milivojević, Stefan Pajanović

## **Korepetitorka zbora**

Marina Đonlić

## **Šepetalca**

Dejan Gebert, Urška Švara Kafol

## **Inspicient**

David Grasselli

\* Premiera.

**OPERNI ZBOR****Sopran**

Amina Natalija Bašić, Loredana Colautti Canarella, Bernarda Golob Švara, Darja Novak, Mojca Svoljšak, Christina Thaler, Sandra Vidovič Mlakar, Katarina Rajgelj\*, Andreja Mohorič, Monika Müller, Bianca Telban

**Alt**

Ida Plevnik Bavčar, Ana Plemenitaš, Ireneja Nejka Čuk, Petra Marčun\*, Adriana Abbati de Vasle, Višnja Fičor, Meta Mačak, Inez Osina Rues, Zarja Pivko, Manca Hribar, Mojca Tiran, Polona Kopač Trontelj\*

**Prvi tenor**

Matej Avbelj, David Čadež, Jože Oblak, Rusmir Redžić, Edvard Strah, Matej Velikonja, Sašo Jelenčič\*

**Drugi tenor**

Damjan Kozole, Martin Meglič, Mario Filipović, Miha Ravnikar

**Bariton**

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

**Bas**

Vladimir Jakšič, Rok Krek, Marko Pikš, Bratislav Ristić, Damijan Škvarč, Silvo Škvarč, Tomaž Zadnikar, Gregor Zorko

**Inšpektor zbora**

Rok Krek

**BALETNI ANSAMBEL**

Tjaša Kmetec, Ana Klačnja, Nina Noč, Emilie Gallerani Tassinari, Gabriela Mede, Barbara Marič, Barbara Potokar, Tasja Šarler, Urša Vidmar, Nina Kramberger, Lara Flegar, Erica Pinzano, Katja Romšek, Marin Ino, Denise Di Cicco, Mia Petrovič, Mariya Pavlyukova in Mateja Železnik, Kenta Yamamoto, Lukas Zuschlag, Filippo Jorio, Hugo Mbeng, Yuki Seki, Lukas Bareman, Yujin Muraiishi, Matteo Moretto, Oleksandr Koriakovskiy in Aleks Theo Šišernik

**ORKESTER****I. violine**

Domen Lorenz, Jelena Pejić, Metka Udovč, Metka Zupančič, Natalija Čabrunić, Polona Ruter, Vesna Velušček, Sandi Baitokova\*, Mojca Batič\*, Matija Udovič\*, Jelena Oršolič\*

**II. violine**

Margareta Pernar Kenig, Dragana Pajanović, Sanhayea Song\*, Jerica Kozole\*, Ana Stadler, Katarina Kralj, Olga Čibej, Saša Kmet, Špela Jevnišek, Beti Bratina\*, Katarina Zupan\*

**Viole**

Ana Glišič Dimitrova, Jevgenij Meleščenko, Gea Pantner Volfand\*, Aljaž Mihelač, Laslo Babinski, Martin Žužek Kres, Paolo Canarella, Yasumichi Iwaki\*, Tomaž Malej\*

**Violončela**

Damir Hamidullin, Fulvio Drosolini, Barbara Gradišek, Aleksandra Čano Muharemović, Jaroslav Cefera, Urban Marinko, Bernardo Brizani\*, Tamara Gombac\*, Uršula Iwaki\*

**Kontrabasi**

Jacopo Tarchini, Valerij Bogdanov, Aleksandar Blagojevič, Mateja Murn Zorko\*, Miha Firšt\*

**Harfa**

Maria Gamboz Gradišek, Tea Plesničar\*

**Flavte**

Helena Trismegist, Vesna Jan Mitrovič, Matjaž Debeljak, Špela Benčina

**Oboe**

Jonathan Mauch, Claudia Pavarin, Manca Marinko, Darko Jager

**Klarineti**

Tadej Kenig, Jakob Bobek, Borut Turk, David Gregorc

**Fagoti**

Jure Mesec, Árpád Balázs Piri, Milan Nikolić

**Rogovi**

Primož Zemljak, Marko Arh, Sabina Magajne Bogolin, Ana Mir, Erik Košak

**Trobente**

Uroš Pavlovič, Gregor Turk, Jure Močilnik

**Pozavne**

Aleš Šnofl, Andrej Sraka, Tine Plahutnik, Niko Mir\*, Ana Knez\*

**Timpani**

Gal Krajčič\*, Andraž Poljanec\*, Tomaž Vouk

### **Inšpektor orkestra**

Martin Žužek Kres

### **Produkcijška ekipa**

*Producenta* Polona Kante Pavlin in Roman Pušnjak, *koordinator baleta* Simon Stanojevič, *dramaturginja* Tatjana Ažman, *lektorica* Marja Filipčič Redžić

### **Prevod libreta za nadnapise**

Višnja Fičor (slovenski jezik), Mile Klopčič (citati iz Tatjaninega pisma v slovenskem jeziku), Nataša Jelić (angleški jezik)

### **Tehnična izvedba nadnapisov**

Luka Šinigoj

### **Scena in kostumi**

Gledališki atelje SNG Opera in balet Ljubljana in SNG Drama Ljubljana, *vodja* Matjaž Arčan

V predstavi so uporabljeni tudi kostumi iz predstav *Capuleti in Montegi*, *Macbeth* (B. Radulović), *Romeo in Julija* (M. Scott), *Meso srca* (B. Pavlič), *Vesela vdova* (A. Bartl), *Renske nimfe* in *Ljubezen kapital* (A. Hranitelj).

### **Tehnična služba**

*Vodja službe (tehnični vodja)* Mislav Kuzmanić, *vodja odrske tehnike* Franci Stanonik, *operater na luči* Aleksander Pešec\*, *oblikovalca zvoka* Luka Berden, Albert Pučnik\*, *videotehnik* Matija Grošelj\*, *vodja rekviziterjev* Sandi Dragičević, *vodja maskerjev - lasuljarjev* Marijanka Sešek, *vodja frizerjev - lasuljarjev* Nevenka Zajc, *vodja moške garderobe* Vida Markelj, *vodja ženske garderobe* Ksenija Šehić

\* Zunanja sodelavka/zunanji sodelavec.

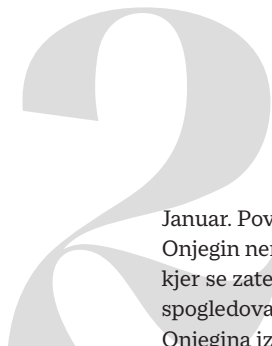
# Vsebina

## Prvo dejanje

### Blaž Lukan

**1** Rusija, prva polovica 19. stoletja. Jesen na podeželskem posestvu Larinovih. Kmetje se pojoč vračajo z žetve. Larina razmišlja o dneh pred poroko, ko ji je mož še dvoril, ljubila pa je drugega. Zdaj je vdova s hčerkama Tatjano in Olgo. Medtem ko Tatjana preživlja čas z branjem romanov in se vsakič močno poistoveti z literarnimi junaki, Olgi dvori njun sosed, pesnik Lenski. Ko ta nepričakovano pride na obisk, s seboj pripelje novega obiskovalca, svojega soseda in prijatelja, graščaka Evgenija Onjegina, ki je posestvo podedoval od strica. Tatjana se v hipu zaljubi vanj. Na njihovem prvem srečanju Tatjana Onjeginu pove, da se ji podeželje ne zdi dolgočasno, kot domneva on, saj rada bere in sanja, Lenski pa izpove svojo predanost Olgi, ki jo ljubi že od otroštva. Tatjana prosi dojljo Filipjevno, naj ji pripoveduje o svoji prvi ljubezni in poroki, nato pa celo noč piše strastno pismo Onjeginu. Naslednje jutro Tatjana čaka na Onjeginov odgovor. Ta jo obišče in ji prizna, da se ga je njena izjava dotaknila, vendar njene ljubezni ne more sprejeti, saj sam ni rojen za ljubezen in ji lahko ponudi samo prijateljstvo. Svetuje ji, naj nadzoruje svoja čustva, da ne bi kdo drug izkoristil njene nedolžnosti.

## Drugo dejanje



Januar. Povabljeni na posestvu Larinovih proslavljajo Tatjanin god. Onjegin nerad privoli, da bo spremljal Lenskega na praznovanje, kjer se zatem dolgočasi. Odloči se, da ga bo podražil, zato se začne spogledovati z Olgo in z njo tudi zapleše. Osupli in ljubosumni Lenski Onjegina izzove na dvoboj. Onjeginu je hitro žal, vendar Lenski ne popusti. Starejši gost, gospod Triquet, zapoje kuplet Tatjani, ki je očitno v zadregi ter tudi sama ljubosumna. Pred dvobojem Lenski premišljuje o svoji poeziji, o ljubezni do Olge in o smrti. Onjegin na dvoboj zamudi in s seboj pripelje neprimerne sekundanta, slugo Guillota, sekundant Lenskega Zarecki pa se nad tem pritoži. Čeprav sta tako Lenski kot Onjegin polna obžalovanja, nihče od njiju ne ustavi dvoboja. Streljata in Lenski se zgrudi mrtev, Onjegina pa oblije groza.

## Tretje dejanje



Sankt Peterburg, nekaj let zatem. Onjegin, ki je po dvoboju zapustil svoje podeželsko posestvo in brez cilja potoval po tujini, se spremenjen in bolan vrne v prestolnico, kjer se znajde na slavnostnem plesu v Greminovi palači. Stoji ob strani in razmišlja o svojem življenju po dvoboju. Knez Gremin mu predstavi svojo mlado in elegantno ženo, s katero sta srečno poročena in v kateri Onjegin presenečeno prepozna Tatjano. Tudi Tatjana prepozna njega in poskuša obvladati svoja čustva. Ko se Onjegin in Tatjana srečata, sta oba na videz mirna in izmenjata nekaj vljudnostnih besed, Onjegin pa ugotovi, da je zdaj resnično zaljubljen vanjo. Tatjani pošlje pismo, v katerem ji izpove ljubezen. Tatjana je ob dejstvu, da se je Onjegin vrnil in zmotil njen duševni mir, močno razburjena. Ko Onjegin pride k njej na obisk, jo najde v solzah, vendar se ona zbere in ga spomni, da jo je nekoč zavrnil. Onjegin ji prizna, da se zaveda svoje napake, in jo prepričuje, da so zdaj njegova čustva drugačna in pristna. Prosi jo, naj pobegne z njim. Tatjana mu prizna, da ga še vedno ljubi, vendar se je odločila drugače in bo ostala zvesta svojemu možu. Za vedno se poslovijo od Onjegina in ga obupanega zapusti.

# Onjegin ali kako kaj doseči

**Blaž  
Lukan**

*No, prav, na tihem pošlji vnuka s tem  
pismom tja k Onje..., no, tja k sosedu ...  
(Evgenij Onjegin, 1. dejanje, 2. slika)*

Kdo je Evgenij Onjegin in zakaj ga Tatjana tako neskončno, nesmrtno ljubi? Tako nesmrtno, da je edina možna uresničitev te ljubezni njen zaključni »Za vselej z bogom!«. Ljubi človeka, s katerim ni imela nikdar nič, o katerem v resnici pozna samo njegovo ime in je o njem - naj se sliši še tako paradokсно - le brala v ljubezenskih romanih. Seveda nekakšno izkušnjo z njim ima, napisala mu je pismo, v katerem se je razkrila, in on jo je nato usmiljeno (?) zavrnil, a v resnici je Onjegin Tatjanina fantazma, romaneskni lik, zgolj ime, tisto ime, o katerem Walter Benjamin piše v kratkem zapisu o platonski ljubezni:

*Za to ljubezen eksistenca ljubljene osebe izvira iz njenega imena, prav tako kakor se žarki izvijajo iz razgorelega ognjišča. Tako Božanska komedija ni nič drugega kot avra okrog Beatricinega imena; to je najmočnejša predstava dejstva, da vse sile in oblike kozmosa izhajajo iz imena, ki kot tako izvira iz ljubezni. (Denkbilder)*



Ime, ki si ga Tatjana komaj upa izreči, ime kot znak, ki ne pomeni ničesar, ki ni simbol in nima vsebine, ki bi jo lahko usodno povezal z nosilcem; ime kot produkt konteksta, množične rabe-v-svetu, ki iz imen izdeluje artikle in prostore za njimi zapolnjuje z vrednostmi, tujimi tako imenom kot njihovim nosilcem; ime, ki zaljubljenca obseda do onemoglosti in se v poslednji konsekvenci transformira v telo, v meso, v, če nekoliko pretiravamo, organ užitka, ki njegovo emotivno notranjost izpolni do zadnjega kotička - v resnici pa do kraja izprazni. Ime morda sploh ni znak, točneje, ime je znak (za) nič(a), nesmrtno smrt.

Bi lahko torej rekli, da Tatjana ljubi fiktivno osebo, ne moškega, temveč abstraktno človeško bitje, v katero projicira svojo željo? Da, če smo povsem konsekventni, v resnici *ljubi ljubezen*? Ljubi zaradi ljubezni in ljubezen samo, njeno formo, in, navsezadnje, vizijo sebe-v-ljubezni, samo sebe ljubljeno? Da in ne. Čeprav je Puškinov *Evgenij Onjegin* - in nato, v nekoliko poenostavljeni različici, *Evgenij Onjegin* Čajkovskega - tipičen odraz dobe, v kateri je nastal, prehoda iz romantike v realizem, in zgledov, po katerih se je hote ali nehote zgledoval, torej predvsem Byronovega *Romanja grofiča Harolda*, je tudi avtentičen izraz njegove kreativne volje kot take in, kot logična posledica, zapis »življenja« literarnih likov, kakor si jih je zamislil v svoji ustvarjalni domišljiji - čeprav se v njih skrivajo tudi sledi resničnih oseb, tako drugih kot avtorja samega. Tako lahko rečemo, da je Puškinov *roman v verzih*, ki je pri Čajkovskem postal *lirična drama* (točneje »lirični prizori«, kakor je libreto podnaslovljen), odraz časa in hkrati legitimen izraz nekega možnega življenja tudi, da tako rečemo, zunaj svojega časa. To pomeni, da je Onjegin kot literarni junak hkrati romantični prototip in »resnični« človek, torej po eni strani emblematičen ali simbol, porojen iz neke specifične dobe in njene »volje«, po drugi strani pa človeško bitje z lastno voljo. Onjegin je nekakšen *apparatus* užitka drugega, proizvaja emocije pri drugem, morda v enakem sorazmerju z lastno praznino. Je motnja, čeprav nujna motnja, neobdobje, na kakršnih parazitira vsaka zaprta družba, sprožilo utopij, ki jih sam v kali zatira in zanika, odblesk nove dobe, ki jo napoveduje, ampak ta bo prišla samo, ko njega ne bo več - točneje, ko se bo motnja preselila v svet kot tak.

Kaj Onjegina dela tipičnega romantičnega junaka? Najprej historični kontekst, v katerem nastopa, zaznamovan z ljubeznijo (delno tudi samo ljubimkanjem) kot gibalom dejanja, z usodnimi dilemami, ki izhajajo iz notranje, erotične čustvene razrvanosti, ki ne dopušča ničesar »zunaj« nje, pa iz značilnih romantičnih rekvizitov, kakršni so romaneskno vzdušje, vloga prijateljev in zaupnic, pisma, dvoboj ipd. Nato oznake njegove nravi, kakor se pojavljajo v pripovedi: lahkoživec, hladen gizdalin pa sanjav, molčeč, brezvoljen, zdolgočasen, otrpel, izkušen v vsem ..., ki jim lahko dodamo še Onjeginovo lastno občutenje

sebe, kakor ga – če mu seveda verjamemo – opiše v nagovoru Tatjani, v katerem se ji odpove, s tem pa hkrati izpove svoj življenjski nazor: ni rojen za srečo, Tatjanine ljubezni ni vreden, njuna ljubezen bi prehitro postala navada, zakon bi mu bil v breme, ljubezen je samo privid, v življenju se je treba obvladati, ljubi jo samo kot brata ... Priča smo principu zanikanja, doslednega in načelnega: ničesar ni, ker tudi mene ni; ne maram za nič, ker tudi od nikogar ne pričakujem, da mara zame; sem samo tako, da nisem, in, še dlje, ker me ni, lahko tudi v resnici izginem, nisem ne v prostoru ne v času – dokler se ponovno ne ozavestim in se pojavim kot prikazen, kot duh – glej Onjeginovo vrnitev v 3. dejanju opere. Če smo popolnoma radikalni, je Onjegin pravzaprav tudi prej, torej vseskozi (bil) samo prikazen.

V zvezi z njim je pomenljiva še asociacija, ki jo izrečejo pesalci po njegovi fantazmični vrnitvi: Onjegin je burkež, igralec z masko, nastopač, torej nekdo, ki se ne kaže tak, kakršen je v resnici, reprezentacija samega sebe, ne pa on sam. V tem lahko slutimo usodni pomoti – ki, na žalost, Onjegina doletita že v fazi njegove »spreobrnitve«, potem ko se skesan vrne z »morja«, po katerem so ga nosili notranji (in zunanji?) viharji. Prva pomota zato, ker je, kot rečeno, Onjegin stvarna motnja, nepredvidljiv, neprilagodljiv posameznik, izjemen individuum, zamišljenec in dvomljivec hkrati, »odvečni junak« (Orlando Figues, *Natašin ples*), čeprav na hrbtni strani »smisla«: vest družbe, ki pa jo v temelju zanika. In druga pomota zato, ker v pripisanem ni nobenega namena, temveč zgolj *narava*: Onjegina določa njegova notranja narava, imperativ zvestobe svoji »genetski« nalogi, proti

***Puškinov roman v verzih je odraz časa in hkrati legitimen izraz nekega možnega življenja tudi zunaj svojega časa.***

kateri – in za udejanjenje katere – v resnici ne more nič. Njegova svobodna volja je potopljena v njegovo tesnobo, tesnoba kot temeljna odsotnost volje je v resnici njena najradikalnejša manifestacija. – Tako bi bilo v eksistencializmu, v našem primeru Onjegin popusti, z višim naloge pade – če nekoliko pretiravamo – na realna in vsakdanja tla kesanja, moralizmov, prošenj in zadovolj(e)nosti z majhnimi užitki. A ne smemo se uloviti v past primerjanja mladega Onjegina z zrelim oziroma v past njunega presojanja: Onjegin je v tem, da v svoji razviharjeni notranjosti (ja, tudi praznina je lahko do kraja razviharjena) preigrava skrajnosti, ki niso družbene, niso izraz njegovega morebitnega konformizma, temveč nenehnega dvoma, spraševanj brez odgovorov, celovit. Onjegin je celota, ki pa jo težko ujamemo v en sam, čeprav še tako minuciozno izrezljan okvir.

Vse povedano dobro opiše značilnega romantičnega svetobolnega junaka, ki ga, kot pove že sama beseda, »boli svet«. Obvladuje ga tipični romantični *spleen*, ki ga omenja tudi Puškin in ki v romanu nastopa po eni strani kot »opravičilo« za njegova ravnanja, po drugi

strani pa kot signatura njegove izvirne nemoči. *Spleen* je »iznajdba« Charlesa Baudelaira, o njem v eni od svojih pesmi pravi med drugim tudi tole: »Tesnoba pa, tiranska, kruta, v sredo glave pobešene svoj črni prapor mi zapiči.« (*Spleen IV*)

*Spleen* torej ni zgolj blaga prosojna meglica, ki obdaja romantičnega junaka, temveč ravno nasprotno, gosta, črna megla, ki romantična telesa navdaja s tesnobo in z občutkom brezizhodnosti. Blizu je, kot že rečeno, eksistencialistični tesnobi imperativa neskončne lastne odgovornosti, s to razliko, da je tu instanca, ki odgovornost definira, še vedno nekje »zunaj«, vendar v korelaciji z razviharjeno »notranjostjo«: med obema poteka boj, pravzaprav dvoboj, ki ga lahko razumemo tudi kot model ali logični kontekst resničnega dvoboja v romanu oziroma operi.

Dvoboj pomeni, povejmo nekoliko abstraktno, srečanje dvojne istosti. Onjegin in Lenski sta prijatelja, seveda psihološko različna, pa vendarle v neki točki »ista«. A ta njuna istost je nevzdržna, neznosna, eden od členov binoma bo moral popustiti, vez se bo morala razrahljati, eden od njiju izničiti. V ozadju je vprašanje časti, ki je v ospredju, priznajmo, nekoliko komično: Onjeginov ples z Olgo naj bi bil zadosten razlog za dvoboj, z drugimi besedami, za smrt. A Onjeginov ples za Lenskega ni samo izdaja, spogledovanje z osebo, za katero Onjegin ve, da jo Lenski neskončno ljubi, ni samo neprimerno izzivanje, temveč je še nekaj drugega: je hujša izdaja, pravzaprav na meji prešuštva, povsem telesnega, ples namreč v ospredje postavlja telo, dve telesi v dotiku, stiku, objemu, združitvi, ples napoveduje vstop v drugo telo - pa čeprav zgolj v konvencionalnem družabnem kontekstu in ob spremljavi glasbe, ki ga spremlja ali narekuje. Njun ples je njun izvirni »greh« – in raj je dokončno izgubljen. Občutek onečaščenosti - torej negacije časti - je v resnici občutek negacije telesa ali ravno nasprotno: potencirane uvedbe telesa kot polja želje in užitka ali še drugače: odtegnitve telesa in užitka in potenciranje želje do neznosnosti. Ni drugega kot odločitev za ali - ali, torej ni drugega kot izbira: smrt ali življenje; pravzaprav za Lenskega sploh ni izbire, samo smrt; povedano drugače: vse drugo od te neizbire je nesmiselno, smrt je preprosto nujnost. Tu se lirika Čajkovskega transformira v dramo, dialektiko verjetnosti in nujnosti ter igro nasprotij, katere rezultat je nekaj *tretjega*. To tretje je v operi njen moralni nauk.

Ob povedanem je Onjegin tudi živahen mladenič (pri - začuda - osemnajstih; danes bi se nam zdel prezgodaj zrel, v Puškinovem času pa so to že »zrela« leta), o katerem smo rekli, da je »izkušen v vsem«, torej tudi v ljubezni. Onjegin je neke vrste donhuan, torej lik, ki je del evropske (literarne) mitologije že stoletja, po eni strani tipičen odpadnik, po drugi strani upornik, po tretji strani (morda tudi danes?) pa zgolj nezanimiv meščanski tip na sledi za lastnim

ugodjem, brez kakršnih koli ideoloških ali celo metafizičnih referenc. V operi ga srečamo v dveh »vektorskih« erotičnih situacijah: Tatjana ga ljubi, a on je noče, Olga ljubi Lenskega, torej Onjegina na neki način »noče«, ravno zato pa mu je zanimiva, da z njo zapleše in na ta način zaneti nedoumljivi, usodni napad ljubosunja pri Lenskem. Onjegin, bi lahko rekli, v resnici *ničesar* noče, ničesar si ne želi, sam sebi je dovolj, še bolj točno, sam sebi je odveč, kot da bi se gibal v nekakšnem brezzračnem, breztežnostnem prostoru, kjer ni ničesar, ne le težnosti. Vse je že bilo, minilo, tukaj in zdaj pa je morda samo nekakšen užitek v izzivanju, preizkušanju meja, vdiranju na tuja ozemlja in bliskovitih umikovih v praznino. Tu je Onjegin upornik, a v resnici brez razloga, individualist, a ne tudi puščavnik, torej sam sebi zadosten, zadovoljen z lastnim notranjim svetom, čeprav ni brez plemenitosti in zavesti o moralnih, etičnih normah in načelih. Dodaten »dokaz« donhuanske paradigme v Onjeginu je njegov interes za Tatjano, potem ko je ta že nekaj časa poročena. Nenadoma mu postane zanimiva, še več, postane njegova obsesija, kriterij njegovega notranjega sveta, smisel njegovega obstoja, ljubezen do nje postane razodetje, neke vrste

bog: ko ga čisto na koncu zapusti, so njegove zadnje besede lahko samo še »Polom, propad, usoda strašna« (*Evgenij Onjegin*, 3. dejanje, 2. slika).

***Onjegin v resnici  
ničesar noče,  
ničesar si ne želi,  
sam sebi je dovolj ...***

Padec v pekel, ki se razpre pod njim. A s to razliko od »klasičnega« Don Juana, da Onjegin po svoji vrnitvi usodo objokuje, razčustvovan je, njegovega uporništva in nihilizma od prej je nenadoma konec, pred nami je samo še neuslišani ljubimec, ki za to, da bi dobil svojo ljubljeno, pred njo dobesedno klečeplazi - in postane Tatjana že skoraj popolnoma nezanimiv.

Seveda ga ona še vedno ljubi, tako vsaj zatrjuje, a vendarle tudi nanjo deluje dialektična sila erotične odbojnosti in privlačnosti: želja je produktivna, le dokler ni izpolnjena, še najbolj odvrtna je želja, ki se ji izpolnitev ponuja kakor na dlani. Tu preteklost ni več važna, razočaranje je pozabljeno, svet je nenadoma drugačen, njegovo vizuro je v temelju »izmalicila« brazgotina, ki je ostala po neuresničeni želji: Onjegin je zdaj nekdo drug, predvsem pa je druga ona; usoda romantične ljubezni je paralaktična, zaznamovana z rahlim, a usodnim odmikom, podvojenostjo, razliko - in teh je v *ljubezenskem diskurzu* cel kup (slovnični spol izjav je naključen in zamenljiv): ljubim te, ko me ne ljubiš, in ne ljubim te, ko me ljubiš; ljubim te najbolj, ti mene ne dovolj; ljubim tebe, a ti nekoga drugega v meni; praviš, da me ljubiš, a to so samo besede; ljubiš samo podobo mene; ljubiš sebe v meni, a jaz ljubim tebe, tebe v tebi; dvojno te ljubim, ti pa nobene mene; ljubiš me samo, ko me ni; ljubim te, ko si, ker si, kar si; ljubiš me samo zaradi tega, kar sem, in ne zato, ker sem ... Tatjana, kot rečeno, ljubi ljubezen in pozna vse njene izvirne *razlike*,

a hkrati pričakuje, da jih bo njena, ravno njena ljubezen zacelila. Njena ljubezen je v njeni lastni predstavi izjemna (prva, mlada, nedolžna, naivna), vendar v resnici »samo« ljubezen: ljubezen (tudi Ljubezen) je navsezadnje samo ljubezen ... torej neke vrste tautologija ali *izničenje* ali, kot pravi Roland Barthes:

*Sunek govornice, v katerem subjekt izniči ljubljeni objekt spričo preobilice same ljubezni: z značilno ljubezensko perverzijo subjekt ljubi ljubezen, ne objekt.  
(Fragmenti ljubezenskega diskurza)*

Če Čajkovski (s svojim solibretistom) uprizarja *Evgenija Onjegina* brez ironije, kakršno lahko slutimo pri Puškinu, pa nekaj »resnosti« in vzvišenosti pripovedi nedvomno »odnaša« glasba Čajkovskega, ki bi ji lahko na prvi pogled pripisali, da Puškina nedopustno banalizira, v resnici pa ga - v sodobnem pogledu - približuje filmu (kar je tudi režiserjeva misel), točneje, romantični (melo)drami, ki ni nujno »lahek« žanr. Resda je Čajkovski za premiero opere spremenil Puškinov konec in zaljubljenca združil, a si potem zaradi zgroženega občinstva premislil. Čeprav muzikologi biografijo Čajkovskega pogosto projicirajo tudi na njegovo delo, konkretno na *Onjegina*, pa s temi analogijami ne smemo pretiravati. Bolj je opazna in zanimiva odsotnost, ki jo je čutiti v glasbi, nekakšen odmik od pripovedi, ki v libretu teče dovolj linearno in predvidljivo, pravzaprav morda celo beg v neki vzporedni svet, kjer je možno tudi to, kar v »resničnosti« ni, točneje, kjer se ostri robovi zabrišejo, kjer maske padejo in je razlike mogoče presežati ... To ni ravno sodobna misel, morda pa nam lahko pri gledanju in poslušanju opere pomaga njeno melodramatično, sentimentalno površino poglobiti ali dvigniti na drug nivo, v odgovor na vprašanje: *Kako sploh lahko v tem svetu s svojo željo kaj dosežemo ...*

# Od romana v verzih do lirične opere

**Monika Marušič**

Peter Iljič Čajkovski (1840-1893) je že za časa svojega življenja užival veliko slavo kot skladatelj simfonične in baletne glasbe. Začetki njegovega opernega ustvarjanja niso bili ravno bleščeči, a neuspehi so ga še dodatno spodbudili k ustvarjanju nove podobe opernega žanra, s katero je ključno zaznamoval smernice ruskega glasbenega gledališča 19. stoletja.

## Zgodnja leta in študij na konservatoriju

Peter Iljič se je v družino rodil kot drugi sin Ilje Petroviča Čajkovskega in Aleksandre Andrejevne Assier. Oba starša sta bila izobrazena tako v glasbeni kot tudi v drugih umetnostih in tako je skladatelj otroštvo preživel v stiku z glasbo. Zaradi materinega porekla je že kmalu bral in pisal tudi v francoščini in nemščini. Družinska guvernanta Fanny Dürbach je že zgodaj opazila njegovo naklonjenost do besed, pisanja pa tudi ruske kulture nasploh, zaradi česar ga je ljubkovalno klicala »mali Puškin« (fra. *le petit Pouchkine*). Zaradi očetovega dela (bil je rudarski inženir) se je družina po letu 1848 veliko selila - najprej iz Votkinska, skladateljevega rojstnega kraja, v Moskvo ter kmalu za tem v Sankt Peterburg, leto pozneje pa še v Alapajevsk. Po prihodu v mesto je družina najela novo guvernanto, Anastazijo Petrovno Petrovo, ki je z malim Čajkovskim preživljala veliko časa in ga pripravljala na vstop

v šolo. Čajkovski ji je leta 1854 posvetil *Anastazijin valček*, ki danes velja za njegovo najstarejše ohranjeno delo. Družina se je kmalu po prihodu v Alapajevsk povečala za nova člana, dvojčka Modesta in Anatolija, s katerima je skladatelj spletel prav posebno bratsko vez. Modest, ki je pozneje postal pisatelj in dramatik, je s skladateljem sodeloval tudi poklicno pri pisanju opernih libretov, leta 1901 pa je izdal bratovo biografijo.

Med letoma 1852 in 1859 je Čajkovski obiskoval sanktpeterburško Cesarsko šolo prava, ki je tedaj veljala za najprestižnejšo deško šolo v ruski prestolnici. Ob istem času se je začela prebujati njegova želja po glasbenem udejstvovanju in ustvarjanju. Skladateljev brat Modest je v biografiji zapisal, da naj bi Čajkovski v letih šolanja ves čas razmišljal o komponiranju, čeprav je o tem le malo govoril na glas. Učne ure petja je obiskoval pri Luigiju Piccioliju, italijanskem pevcu, ki je pozneje postal profesor na sanktpeterburškem konservatoriju, klavirsko igro pa ga je poučeval Rudolph Kündinger, virtuozni pianist, ki pa tedaj pri Čajkovskem še ni prepoznal posebnega glasbenega talenta. Leta 1859, tik po zaključku šolanja, je Čajkovski sprejel službo na Ministrstvu za pravosodje. Čeprav je svoje delo sprva jemal zelo resno in mu posvečal velik del svojega prostega časa, je njegovo pozornost kmalu pritegnilo družabno življenje, ki je potekalo ob opernih in baletnih predstavah mestnega gledališča. To okolje je postopoma oblikovalo njegov značilni življenjski slog, ki mu je poveljevala družbena sprejetost in prepoznavnost. Nanj je ključno vplivalo tudi leto 1861, ko je službeno prepotoval zahodno Evropo, ki ga je s svojo kulturo tako navdušila, da se je pozneje večkrat vračal v evropske prestolnice in na potovanjih preživel velik del svojega življenja.

### ***Svoja dela je Čajkovski oblikoval po zahodnih glasbenih zgledih.***

Istega leta je Čajkovski začel obiskovati ure glasbene teorije pri skladatelju Nikolaju Zarembi in se leto pozneje vpisal na novoustanovljeni sanktpeterburški glasbeni konservatorij, kjer je diplomiral leta 1865. Ob glasbeni teoriji in kompoziciji se je izpopolnjeval v klavirski igri pri Antonu Rubinsteinu. Okolje konservatorija je plodovito vplivalo na njegovo glasbeno ustvarjanje, saj so začetne študijske vaje kmalu nadomestila dovršena in izstopajoča dela – še pred diplomo so bili njegovi *Karakterni plesi* (danes izgubljeni) izvedeni pod taktirko Johanna Straussa mlajšega, ki mu je sočasno evropsko občinstvo nadelo vzdevek »kralj valčkov«. Herman Laroche, skladatelj sodelavec na konservatoriju in dolgoletni prijatelj, je v Čajkovskem prepoznal izjemno nadarjenost in ga ob odhodu s konservatorija označil za največji glasbeni talent v sočasni Rusiji. Konservatorijska dela Čajkovskega že nakazujejo njegovo stališče in kompozicijsko usmerjenost, s katero je želel

preseči pereče vprašanje narodnega nasproti mednarodnemu, ki je tedaj delilo rusko glasbo. Tako se je ograbil od skladateljev z nacionalističnimi težnjami, ki so v prizadevanju ustvarjanja »pristno ruske« glasbe svoja dela prežemali z ruskim folklornim gradivom in se namerno izogibali tujim vplivom - te je predstavljala t. i. ruska peterka, ki je delovala v okolici Sankt Peterburga. Svoja dela je Čajkovski oblikoval po zahodnih glasbenih zgledih - tako gre v večini njegovih skladb prepoznati zahodnoevropske glasbene oblike in kompozicijske postopke, v nekaterih pa na primer tudi aluzije na Beethovnova in Schumannova dela.

Leta 1866 se je Čajkovski preselil v Moskvo, kjer je na pobudo Nikolaja Rubinsteina začel poučevati na tamkajšnjem glasbenem konservatoriju. V moskovskem okolju je sklenil številna nova prijateljstva in poznanstva ter se družil s tamkajšnjo literarno in gledališko elito ter konservatorijskimi sodelavci, s katerimi se je srečeval na Rubinsteinovem domu. A družbeni prepoznavnosti in slavi se je pogosto umikal in v mestu iskal mirnejše kraje. Nezadovoljen je bil tudi s skromno konservatorijsko plačo, zaradi česar je dodatno služil s prevajalstvom. Začetnim študijskim kompozicijskim uspehom je sledilo zatišno obdobje, ki je obrodilo le od časa do časa.

## Prva operna dela

Pri ustvarjanju odrskih del se je Čajkovski že od samega začetka srečeval tako s konceptualnimi kot tudi praktičnimi izzivi. Zdi se, da je le stežka prišel do ustreznih libretov, čeprav je sodeloval z nadarjenimi ruskimi dramatikami in pisci. Kljub domiselnim glasbenim idejam so bila njegova dela pogosto dramatično šibka. Nesrečno je bilo že nastajanje skladateljeve prve opere *Vojvoda* (1868), zaradi nesporazumov z libretistom Aleksandrom Ostrovskim je libreto moral dokončati kar sam. Taka rešitev se ni izkazala za najboljšo, opera je namreč zvrstno pristala nekje med romantično komedijo in resno dramo. Tudi na odru ni doživela pretiranega uspeha - Laroche je libreto raztrgal kot slabo priredbo že tako nesmiselne zgodbe, glasbo pa označil za preveč eklektično. Njegovi kritični oceni je Čajkovski desetletje pozneje celo pritrdiril v pismu svoji zaupnici in mecenki Nadeždi von Meck, po tem ko je partituro že uničil. Še slabša usoda je doletela skladateljevo naslednjo opero, *Undino* (1869), ki z izjemo nekaterih izsekov v koncertni obliki ni bila nikoli izvedena. Čajkovski je nekaj glasbenih zamisli iz svojih neuspešnih oper recikliral v poznejših delih, med drugim tudi v operi *Opričnik* (1872), za katero je libreto po drami Ivana Lažečnikova zopet priredil sam. Zmerni uspeh opere je Čajkovskega spodbudil k nadaljnjemu ustvarjanju, saj je vedno bolj hrepenel po pravem



opernem uspehu, in tako je po Gogoljevi zgodbi *Božični večer* kmalu nastala opera *Kovač Vakula* (1874), s katero je osvojil prvo nagrado na tekmovanju Ruskega glasbenega društva. Vanjo je polagal velike upe in o njej pisal svojemu bratu Anatoliju: »Še predstavljati si ne moreš, kako jo imam rad! Zdi se mi, da se mi bo popolnoma zmešalo, če mi z njo ne uspe.« Krstno izvedbo dela v Sankt Peterburgu leta 1876 je skladatelj označil za »sijajno polomijo«. Kljub napakam, ki jih je prepoznal v svoji kompoziciji, jo je tudi pozneje večkrat omenjal kot eno svojih najboljših del in jo postavljaj ob bok *Godalnemu kvartetu št. 2* (1874), *Simfoniji št. 4* (1878) in celo svoji naslednji operi, *Evgeniju Onjeginu* (1877-1878), ki mu je končno prinesla dolgo pričakovani operni uspeh. Tik pred tem je Čajkovski doživel preboj s svojim prvim celovečernim baletom po naročilu gledališča Boljšoj v Moskvi, *Labodjim jezerom* (1877), ki se je izkazal za gledališko mojstrovino. Občutek za gledališki žanr mu je očitno uspelo prenesti tudi v naslednje delo, saj je *Evgenij Onjegin* čez čas postal pravi emblem ruskih opernih gledališč.

## Evgenij Onjegin (1877-1878)

Čajkovski se je dela lotil na predlog pevke Jelizavete Andrejevne Lavrovske, nekdanje sodelavke na moskovskem konservatoriju. Zamisel ga je tako navdušila, da je nemudoma začel s komponiranjem, o čemer je v pismu poročal svojemu bratu Anatoliju:

*Tolja! Napisal bom prečudovito opero, ki popolnoma ustreza mojemu glasbenemu značaju. Zelo boš presenečen, ko ti zaupam njen naslov. Vsi, s katerimi sem govoril o tem, so bili sprva začudeni, vendar jih je zamisel kmalu popolnoma prevzela. In veš, kdo mi jo je predlagal? Lavrovska. Opera bo Evgenij Onjegin! Zanj imam pripravljen odličen scenarij.*

Ob istem času je bratu Modestu pisal:

*Še predstavljati si ne moreš, kako vnet sem za to vsebino! Kako vesel sem, da se lahko izognem egipčanskim princesam, faraonom, zastrupitvam in vsakršnim izumetničenim učinkom. Kakšno poetično bogastvo je v Onjeginu.*

Libreto, ki tesno sledi istoimenskemu romanu v verzih Aleksandra Sergejeviča Puškina (1799-1837), je skladatelj pripravil v sodelovanju z bližnjim prijateljem, piscem in igralcem Konstantinom Šilovskim. Avtorja sta v delu ohranila velik del izvornih Puškinovih verzov, ki sta jim dodala nove odseke. Iz Puškinovega dela je Čajkovski prevzel le tiste prizore, ki so se mu zdeli primerni za uglasbitev, in tako poslušalcu, ki ne pozna izvirnika, nekoliko otežil razumevanje

dogajanja. Prvo dejanje opere se dogaja na posestvu Larinovih in prikazuje podeželsko življenje dveh sester. Starejša Tatjana dneve preživlja zatopljena v ljubezenske romane, mlajši in vedrejši Olgi pa pozornost budi dvorjenje sosedovega pesnika Lenškega. Ta s seboj na posestvo Larinovih pripelje prijatelja Evgenija Onjegina, zdolgočasnega dandyja, ki v hipu očara Tatjano. Tatjana noč prebedi ob pisanju pisma, v katerem Onjeginu prizna svoja ljubezenska čustva, ob zori pa družinsko strežnico Filipjevno poprosi, naj mu pismo posreduje. Onjegin hladno zavrne Tatjanino izpoved in ji svetuje, naj v prihodnje ne razgalja svojih čustev, potrta Tatjana pa ostane brez besed. V drugem dejanju se Lenki in Onjegin udeležita plesne zabave ob Tatjaninem godu na posestvu Larinovih. Zdolgočaseni Onjegin se spogleduje z Olgo, kar hudo vznemiri ljubosumnega Lenškega, ki Onjegina pozove na dvoboj. Čeprav se oba zavedata nesmiselnosti dogajanja, se iz ponosa vseeno spopadeta, Lenki pa je v dvoboju ustreljen. Tretje dejanje se nadaljuje leta pozneje, ko se Onjegin poln razočaranj s potovanj po tujini vrne v Sankt Peterburg. Na plesu kneza Gremina prepozna očarljivo Tatjano, sedaj Greminovo ženo, in spozna, da jo ljubi. Izpove ji svoja čustva in jo prosi, naj odide z njim. Tatjana ga, misleč da je Onjegina očarala zgolj s svojim družbenim položajem, zavrne in odslovi. Čeprav ga še vedno ljubi, ostane zvesta možu, Onjegin pa je na koncu sam in obupan.

***Čajkovski je opero zasnoval kot intimno dramo v nizu med seboj ohlapno povezanih prizorov.***

Čajkovski je opero zasnoval kot intimno dramo v nizu med seboj ohlapno povezanih prizorov. V operni žanr je prenesel epsko strukturo romana in zapisal, da gre za lirične prizore v treh dejanjih. Delo odraža skladateljevo afiniteto do jezika in poezije, ki je še posebej opazna v solističnih točkah. V ospredje drame tako stopajo intimni prizori - notranji boji protagonistov, odmaknjenih v svet čustev in kontemplacije, ki privedejo do dramskih vrhuncev zgodbe. Med njimi gotovo izstopa prizor pisanja pisma iz prvega dejanja, v katerem Tatjana lirično izpoveduje svoja ljubezenska čustva do Onjegina. Čajkovski mu je namenil posebno pozornost in prizor se je zapisal med vrhove opernih stvaritev. Dramatični vrhunec prizora, v katerem Tatjana razgalja svoja čustva ljubezni in strahu pred zavrnitvijo, se udejanja v verzu »Kdo si? Moj angel varuh ali zahrbtni zapeljivec?« Ta deluje kot refren, ki se pozneje pojavlja v orkestrski spremljavi, nastopi pa tudi v drugih opernih prizorih, na primer ob snidenju Tatjane in Onjegina. Podobno monološko zasnovan je Onjeginov odgovor na ljubezensko pismo v obliki solistične arije, ki Tatjano privede do molka, zaradi česar protagonista kljub ljubezenski naklonjenosti delujeta popolnoma odtujeno. Po priljubljenosti izstopa tudi kontemplativna tenorska arija »Kaj mi prinese zarja blede« s konca drugega dejanja, ko Lenki v trenutkih pred dvobojem z Onjeginom premišljuje o strahu pred smrtjo in svoji ljubezni do Olge.

Slutnja smrti se v dvoboju uresniči, kar potrdi orkestrska ponovitev motiva iz njegove poslovilne arije.

Čajkovski je posebno pozornost namenil portretiranju protagonistov in njihovemu značajskemu razvoju. Med njimi gotovo izstopa lik Tatjane, ki se s potekom zgodbe iz razčustvovanega in naivnega podeželskega dekleta prelevi v zrelo žensko z jasnimi prioriteta. Njenim liričnim melodijam, ki preraščajo v dramatične izpovedi, kontrastno nasprotuje glasbeni portret hladnega in zdolgočasnega Onjegina, ki ga Čajkovski upodobi z naraščajočim lestvičnim motivom v molu in s sinkopirano spremljavo. Vedri in brezskrbni Olgi, ki se v prvem dejanju predstavi z lahkotno arijo v plesnem ritmu, nasproti stoji romantični pesnik Lenski, ki svoja globoka ljubezenska čustva izpoveduje v elegičnih melodijah. Kljub skladateljevemu siceršnjemu prevzemanju zahodnoevropskih glasbenih elementov, gre v *Onjeginu* prepoznati značilnosti ruskega epskega realizma, ki se kažejo predvsem v odprtosti forme in portretiranju različnih družbenih miljejev, za kar je Čajkovski uporabil številne plesne ritme. Rustikalni svet ruskega podeželja iz prvega dejanja tako spremljajo preprosti ritmi valčka in menueta, medtem ko je aristokratski svet kneza Gremina v tretjem dejanju glasbeno upodobljen s slovesno polonezo. Dogajanje operne zgodbe razpada v niz prizorov s hitro menjajočimi se prizorišči in časovnimi preskoki, ki zamenjujejo piramidalno strukturo in trojno enotnost, značilno za zahodnoevropsko operno shemo. Tako tudi konec ne ponuja jasnega zaključka zgodbe, temveč pred oči gledalca postavlja potrtega in tavajočega Onjegina. V delu gre prepoznati tudi vzporednice s skladateljevim osebnim življenjem, saj je Čajkovski v času ustvarjanja opere prejel ljubezensko pismo svoje nekdanje učenke Antonine Ivanovne Miljukove, s katero se je kmalu zatem poročil, a je poroko že po nekaj tednih razdril. Kljub vihnemu obdobju, ki je oteževalo kompozicijski proces, je opero *Evgenij Onjegin* dokončal v manj kot letu dni.

Čajkovskega je očitno skrbelo pomanjkanje odrskega dogajanja v operi, tako je baronici von Meck pisal:

*Ne razumem tistih, ki pišejo glasbo z namenom, da bi ugajala množicam ali izbranim posameznikom. V mojih očeh je pri pisanju pomembno slediti lastnim vzgibom, ne da bi ob tem razmišljali, kako ugoditi temu ali onemu delu občinstva. In točno tako sem ustvaril Onjegina: nisem sledil zunanjim ciljem. Sicer se je izšlo tako, da Onjegin ne bo odrsko zanimiv, zato najbrž ne bo ugajal tistim, ki v operi iščejo odrsko dogajanje. Tisti pa, ki znajo pri operi ceniti glasbene ilustracije vsakdana, preprosta in univerzalna človeška čustva, oddaljena od vsakršne tragičnosti in teatraličnosti, bodo v mojem delu našli zadovoljstvo. Če povem na kratko, delo je bilo ustvarjeno z iskrenostjo in v iskrenost polagam vse svoje upe.*

Praizvedbo dela, ki se je zgodila 29. marca 1879 v moskovskem Malem gledališču, je Čajkovski zaupal študentom moskovskega konservatorija pod vodstvom Nikolaja Rubinsteina, vendar predstava, kot je bilo morda tudi pričakovano, občinstva ni prepričala. Prvo profesionalno izvedbo je delo doživelo dve leti pozneje v gledališču Boljšoj, leta 1884 pa je izvedba v sanktpeterburški Dvorni operi Čajkovskemu prinesla dolgo pričakovani uspeh. Zunaj ruskih meja je delo postalo priljubljeno po letu 1892, ko so ga pod vodstvom Gustava Mahlerja izvedli v Hamburgu, s čimer je postalo del stalnega opernega repertoarja zahodnoevropskih mest. *Onjegin* je tako Čajkovskega povzdignil v vrh opernega ustvarjanja, ki ga je pozneje dosegel le še s *Pikovo damo* (1890). Izkazalo se je, da je občinstvo nazadnje le prepoznalo pretanjeno kakovost tega opernega dela.

# Čajkovski v ogledalu

*Evgenij Onjegin*  
*in njegove motivične povezave*

**Sara  
Zupancič**

Opera je svojevrsten žanr, v katerem se prepletajo najrazličnejše zvrsti. Rodila se je kot poskus ponovne oživitve starogrške tragedije, posledično spada v dramatiko. Toda glasba, ki je njena glavna komponenta, ima tudi to lastnost, da pripoveduje in izpoveduje. Skladatelj z glasbenimi sredstvi izpostavlja in poudarja čustvena stanja, ki tvorijo jedro zgodbe: ni toliko pomembno dogajanje na odru, temveč kako se protagonisti odzivajo nanj. Prav tako besedilo ali libreto dopolnjujejo glasbeni citati, aluzije in ponavljajoči se motivi, s katerimi nastaja paralelna pripoved, ki največkrat posreduje globlje sporočilo dela. Opera je torej kompleksna zmes dramatike, lirike in epike, kjer je skladatelj osrednji pripovedovalec, njegova glasba pa nepogrešljivo sredstvo za podajanje vsebine.

Pri opernem ustvarjanju je najtežji korak izbira primernega sizeja, kajti glasbi je vedno treba prepustiti dovolj svobode, da lahko primerno oriše in razvija dramske situacije, obenem pa tudi čustveno prevzame poslušalce. Peter Čajkovski je pri tem očitno rad zapletal: kako sicer pojasniti njegovo odločitev, da uglasbi *Evgenija Onjegina*, roman v verzih, s katerim je Aleksander Puškin dosegel vrhunec ruskega pesništva, jezika in ironije, ob tem pa oblikoval še pravo »enciklopedijo ruskega življenja«, kot se je izrazil literarni kritik Visarjon Belinski? Jasno je, da opera, ki se omejuje le na ljubezenske izpovedi v Puškinovem romanu, močno krni pomen tako izjemnega

literarnega dela. Čajkovski je v svojih pismih mecenki Nadeždi von Meck in učencu Sergeju Tanejevu napovedoval, da bo opera po vsej verjetnosti polomija, saj je pri sebi pogrešal gledališko žilico.<sup>1</sup> »Iščem intimno, a silovito dramo, z nasprotujočimi stališči, ki sem jih izkusil ali jim prisostvoval tudi sam in ki me lahko prizadenejo v živo,« se je izgovarjal v pismu iz leta 1878, ko je zaključeval opero. »Če moje navdušenje nad sižajem *Onjegina* priča o moji omejenosti, ozkoglednosti, neznanju in nepoznavanju gledaliških razmer, potem je to velika škoda, a kar sem napisal, se je dobesedno izlilo iz mene – nič ni izmišljeno ali prisiljeno.«<sup>2</sup>

Opera *Evgenij Onjegin* se torej le površno dotika svoje literarne predloge, saj jo omejuje na njeno čustveno komponento. Skladatelj se je tega dobro zavedal in je v citiranem pismu predlagal, naj njegovo delo raje podnaslovijo z »lirični prizori« (*лирические сцены*). Vanje je vpletel številne namige na svoje osebno življenje: v usodah štirih protagonistov (Tatjane, Evgenija Onjegina, Lenskega in kneza Gremina) je namreč prepoznal marsikatero vzporednico s svojo nesrečno zakonsko izkušnjo z Antonino Miljukovo. *Evgenij Onjegin* tako ni le glasbena predelava literarne umetnine, ampak predvsem čustven odziv na resnične, deloma tudi travmatične dogodke, ki jih je skladatelj sublimiral s pomočjo Puškinovih verzov.

### »A zame ni na svetu sreče, nikdar mi v dušo ne prodre«<sup>3</sup>

Peter Čajkovski je svojo opero jasno opredelil tako geografsko kot časovno: poloneza na začetku tretjega dejanja nas opozarja, da smo v Rusiji na začetku 19. stoletja, predvidoma med letoma 1820 in 1825. Ta počasni, a slovesni ples ljudskega izvora se je priljubil že med vladavino Katarine Velike (1762–1796), ko je Rusija priključila Poljsko, ugled pa je užival vse do poljske vstaje leta 1830. Tako kot valček je tudi poloneza simbol zlate dobe, ko je ruska država doživljala politični in kulturni razcvet, zato jo je Čajkovski redno vključeval v tiste opere (*Čerevički*, 1885; *Pikova dama*, 1890), balete (*Labodje jezero*, 1876; *Trnuljčica*, 1889) in celo simfonične skladbe (*Simfonija v D-duru, op. 29*, 1875), ki želijo pričarati veličastno razkošje ali pa se vsaj bežno nanašajo na to časovno obdobje. V primeru *Evgenija Onjegina* je skladatelj to »lokalno barvo« (*couleur locale*) še okreplil: v prvem dejanju so prisotni namigi na ruske ljudske pesmi, Triquetov pesniški poklon v drugem dejanju pa na primer uporablja melodijo romance *Le repos*, ki jo je napisal Amédée de Beauplan v prvi polovici 19. stoletja.

Toda izvorni ritmi in melodije so v resnici le slepilo za notranjo občedloveško in brezčasno dramo, ki se razodeva s pomočjo vodilnih motivov. Čajkovski je ta postopek povzel po Richardu Wagnerju,

1 Prim. pismo Nadeždi von Meck (Kamenka, 11. september 1877) s pismoma Sergeju Tanejevu iz San Rema (14. januar in 5. februar 1878).

2 Čajkovski v pismu, ki ga je napisal dne 14. januarja 1878 v San Remu, kamor se je zatekel po propadu svojega zakona.

3 »Но я не создан для блаженства; ему чужда душа моя« (Puškin, Aleksander. *Jevgenij Onjegin: Roman v verzih*. Ljubljana: DZS, 1967, str. 119. Prev. Mile Klopčič.)

potem ko je sredi avgusta 1876 obiskal prvi festival v Bayreuthu in o njem poročal za časopis *Ruskiye vedomosti*. Nemškemu skladatelju ni bil zelo naklonjen: očital mu je, da z glasbenimi dramami zanemarja svoj simfonični talent. Prav tako ni razumel likov, ki jih je Wagner črpal iz nordijske mitologije, ker so mu bili preveč tuji. (»Vsi ti Wotani, Brünnhilde, Fricke itd. so tako nemogoči, tako nečloveški, tako težko je sočustvovati z njimi. V njih je premalo življenja!«<sup>4</sup>) Wagnerjeva glasba pa je nanj nedvomno naredila vtis, saj je že jeseni leta 1876 komponiral **simfonično fantazijo *Francesca da Rimini***, v kateri je jasen namig na motiv prstana (gl. notni primer 1).



**Notni primer 1: Peter Iljič Čajkovski, *Francesca da Rimini* (t. 511-515)**

Grenkosladka ideja o nesrečni ljubezni, ki kot prekletstvo visi nad življenjem posameznika, se je le pol leta pozneje prikradla tudi v opero *Evgenij Onjegin*. Tudi to delo namreč prežemajo vodilni motivi, s pomočjo katerih Čajkovski vzporeja in primerja svoje operne like. V ospredju je nedvomno Tatjana Larinova, sanjavo dekle, ki se nesrečno zaljubi v praznega in brezčutnega Evgenija Onjegina: skladatelj nas na njeno prominentno vlogo opozarja že na začetku opere, saj se otožni in padajoči Tatjanin motiv pojavi takoj v prvih taktih (gl. notni primer 2), v nadaljevanju pa zvesto spremlja njeno melanholično petje.



**Notni primer 2: Peter Iljič Čajkovski, *Evgenij Onjegin* (prvo dejanje, 1. prizor)**

Na tem mestu ne bomo širše razpravljali o skladateljevem poistovetenju z operno protagonistko, saj so okoliščine nastanka opere splošno znane. Vredno pa je poudariti, da je v Tatjaninem notranjem boju, ali naj razkrije svojo ljubezen, gotovo prepoznal svojo nezmožnost živeti v skladu s svojo spolno usmerjenostjo. Že dejstvo, da opere ni komponiral kronološko, ampak je začel s prizorom pisma, govori v prid tej trditvi. Na podlagi vodilnih motivov v tem prizoru je ustvaril mrežo povezav s tistimi opernimi junaki, ki so tako kot Tatjana nemočno ujeti v zanke neizpolnjene ljubezni. Namesto da bi svoje življenje osnovali tudi na drugih vrednotah, se slepo zaganjajo v svoja čustva. Tatjanin primer je glede tega zelo poveden: ko dekle zapečati pismo, svoje

4 Čajkovski v pismu Nadeždi von Meck, Dunaj, 8. decembra 1877.

dejanje podkrepi s slovesno izjavo, da Onjeginu izroča svojo usodo. Kot vemo, ji ta brezpogojna predanost pozneje ne prinese nič dobrega.

### »Imejte se v oblasti. Vsi niso kakor jaz, dekle, neskušенost gorje spočne«<sup>5</sup>

Naslednja motiva sta učinkovit prikaz plamteče ljubezni, ki v prvem dejanju muči neizkušeno Tatjano. V prizoru pred pisanjem pisma se izpove zaskrbljeni dojlji Filipjevni: spodnji motiv v prvi polovici spominja na izbruh, saj Tatjana komaj kroti svoja čustva, medtem ko se v drugi polovici prevesi v jok, saj so padajoče melodične linije v glasbenem smislu stilizirana podoba tožbe (gl. notni primer 3).

**Moderato** **Andante**

Tatjana

*f* Ah, nja - nja, nja - nja, ja stra - da - ju, ja tos - ku - ju, mnje tos - no,  
mi - la - ja mo - ja; ja pla - kat, ja ri - dat go - to - va!

#### Notni primer 3: Peter Iljič Čajkovski, *Evgenij Onjegin* (prvo dejanje, 2. prizor)

Ljubezenski motiv skandira pisanje pisma, saj uvaja in zaključuje najslavnejši prizor v operi. V tretjem dejanju, ko se Tatjana in Onjegin po mnogih letih zopet srečata, nastopi še enkrat: ponovni pojav motiva potrjuje, da Tatjanino čustvo ni nikoli zares ugasnilo.

Nekaj podobnega se dogaja tudi z naslednjim motivom (gl. notni primer 4), s katerim je Čajkovski naslikal vzhičenost zaljubljene Tatjane. K temu ga je zelo verjetno nagovarjalo wagnerjansko obarvano besedilo, v katerem protagonistka omenja »čarni strup željá« (*волиебный яд желаний*). Giacomo Puccini in Richard Strauss bi na tem mestu takoj citirala Tristanov akord - italijanski skladatelj kot glasbeni simbol bolne, nesrečne ali kako drugače ovirane ljubezni (prim. opere *Manon Lescaut*, *La Bohème*, *Dekle z zahoda*), njegov nemški sovrstnik pa že bolj v ironičnem smislu (prim. opero *Ariadna na Naksosu*). Peter Čajkovski se je odločil drugače, kar seveda ustvarja nove pomenske razsežnosti.

5 »Учитесь властвовать собою; не всякий вас, как я, поймет; к беде неопытность ведет« (Puškin, *Evgenij Onjegin*, str. 120.)

**Allegro non troppo** ♩ = 120

Tatjana

Ja pju vol - seb-nij jad ze - la - nij,

#### Notni primer 4: Peter Iljič Čajkovski, *Evgenij Onjegin* (prvo dejanje, 2. prizor)



Tudi ta glasbeni motiv se tako kot prejšnji ponovi v tretjem dejanju, vendar ga tokrat prevzame Evgenij Onjegin (gl. notni primer 5). Brezumno strast, ki smo jo v prvem dejanju še pripisovali Tatjanini mladosti in neizkušenosti, lahko v tem primeru razumemo kot izraz Onjeginove čustvene nezrelosti, saj hoče seči prav po tisti ljubezni, ki jo je prej zavrnil in mu je sedaj nedostopna. Tudi zdaj se pojavi omemba čarnega strupa želja: Čajkovski, ki je Puškinovo literarno predlogo predelal s pomočjo prijatelja Konstantina Šilovskega, je spretno vzporedil trenutka, ne le s pomočjo glasbe, ampak predvsem s pomočjo besedila: potem ko je tako okaral Tatjano v prvem dejanju, zveni besedilo iz Onjeginovih ust precej neiskreno.

Allegro moderato ♩ = 120

Onjegin

vku - su vol - seb-nij jad ze - la - nij,

**Notni primer 5: Peter Iljič Čajkovski, *Evgenij Onjegin* (tretje dejanje, 1. prizor)**

»Pri tem pa sreča dosegljiva in blizu, blizu je bila«<sup>6</sup>

Med vsemi vzporednicami, ki jih je Čajkovski potegnil med protagonisti, je še najbolj ganljiva primerjava med Tatjano in Lenskim. Protagonista na prvi pogled nimata nič skupnega razen Olge, zato je toliko bolj presenetljivo, da se sicer cinični Onjegin začudi, kako se pesnik ni odločil za starejšo sestro, s katero sta si po duši veliko bolj sorodna. Toda kot nas uči Lev Tolstoj, so si srečne družine precej (predvidljivo) podobne in če bi se Tatjana ter Lenski zaljubila, bi se Puškinov roman zelo verjetno hitro zaključil.

Čajkovski, ki je Tolstoja prvič srečal decembra 1876 (in to menda v obdobju, ko je pisatelj založniku oddal še zadnja poglavja *Ane Karenine*), je to sorodnost duš upošteval in ju povezal na glasbeni ravni. Pomenljivo je, da se v prizoru pisma pojavi padajoča celotonska lestvica, ki poudarja in izpostavlja Tatjanin dvom: je njen ljubljeni Evgenij angel varuh ali zapeljivec? Celotonska lestvica neodločno niha med durovo in molovo spremljavo in nas sprva drži v precepu (gl. notni primer 6). Šele na začetku drugega dejanja, potem ko Onjegin zavrne Tatjano, se v spremljavi oglasi zmanjšani septakord kot izraz Tatjaninega ljubezenskega razočaranja.

6 »А счастье было так возможно, так близко!« (Puškin, *Jevgenij Onjegin*, str. 272.)

Tatjana

Kto ti: moj an-gel li hra-ni-tel i-li ko-var-nij is-ku-si-tel?

**Notni primer 6: Peter Iljič Čajkovski, *Evgenij Onjegin* (prvo dejanje, 2. prizor)**

Celotonska lestvica se v ariji Vladimirja Lenskega («Куда, куда, куда вы удалились») razvije in spremeni v padajočo molovo lestvico, ki spremlja pesnikovo slovo od življenja (gl. notni primer 7). Pri muzikologih je ta motiv vzbudil veliko zanimanja, saj ga je mogoče razlagati različno. Italijanski muzikolog Michele Girardi je na primer analiziral možno intertekstualno povezavo z Lisztovo klavirsko zbirko *Leta romanja*, v kateri skladbo Vallée d'Obermann uvaja zelo podoben motiv v basu (prim. notna primera 7 in 8).<sup>7</sup>

Lenski

a piena voce

Cto djen grja-du-scij mnje go-to-vit?

**Notni primer 7: Peter Iljič Čajkovski, *Evgenij Onjegin* (drugo dejanje, 2. prizor)**

Lento assai

espressivo

**Notni primer 8: Franz Liszt, Vallée d'Obermann, t. 1-4**

Povezavo potrjuje razvoj motiva, saj se proti koncu skladbe pojavi v obliki padajoče celotonske lestvice tako kot v prizoru Tatjaninega pisma (prim. notna primera 6 in 9). Michele Girardi je citat skušal osmisliti s pomočjo Sénancourjevih in Byronovih epigrafov, ki jih je Franz Liszt postavil na začetek svoje klavirske skladbe: v njih avtorja izpovedujeta svojo neodločenost in eksistencialni nihilizem, ki ju seveda vodita v trajno nezadovoljstvo. V tem smislu se Tatjana in Lenski prepustita igri usode in njenim udarcem.

<sup>7</sup> Girardi, Michele. Obermann o Onegin? V: *Musica di ieri esperienza d'oggi. Ventidue studi per Paolo Fabbri* (ur. Maria Chiara Bertieri in Alessandro Roccatagliati). Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2018, str. 381-397.



**Notni primer 9: Franz Liszt, Vallée d'Obermann, t. 208**

Lord Byron in njegova pesnitev *Romanje grofiča Harolda* (iz katere je Liszt črpal svoj epigraf) sta večkrat omenjena v Puškinovem romanu, zato je taka intertekstualna povezava precej smiselna. Ruski pesnik je ostro obsojal življenjske in ustvarjalne nazore svojega angleškega vrstnika, kot priča naslednji citat: »Lord Byron, samovoljni spretnež, celó sebičnost je značljiv v otožni romantizem skril.«<sup>8</sup> Pri tem pa ne gre spregledati, da se Puškinova graja Byrona posredno nanaša na Onjegin, zato nas ta muzikološka interpretacija pasivne vloge Tatjane in Lenskega ne prepriča.

Zanimivejša in za hitro dojetje opere tudi učinkovitejša je razlaga, ki jo je pred leti oblikoval ameriški muzikolog Roland John Wiley.<sup>9</sup> Po njegovem mnenju melodija ni toliko pomembna kot ritem, saj naj bi motiv posnemal prozodijo *panihide* oziroma pravoslavnega mrtvaškega obreda. Pri tem navaja nekaj pomenljivih skladb, v katere je Čajkovski vključil variante tega motiva. V finalu **Violinskega koncerta v D-duru, op. 35** (1878) naj bi se na primer nanašal na dvoumno razmerje, ki se je spletlo med skladateljem in njegovim učencem Josifom Kotkom. Slednji mu je kot spreten violinist pomagal pri tehnični plati koncerta, vendar se je Čajkovski – tako kot nenazadnje Tatjana v Puškinovem *Onjeginu* – večkrat zgražal nad njegovim vedenjem, saj je Kotek rad izkoriščal ljudi okoli sebe. Padajoči motiv se kot žalostinka pojavlja tudi v baletu **Hrestač** (1892), kjer spremlja pas de deux princa in sladkorne vile. Ta odsek naj bi nastal, potem ko je Čajkovski prebral novico o smrti svoje sestre Aleksandre, na katero je bil zelo navezan, in je torej neposreden izraz njegovega žalovanja. Dve leti pozneje je *panihida* postala temelj njegove **Patetične simfonije v h-molu, op. 74** (1893): velja omeniti, da je skladatelj med komponiranjem prejel novico o smrti svojega prijatelja Konstantina Šilovskega, s katerim je priredil libreto za *Evgenija Onjegina*. Vez med simfonijo in opero je zato domnevno tesnejša, kot smo si mislili.

8 Puškin, *Jevgenij Onjegin*, str. 89.

9 Wiley, Roland John. On meaning in Nutcracker. V: *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 3 (1). Edinburgh: University Press, 1984, str. 3-28.

Na podlagi vseh podatkov, s katerimi razpolagamo, lahko torej zaključimo, da ima motiv dvojen, a vsebinsko dopolnilen pomen: po eni strani naj bi se navezoval na fizično smrt Lenskega, ki v drugem dejanju umre v nesmiselnem dvoboju z Onjeginom, po drugi pa na duševno smrt Tatjane, ki ji je naslovni junak strl srce. Oba protagonista

sta žrtvi Onjeginovega brezčutnega vedenja, in v tem smislu lahko razumemo tudi zaključek opere, ko Tatjana objokuje svojo nedolžno mladost v spremenjeni različici tega glasbenega motiva.

### »Navado sam Gospod z višav namesto sreče nam je dal«<sup>10</sup>

Zadnjo motivično vez je Čajkovski spletel med Tatjano in njenim možem, knezom Greminom. V nasprotju s prejšnjimi motivi se Greminov motiv (gl. notni primer 10) prvič pojavi v njegovi ariji v tretjem dejanju (»Любви все возрасты покорны«) in se ponovi šele pozneje, v Tatjaninem petju, ko kneginja zavrne svojo staro ljubezen. Tatjana na tej točki namreč dozori in prevzame moralno držo svojega moža.

Andante sostenuto ♩ = 66

Gremin

*p* Ljub - vi vsje voz - ras - ti po - kor - ni,

#### Notni primer 10: Peter Iljič Čajkovski, *Evgenij Onjegin* (tretje dejanje, 1. prizor)

Knez Gremin je v nasprotju z Onjeginom in Lenskim zanesljiv in stanoviten. Čajkovski nam v omenjeni ariji jasno oriše njegov značaj: gre za edino zaokroženo obliko v smislu ABA, kar kaže na njegovo čustveno, finančno, družbeno in moralno trdnost. Celo nemirne harmonijske modulacije, ki v osrednjem delu arije ponazarjajo njegove življenjske zablode, se poležejo v blagozvočnem Ges-duru, ko omeni ljubljeno ženo. Greminova arija je pravzaprav čisto nasprotje Onjeginovi ariji iz prvega dejanja (»Когда бы жизнь домашним кругом«), ki je v celoti prekomponirana, kot bi se glasba skušala prilagoditi protagonistovim mimobežnim mislim, čustvom in besedam. Lenski se umešča nekje med oba: tik pred smrtjo se tudi sam poslužuje tridelne arije (»Куда, куда, куда вы удалились«), ker je njegova ljubezen do Olge iskrena, vendar se na koncu preda malodušju v tonalno nestabilni kodi. Vredna primerjave sta tudi Tatjana in sloviti prizor pisma: Čajkovski ga je oblikoval kot niz štirih romanc s spremenljivo harmonijo in orkestracijo, v katerih se protagonistka pod vplivom ljubezenske strasti predaja najrazličnejšim čustvom. Iz tega sledi, da nam o nastopajočem veliko povedo že gola glasbena sredstva, tudi brez besed.

Ko Tatjana na koncu opere zavrne Onjegina in prevzame možev motiv, je njen duševni razkol prikazan v vsej svoji kompleksnosti, podobno kot v prizoru pisma. Že v instrumentalnem uvodu lahko slišimo, kako se med seboj bijeta Tatjanin in Greminov motiv, kot bi mlada žena nihala med srcem in razumom. Šele ko pred seboj

10 »Привычка свыше нам дана: замена счастию она« (Puškin, *Evgenij Onjegin*, str. 73.)

zagleda Onjegina, se odloči in odpove svoji prvi ljubezni: s pomočjo Greminovega motiva Onjegina najprej spomni, kako hladno je ravnal z njo v preteklosti, nato pa plane v jok ob misli na zamujeno srečo s padajočim motivom *panihide*.

Čajkovski je v prvi različici opere načrtoval drugačen razplet: Tatjana pade Onjeginu v objem, ko ju nepričakovano zaloti njen mož. Čajkovskega je od takega konca menda odvrnil slavni govor Fjodorja Dostojevskega, ki ga je pisatelj imel leta 1880 ob razkritju Puškinovega kipa v Moskvi. Slavnosti se je udeležil tudi skladateljev brat Anatolij Čajkovski in skladatelju pri priči sporočil, da bo opera slabo sprejeta, če se Tatjana na koncu izneveri svojemu možu: govor Dostojevskega o krepostni ruski ženi in pravi sreči, ki ne more temeljiti na nesreči drugega, je na zbrano občinstvo namreč naredil izjemen vtis. Čajkovski je sprejel bratov nasvet in opero sklenil v skladu z njim: znana Puškinova verza o navadi, ki ju v prvem dejanju v kanonu pojeta Tatjanina mati in dojlja Filipjevna, sedaj zvenita kot neke vrste prerokba ali trpka modrost: »Navado sam Gospod z višav namesto sreče nam je dal.«

Zanimivo, da je prav ta verza Čajkovski citiral tudi v pismu Nadeždi von Meck 11. septembra 1877, ko je bilo komponiranje opere *Evgenij Onjegin* v polnem teku in je skladatelj še vedno vztrajal v svoji nesrečni zakonski zvezi ...

# Ustvarjalci



## Alan Buribajev *Dirigent*

Rodil se je leta 1979 v glasbeni družini: oče je violončelist in dirigent, mati pianistka. Z odliko je diplomiral na Kazahstanskem državnem konservatoriju kot violinist in dirigent ter nadaljeval s študijem dirigiranja na Univerzi za glasbo na Dunaju, v razredu profesorja Uroša Lajovica. Z zmago na dirigentskem tekmovanju Lovro von Matačić v Zagrebu je nase pritegnil mednarodno pozornost. Leta 2001 je prišel v finale dirigentskega tekmovanja Malko v Københavnu, kjer je prejel posebno priznanje za nadarjenega in obetajočega umetnika. Leta 2001 je osvojil prvo nagrado na tekmovanju Antonio Pedrotti v Italiji. Kariero je začel graditi kot šef dirigent Simfoničnega orkestra v Astani in glasbeni direktor Državnega gledališča v Meiningenu (Nemčija), kjer je pridobil bogate izkušnje še zlasti na področju opernega repertoarja, saj je dirigiral Offenbachove *Hoffmanove pripovedke*, Mozartovi *Idomeneo* in *Figarovo svatbo*, Janáčkovo *Jenufo*, Webrovega *Ostrostrelca* ter Straussovo *Salomo*. Buribajev je glavni dirigent Opernega gledališča

Astana v Kazahstanu. Leta 2016 je bil glavni dirigent orkestra RTÉ - Nacionalnega simfoničnega orkestra v Dublinu na Irskem, pred tem pa glavni dirigent orkestra Norrköpings Symfoniorkester (2006-2011), glavni dirigent orkestra Het Brabants Orkest na Nizozemskem (2007-2012) in glavni gostujoči dirigent Century Symphony Orchestra v Osaki na Japonskem (2014-2018). Cenjen je zaradi svoje intenzivnosti in spontanosti, hvalijo ga tudi zaradi njegove natančnosti in muzikalnosti, kar mu prinaša redna povabila za gostovanja na najvišji ravni. Nedavni in prihodnji poudarki v njegovem umetniškem koledarju so sodelovanja s filharmoničnimi, simfoničnimi in opernimi orkestri v Helsinkih, Londonu, Sankt Peterburgu, Aucklandu in Sankt Gallnu. Dirigiral je tudi simfoničnemu orkestru Kyushu Symphony Orchestra (Japonska), beograjskim in peterburškim filharmonikom, Ruskemu narodnemu orkestru in Nemškemu simfoničnemu orkestru v Berlinu, Filharmoničnemu orkestru v Oslu, nemškim radijskim orkestrom NDR v Hamburgu, Orkestru Tonkünstler, Simfoničnemu orkestru BBC-ja, Tokijskemu metropolitanskemu orkestru, Leipziškemu orkestru Gewandhaus, simfoničnim orkestrom v Düsseldorfu, Birminghamu in Göteborgu (Švedska), filharmoničnim orkestrom v Londonu in Dresdnu ter BBC-jevimi Valižanskemu nacionalnemu orkestru in Škotskemu simfoničnemu orkestru, Orkestru province Ulster (Irsko) in Malezijskemu filharmoničnemu orkestru. Uspešno je dirigiral tudi opero *Pikova dama* Čajkovskega v Narodni operi v Lyonu. Kot

Biografije solistov  
so objavljene na  
spletni strani  
[www.opera.si](http://www.opera.si).

dirigent se je še posebej uveljavil na Japonskem, kjer je dirigiral vsem pomembnejšim orkestrom. Kmalu po uspešnem debiju z orkestrom gledališča Boljšoj na gostovanju v Združenem kraljestvu so ga povabili k dirigiranju njihove produkcije opere *Zaljubljen v tri oranže* Prokofjeva, ki so jo premierno uprizorili leta 2011. Od takrat redno dirigira tudi v tem znanem operno-baletnem gledališču.



## Vinko Möderndorfer

### Režiser

Po študiju gledališke režije na ljubljanski AGRFT je začel režirati v vseh slovenskih gledališčih in se do danes podpisal pod več kot sto dramskih in opernih režij. Piše drame, prozo in pesmi, televizijske scenarije in radijske igre za otroke in odrasle. Objavil je več kot osemdeset knjig, med katerimi so romani, poezija, dramska besedila in zbirke novel. Za svoje ustvarjalno delo je prejel številne nagrade in priznanja, med njimi nagrado Prešernovega sklada, Župančičevo nagrado mesta Ljubljane, nagrade festivala Borštnikovo srečanje, več nagrad za žlahtno komedijsko pero in Grumovih nagrad za dramska besedila na Tednu slovenske drame. Vedno bolj je prepoznaven tudi kot uspešen filmski režiser, ki žanje uspehe na mednarodnih filmskih festivalih. Za svoje filmsko ustvarjanje je prejel mnogo mednarodnih nagrad in nominacij. Od leta 1992 sodeluje tudi z ljubljansko Opero SNG, kjer je pripravil Golobovo *Krpanovo kobilu* (1992), Verdijevega *Falstaffa* (1993), Šivičevo *Cortesovo vrnitev* (1996), Kozinov *Ekvinokcij* (1998),

Golobovo *Medejo* (tudi libretist, 2000), *Ivana Susanina* Mihaila Glinke (2000), Donizettijevega *Don Pasquala* (2001), Lehárjevo *Veselo vdovo* (2002 in 2008), *Kleopatru* Danila Švare, *Staro pesem* Viktorja Parme (koncertna verzija, 2002), *Brata* Alojza Ajdiča (2005), *La Bohème* Giacoma Puccinija (2006), Golobovo opero *Ljubezen kapital* (tudi libretist, 2012), Verdijev *Ples v maskah* (2014), Puccinijevo *Madamo Butterfly* (2017) in Šivičevega *Samoroga* (2021).



## Rosana Hribar

### Koreografinja

Bila je štipendistka *DanceWEB Europe Scholarship Programme residency* za mlade profesionalne plesalce na Dunaju, diplomirala je na Akademiji za ples v Ljubljani in magistrirala iz umetnosti giba na ljubljanski Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo. V zadnjih dveh desetletjih je kot plesalka in koreografinja sodelovala s skoraj vsemi najpomembnejšimi slovenskimi koreografi in gledališkimi režiserji ter plesnimi in baletnimi skupinami sodobnega plesa doma in v tujini. Za avtorsko delo na področju sodobne plesne umetnosti je prejela Trdinovo nagrado mestne občine Novo mesto (2008), najvišjo nagrado za izjemne umetniške dosežke mesta Ljubljane, Župančičevo nagrado (2011) ter nagrado Prešernovega sklada (2015). Od leta 2016 deluje na ustanovi Alma Mater Europaea - Akademiji za ples v Ljubljani kot docentka in vodja katedre za sodobni ples ter koordinatorka magistrskega programa. Od leta 2020 je predsednica Sekcije plesnih ustvarjalcev pri Društvu slovenskih avdiovizualnih igralcev.



## Branko Hojnik

### Scenograf

Diplomiral je na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani in leta 1998 prejel študentsko Prešernovo nagrado za slikarstvo. Kot scenograf (in večkrat tudi kot oblikovalec svetlobe) je sodeloval pri več kot 190 dramskih, opernih, plesnih in lutkovnih uprizoritvah v skoraj vseh slovenskih gledališčih, pa tudi v gledališčih na območju nekdanje Jugoslavije, v Nemčiji, Rusiji, Bolgariji, Litvi, na Poljskem in Norveškem. Sodeloval je s številnimi domačimi in tujimi režiserji, med drugim z Jernejem Lorencijem, s Slobodanom Unkovskim, z Vitom Tauferjem, Eduardom Milerjem, Matejo Koležnik, s Tomijem Janežičem in z Igorjem Vukom Torbico. Za svoje delo je prejel številne domače in mednarodne nagrade, med drugim tudi štiri Borštnikove nagrade za scenografijo.



## 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. Sodeluje s številnimi slovenskimi in tujimi režiserji. Kot kostumograf ustvarja za gledališke predstave, opere, klasični balet, sodobni ples, filme, televizijske oddaje in reklamne oglase. 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), Narodnem muzeju (2009) in na ljubljanskem gradu (2019). V tujini so najbolj



odmevale njegove predstavitve na razstavah v Københavnu (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.



### **Pascal Mérat** *Oblikovalec svetlobe*

Pascal Mérat si je vidnejše izkušnje z gledališko umetnostjo pridobil kot tehnični direktor in oblikovalec luči Théâtre du Silence, nato pa je deloval kot oblikovalec luči v pariškem Théâtre des Bouffes du Nord pod vodstvom angleškega režiserja in gledališčnika Petra Brooka. Tam je oblikoval luč za predstave *La Tragédie de Carmen*, *Mahabharata* in *Le Récit de la servante Zerline* (*Zgodba služabnice Zerline*). Slednjo je soustvaril z režiserjem Klausom Michaelom Grüberjem in s slovito vsestransko gledališko umetnico, igralko, scenaristko in režiserko Jeanne Moreau. Pod vodstvom španskega režiserja Lluísa Pasquala je deloval pri Comédie-Française, v pariškem Odéon-Théâtre de l'Europe in v številnih opernih gledališčih: v pariškem Théâtre du Châtelet, milanski Scali, v Lizboni, Bilbau, Sevilli, Madridu, Torinu, Amsterdamu, Lillu, Marseillu in Lyonu. Med drugim je ustvaril svetlobno podobo za opere *Don Giovanni* (Sao Paulo, Versailles), *Cavalleria rusticana* (Sao Paulo), *Don Pasquale* (Madrid), *Il prigioniero* (Barcelona), balete *Fall*

*River Legend* (Opéra National de Paris), *Romeo in Julija* (Riga) ter za gledališki predstavi *Kralj Lear* (Barcelona) in *Iliada* (Ljubljana). Redno gostuje na domačih odrih, kjer soustvarja operne, dramske in plesne predstave. V SNG Opera in balet Ljubljana je sodeloval pri predstavah *Ljubezen kapital*, *Črne maske*, *Gorenjski slavček*, *Orfej v pekle*, *Madama Butterfly* in *Samorog*. Leta 2020 je predstava *Doña Francisquita*, ki jo je kot oblikovalec svetlobe soustvaril v Španiji, prejela nagrado Premio Max za najboljšo glasbeno oziroma operno predstavo. Pred kratkim je sodeloval z Barbaro Hannigan v Aixu-en-Provence in Hamburgu, v kratkem pa bo ustvarjal v Madridu in milanski Scali.



### **Blaž Lukan** *Dramaturg*

Blaž Lukan (1955) je doktor dramaturgije in deluje kot praktični dramaturg v gledališču ter pri filmu. Piše spremne besede za knjižne objave dram in strokovnih besedil slovenskih in tujih avtorjev, znanstvene razprave s področja dramatike in teorije scenskih umetnosti, kritiko in poezijo. Bil je umetniški vodja Gledališča Glej in SLG Celje. Je docent za dramaturgijo in predstojnik oddelka za dramaturgijo in scenske umetnosti na AGRFT Univerze v Ljubljani. Napisal je več knjig, med njimi so *Slovenska dramaturgija: dramaturgija kot gledališka praksa* (2001), *Performativne pisave* (2013), *Po vsem sodeč: gledališke kritike 1993–2013* (2015), *Turški lok* (2019), *Gledališka sinteza* (2022). Uredil je zbornik *Generator: za proizvodnjo poljubnega števila dramskih kompleksov* (2021).



### **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 diplomu s posebno pohvalo – diploma 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 nagradeni 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).



### **Gregor Traven** *Koncertni mojster*

Študiral je v Celovcu, Oslu in na Univerzi Mozarteum v Salzburgu, kjer je magistriral z odliko (2004). Nagraden je bil na vrsti mednarodnih tekmovanj (Gorica), zmagal je na tekmovanju komorne glasbe v Jugoslaviji (1990). Sodeloval je z uglednimi orkestri: orkester Dunajskega koncertnega združenja (Wiener Concert-Verein), Spirit of Europe, Klassische Philharmonie Bonn, Kölnski komorni orkester (Kölner Kammerorchester). Poleti 2001 je nastopil s nizom solističnih koncertov na Tajvanu. Od leta 2002 do 2004 je bil član Brucknerjevega orkestra v avstrijskem Linzu. Od leta 2004 je koncertni mojster orkestra SNG Opera in balet Ljubljana, od leta 2008 pa tudi koncertni mojster Komornega orkestra solistov Društva slovenskih skladateljev. Deluje kot mentor in gostujoči koncertni mojster ali kot član žirije na tekmovanjih (Orkesterkamp v Bovcu, 2018; Nova filharmonija; gostovanje s Slovenskim komornim orkestrom v Omanu, 2018; Mednarodno glasbeno tekmovanje mesta Palmanova, 2018).

# Eugene Onegin

## Lyrical Scenes in Three Acts

EUGENE ONEGIN

**Premiere**

25. 5. 2023

**Music**

Pyotr Ilyich Tchaikovsky

**Libretto**

Pyotr Ilyich Tchaikovsky  
and Konstantin Stepanovich  
Shilovsky based on Pushkin's  
novel in verse of the same name

**Conductor**

Alan Buribayev

**Director**

Vinko Möderndorfer

Performed in  
Russian language.

The performance  
has two  
intermissions.

## **CAST**

### **Tatyana**

Martina Zadro\*/Anamarija Knego a. g./  
Mojca Bitenc a. g.

### **Olga**

Nuška Drašček\*/Elena Dobravec

### **Lensky**

Dejan Maksimilijan Vrbančič\*/Martin Sušnik a. g./  
Aljaž Farasin

### **Onegin**

Jaka Mihelač a. g.\*/Ivan Andres Arnšek/  
Slavko Savinšek

### **Gremin**

Peter Martinčič\*/Saša Čano

### **Filippjevna**

Barbara Sorč a. g.\*/Mirjam Kalin

### **Larina**

Sara Briški Cirman a. g.\*/Sabina Gruden a. g.

### **Zaretsky**

Janko Volčanšek a. g.\*/Zoran Potočan

### **Triquet**

Matej Vovk\*/Andrej Debevec

### **Commander**

Rok Bavčar\*/Robert Brezovar

## **Ballet Soloists in Act Three**

### **Onegin**

Lukas Zuschlag\*/Kenta Yamamoto

### **Lensky**

Lukas Bareman\*/Filippo Jorio

### **Tatyana**

Nina Noč\*/Emilie Gallerani Tassinari

### **Olga**

Ana Klačnja\*/Erica Pinzano

### **The Mother**

Tjaša Kmetec\*/Tasja Šarler

### **The Maid**

Gabriela Mede\*/Urša Vidmar

### **The First Second**

Hugo Mbeng\*/Oleksandr Koriakovskiy

### **The Second Second**

Yuki Seki\*/Matteo Moretto

## **Choreographer**

Rosana Hribar

## **Set Designer**

Branko Hojnik

## **Costume Designer**

Alan Hranitelj

## **Lighting Designer**

Pascal Mérat

## **Dramaturge**

Blaž Lukan

## **Language Coaches**

Nataša Jelić, Višnja Fičor

## **Chorus Mistress**

Željka Ulčnik Remic

## **Concert Master**

Gregor Traven

## **Assistant Conductor**

Jakob Barbo

## **Assistant Director**

Simona Pinter

## **Assistant Choreographers**

Claudia Sovre, Stefan Caprarioiu,  
Leonid Kouznetsov

## **Assistant Set Designers**

Deja Vrbnjak, Aljaž Rudolf

## **Assistant Costume Designer**

Ana Janc

## **Head of Study**

Irena Zajec

## **Répétiteurs**

Kayoko Ikeda, Višnja Kajgana, Irena Zajec,  
Irina Milivojević, Stefan Pajanović

## **Chorus Répétiteur**

Marina Đonlić

## **Prompters**

Dejan Gebert, Urška Švara Kafol

## **Stage Manager**

David Grasselli

\* Premiere.

**OPERA CHORUS****Chorus Inspector**

Rok Krek

**BALLET ENSEMBLE****ORCHESTRA****Orchestra Inspector**

Martin Žužek Kres

**Team of Producers**

*Producers* Polona Kante Pavlin and Roman Pušnjak,

*Ballet Coordinator* Simon Stanojevič,

*Dramaturge* Tatjana Ažman,

*Language Editor* Marja Filipčič Redžić

**Libretto Translation for Surtitles**

Višnja Fičor (Slovene), Mile Klopčič (quotes from

Tatyana's letter in Slovene), Nataša Jelić (English)

**Surtitles Technical Execution**

Luka Šinigoj

**Sets and Costumes**

Theatre Workshop SNG Opera in balet Ljubljana

and SNG Drama Ljubljana, *Head of Workshop*

Matjaž Arčan

Used in the opera are also costumes from *Capuletti*

and *Montegi, Macbeth* (B. Radulović), *Romeo and*

*Juliet* (M. Scott), *Meat of the Heart* (B. Pavlič),

*The Merry Widow* (A. Bartl), *The Nymphs of the*

*Rhine* and *Love Capital* (A. Hranitelj).

**Technical Department**

*Head of Department (Head Technician)*

Mislav Kuzmanić

# About the Performance

## Tatjana Ažman

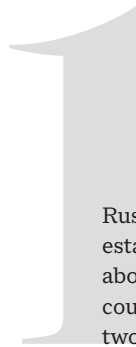
Tchaikovsky was considered a “Westerner” among his Russian contemporaries, so the advocates of artistic nationalism honoured him with a special form of “hateful love”. On the other hand, Europeans and Americans perceived him as a composer who succeeded in almost perfectly expressing the mysterious Russian soul through his music. Along with Frédéric Chopin and Antonín Dvořák, Tchaikovsky was the first Slavic master who firmly established himself in the Western musical canon. Although Tchaikovsky devoted many of his works to the opera stage, only the operas Eugene Onegin - the height of the Russian romantic opera - and The Queen of Spades, both created based on the literary material by Alexander Sergejevich Pushkin, were famous worldwide. Despite the demanding and dramatic upheavals in his personal life, he composed the opera Eugene Onegin relatively quickly; only a year passed from his first enthusiasm for the material to the work's completion. Tchaikovsky wrote to his patroness, Mrs. von Meck that Eugene Onegin would satisfy only those who could be “moved by ordinary, simple human emotions”. The grandly conceived tragedy took a form of a series of scenes, where the dramaturgical tension arises from the characters of stage personalities rather than the situations in which they find themselves. In the second half of the 19<sup>th</sup> century, such an approach was considered an unprecedented innovation in the

formal sense. Eugene Onegin was first presented to the world in 1879 in the Moscow Maly Theatre. The conservatory students performed it without considerable success. Only its restagings at the Moscow Bolshoi Theatre in 1883 and Sankt Petersburg in 1885 and 1892 proved that it is an exceptional work of art that breaks the established stereotypes about the pomposity and artificiality of operatic art. Pushkin's poem touched the great composer as its verses capture a myriad of diverse emotions, especially the transformation of friendship into great love and love into deep hatred and even death. The reflection of the souls of the two romantic giants, Pushkin and Tchaikovsky, as experienced in this opera, awakens the imagination of every opera lover, even today.

We will enjoy the operatic masterpiece and one of the best pieces of Russian musical literature under the baton of the excellent Kazakh conductor Alan Buribayev. Its masterful staging is in the hands of our long-time collaborator and director, Vinko Möderndorfer, who is passionate about fateful and extreme human relations, overshadowed and illuminated with highs and lows in all their colours and shades, which is always a significant challenge.

# The Story

## Act One



Russia, first half of the 19<sup>th</sup> century. Autumn at the Larins country estate. Peasants return from the harvest singing. Larina reminisces about the days before the wedding when her husband was still courting her, but she loved someone else. Now she is a widow with two daughters, Tatyana and Olga.

While Tatyana spends her time reading novels and strongly identifying herself with the literary heroes each time, Olga is courted by their neighbour, the poet Lensky. When he unexpectedly comes to visit, he brings along a new visitor, his neighbour and friend, the manor Eugene Onegin, who inherited the estate from his uncle. Tatyana instantly falls in love with him. At their first meeting, Tatyana tells Onegin that she does not find the countryside boring, as he assumes, because she likes to read and dream, and Lensky confesses his devotion to Olga, whom he has loved since childhood. Tatyana asks her nanny Filippjevna to tell her about her first love and marriage and then spends the whole night writing a passionate letter to Onegin. The next morning, Tatyana waits for Onegin's answer. He visits her and admits that her confession touched him, but he cannot accept her feelings as he is not born for love and can only offer her his friendship. He advises her to control her emotions so that no one else takes advantage of her innocence.



## Act Two



January. Invited guests are celebrating Tatyana's name day at the Larins estate. Onegin reluctantly agrees to accompany Lensky to the celebration, where he becomes bored. He decides to tease Lensky, so he starts flirting with Olga and dances with her. Stunned and jealous, Lensky challenges Onegin to a duel. Although Onegin expresses his regrets for his inappropriate behaviour soon enough, Lensky refuses to give in. An elderly guest Monsieur Triquet sings a couplet to Tatyana, who is understandably embarrassed and jealous herself. Before the duel, Lensky reflects on his poetry, his love for Olga and death. Onegin, who is late, brings along an unsuitable second, the valet Guillot, and Lensky's second Zaretsky complains about this. Although both Lensky and Onegin are filled with regret, neither calls off the fight. They shoot, and Lensky dies; Onegin is overcome with horror.

## Act Three



Sankt Petersburg, a few years later. Onegin, who left his country estate after the duel and travelled abroad aimlessly, returns to the capital changed and sick. He finds himself at a ball in the Gremin's palace. Standing aside, he reflects on his life after the duel. Prince Gremin introduces him to his young and elegant wife, with whom he is happily married and in whom Onegin is surprised to recognise Tatyana. Struck by this sudden encounter, she tries to contain her feelings. When they meet, they act calm and exchange a few polite words, but Onegin is perplexed by his discovery that he now truly loves Tatyana. He sends her a letter in which he declares his love for her. Tatyana is deeply upset by the fact that Onegin has returned and disturbed her peace of mind. When Onegin comes to see her, he finds her in tears, but she pulls herself together and reminds him that he once rejected her. Onegin admits to Tatyana that he is aware of his mistake and convinces her that now his feelings are different and genuine. He asks her to run away with him. Tatyana admits that she still loves him, but she has made a decision and will remain faithful to her husband. She bids him farewell forever and leaves him in despair.

# Onegin or How to Achieve Something

*Excerpts*

**Blaž  
Lukan**

Who is Eugene Onegin (Yevgény Onégin), and why does Tatyana love him so endlessly, undyingly? So much so that the only possible realisation of this love is her final: “Farewell forever!” She loves a man, with whom she has never had anything, about whom she only knows his name and – as paradoxical as it may sound – she only read in love novels. Of course, she has some experience with him, she wrote him a letter in which she revealed herself, and he then mercifully (?) rejected her, but in reality, Onegin is but Tatyana’s illusion, a novelistic character.

...

Onegin is a kind of Don Juan – a character that has been part of European (literary) mythology for centuries, on the one hand, a typical renegade, on the other hand, a rebel and on the third hand (perhaps even today?), just an uninteresting bourgeois guy in search of his pleasure, without any ideological or even metaphysical references. In the opera, we meet him in two “vector” erotic situations: Tatyana loves him, but he doesn’t want her; Olga loves Lensky, so she “doesn’t want” Onegin in a way, and that is exactly why she finds her interesting enough to dance with her and thus ignite an inexplicable, fatal attack of jealousy in Lensky. Onegin, one could say, really wants nothing, desires nothing; he is enough for himself, or even more precisely, superfluous to himself as if he were moving in some airless, weightless space where there is nothing, not only gravity. Everything

has already occurred, everything gone and here and now, there is perhaps only a kind of pleasure in challenging, testing the boundaries, invading foreign territories and swift retreats into the void. Here, Olegin is a rebel, but actually without a reason, an individualist, but not a hermit, self-sufficient and happy with his inner world, although not without nobility and awareness of moral and ethical norms and principles. The additional “proof” of the *Donjuanian* paradigm in Olegin is his interest in Tatyana after she has been married for some time. All of a sudden, she becomes enthralling to him, and even more, she becomes his obsession, the criterion of his inner world, the meaning of his existence; his love for her becomes a revelation, a kind of god: when she leaves him at the very end, his last words can only be: “Shame, despair, o my bitter fate” (*Eugene Olegin*, Act III, Scene 2).

...

Of course, she still loves him, at least that’s what she claims, but she is also affected by the dialectical force of erotic repulsion and attraction: desire is productive only until it is fulfilled, and the most disgusting desire is the one, whose fulfilment is offered straightforwardly. Here, the past is no longer crucial, the disappointment is forgotten, and the world is suddenly different; its vision is fundamentally “stained” by the scar left after an unfulfilled desire: Olegin is now someone else, and the different one is above all she.

...

If Tchaikovsky (along with his co-librettist) depicts Eugene Olegin without the irony that we can sense in Pushkin, some of the “seriousness” and sublimity of the narrative is undoubtedly “taken away” by the composer’s music, which at first glance could be attributed to an inadmissible trivialisation of the writer, but, it in fact - from the modern point of view - draws it closer to a film (which is also the director’s idea), or even more precisely to a romantic (melo)drama, which is not necessarily a “light” genre. It is true that Tchaikovsky altered Pushkin’s ending for the opera’s premiere and brought the lovers together, but then he changed his mind because of the horrified audience. Although musicologists often project Tchaikovsky’s biography onto his work, specifically on *Olegin*, we must not exaggerate with these analogies. More noticeable and fascinating is the *absent-mindedness* that can be felt in the music, a kind of departure from the narrative, which in libretto runs quite linearly and predictably, in fact, perhaps even an escape into some parallel world, where even what is not possible, is “in reality” possible. More precisely, where sharp edges are blurred, where masks fall and where one can transcend the differences ... This is not exactly a modern thought, but when watching and listening to the opera, it can perhaps help us to deepen or upswing its melodramatic, sentimental surface to another level, in response to the question: *How can we achieve anything in this world with our desire ...*

**SNG Opera in balet Ljubljana**

Župančičeva ulica 1, 1000 Ljubljana

T +386 (0)1 241 59 00

www.opera.si

**Direktor/Director General**

Staš Ravter

**Umetniški direktor opere/Artistic Director of the Opera**

Marko Hribernik

**Umetniški direktor baleta/Artistic Director of the Ballet**

Renato Zanella

**Svet zavoda/Council**

Karolina Šantl Zupan (*predsednica/Chairwoman*),

Tomaž Rozman (*namestnik predsednice/Deputy*

*Chairman*), Mirjam Kalin, Barbara Koželj Podlogar,

Manca Marinko, Aleš Paulin, Ivan Simič

**Strokovni svet/Expert Council**

Vojko Vidmar (*predsednik/Chairman*), Danica Dolinar

(*namestnica predsednika/Deputy Chairwoman*),

Robert Brezovar, Tomaž Habe, Sonja Kerin Krek,

Matjaž Robavs

**Gledališki list, sezona 2022/23, št. 6, maj 2023**

**Theatre Programme, 2022/23 Season, No. 6, May 2023**

**Izdajatelj/Publisher**

©SNG Opera in balet Ljubljana

**Za izdajatelja/Represented by**

Staš Ravter (*direktor/Director General*)

**Uredništvo/Editorship**

Tatjana Ažman

**Jezikovni pregled/Language Editing**

Marja Filipčič Redžić

**Angleška besedila/English Texts**

Nataša Jelić

**Fotografije/Photos**

Darja Štravs Tisu (*fotografije z vaj/photos from the*

*rehearsals*), arhiv/archive SNG Opera in balet Ljubljana,

Nina Rojc (Branko Hojnik), Maj Pavček (Blaž Lukan),

Brina Svit (Pascal Mérat), osebni arhivi/personal archives

**Ilustracija na naslovnici/Cover Illustration**

Suzi Bricelj

**Oblikovanje/Design**

Matija Jemec

**Priprava in tisk/Prepress and Print**

ABO grafika, d. o. o.

**Naklada/Print Run**

800

**Cena/Price**

4 EUR

ISSN 1854-0481

Redakcija je bila končana 22. maja 2023.  
This programme's editing was completed on  
22<sup>nd</sup> May 2023.