**Tim Rice, Andrew Lloyd Webber**

**Evita**

Muzikal v dveh dejanjih

Po dogovoru z The Really Useful Group Ltd.

|  |  |
| --- | --- |
| Libreto | **Tim Rice** |
| Glasba | **Andrew Lloyd Webber** |
| Glasbena izdaja | Evita Music Ltd., 2022  (Cat. Ref 578) |
| Praizvedba | 21. junij 1978,  Prince Edward Theatre, London |
| Premiera | 10. oktober 2025,  Dvorana Ondine Otta Klasinc  SNG Maribor |

**Ustvarjalci muzikala**

|  |  |
| --- | --- |
| Dirigent | **Patrik Greblo** |
| Režiserka, oblikovalka projekcij in svetlobe | **Svetlana Dramlić**  (**Rosa produkcija**) |
| Zborovodkinja | **Zsuzsa Budavari Novak** |
| Koreografinja | **Tetiana Svetlična** |
| Scenograf | **Matic Kašnik** |
| Kostumografinja | **Jerneja Podbevšek Zhembrovskyy** |
| Dramaturginja | **Biserka Fortuna** |
| Oblikovalec svetlobe | **Tomaž Premzl** |
| Asistentka režiserke | **Tara Kuster** |
| Mentor in svetovalec za vokal | **Graeme Danby** |
| Koreografa argentinskega tanga | **Aleksander Golob**  **Tjaša Bobek** |
| 3-D animacije | **Voranc Kumar**  **Vincent Boon**  (**Nervous-fx**) |
| UI video zasnova | **Luka Tišler** |

**Zasedba**

|  |  |
| --- | --- |
| Eva Perón | **Sabina Cvilak** |
| Che | **Sergije Lugovski** |
| Juan Perón | **Mike Sterling** |
| Agustín Magaldi | **Tim Ribič** |
| Perónova ljubica | **Lucija Krašovec** |
| Evina družina | **Katarina Reis Krnjak**  **Terezija Potočnik Škofič**  **Leonida Juge Sabo**  **Dada Kladenik**  **Mojca Potrč**  **Žiga**  **Lakner**  **Jernej Luketič**  **Boštjan Petek** |
| Mala Evita | **Rene Vujinić Cvilak** |
| Otroka na posnetku | **Rene Vujinić Cvilak**  **Luka Aleksandar Jovičić** |
| Ljubimci | **Žiga Lakner**  **Tomaž Planinc**  **Miha Mikluš**  **Sebastijan Čelofiga** |
| Argentinsko ljudstvo | **Katarina Reis Krnjak**  **Terezija Potočnik**  **Škofič, Leonida Juge Sabo**  **Martina Ledinek**  **Melanija Yve Marty**  **Dada Kladenik**  **Mojca Potrč**  **Regina Schulz**  **Monika Bezjak**  **Barbara Juteršek**  **Valentina Jerenec**  **Žiga Lakner**  **Tomaž Planinc**  **Bogdan Stopar**  **Gregor Mlakar**  **Marko Škofič**  **Marko Žaler**  **Aljaž Hameršak**  **Jernej Luketič**  **Miha Mikluš**  **Sebastijan Čelofiga**  **Marko Mandir**  **Boštjan Petek** |
| Aristokrati | **Nevenka Kiseljak**  **Tanja Vuzem**  **Nataša Žlender**  **Renata Krajnc**  **Lea Arnejčič**  **Anja Brglez**  **Irena Ferk**  **Helena Štajnmec**  **Zala Ferk**  **Jernej Jenko**  **Danilo Vračko**  **Lovro Čučko**  **Silvester Kronaveter**  **Maks Feguš**  **Mihael Roškar**  **Peter Izlakar**  **Peter Skušek**  **Matjaž Vezonik** |
| Vojaški oficirji | **Boštjan Petek**  **Bogdan Stopar**  **Gregor Mlakar**  **Marko Škofič**  **Aljaž Hameršak** |
| Admiral | **Bogdan Stopar** |
| Prvi oficir | **Boštjan Petek** |
| Uradnika | **Gregor Mlakar**  **Marko Škofič** |

|  |  |
| --- | --- |
| Baletni ansambel SNG Maribor | **Monja Obrul**  **Tea Bajc**  **Mina Radaković**  **Ema Perić**  **Beatrice Bartolomei**  **Nuša Urnaut**  **Lana Druškovič**  **Satomi Netsu**  **Nuška Gujt**  **Davide Buffone**  **Ionut Dinita**  **Lucio Mautone**  **Matteo Magalotti**  **Maro Vranaričić**  **Aleksandar Trenevski**  **Christopher Thompson**  **Tomaž Viktor Abram Golub**  **Matteo Beeckman**  **Jan Trninič**  **Jodin Cozzutti** |

**Simfonični orkester SNG Maribor**

|  |  |
| --- | --- |
| Koncertna mojstrica | **Oksana Pečeny** |
| Korepetitorji | **Sofia Ticchi**  **Anna Fernandez Torres**  **Robert Mraček** |
| Šepetalka | **Sabina Alatič** |
| Slovenski prevod libreta | **Luka Hrvatin Meglič** |
| Predvajanje nadnapisov | **Kristina Prah**  **Cristian Popovici** |
| Inšpicienti | **Iztok Smeh**  **Filip Tašner**  **Matjaž Marin** |

**Seznam pesmi (glasbenih točk) iz muzikala Evita**

|  |  |
| --- | --- |
| **Prvo dejanje** | **Act One** |
| Kino v Buenos Airesu | A Cinema In Buenos Aires |
| Rekviem | Requiem |
| Ah, kakšen cirkus | Oh, What A Circus |
| Na to noč tisočerih zvezd | On This Night of a Thousand Stars |
| Buenos Aires | Buenos Aires |
| Lahko noč in hvala | Goodnight And Thank You |
| Umetnost možnega | The Art of the Possible |
| Dobrodelni koncert | Charity Concert |
| Presenetljivo dobra zate bi bila | I’d Be Surprisingly Good for You |
| Še en kovček na drugem hodniku | Another Suitcase in Another Hall |
| Peronova zadnja ljubezen | Peron’s Latest Flame |
| Nova Argentina | A New Argentina |
|  |  |
| **Drugo dejanje** | **Act Two** |
| Medigra | Entr’acte |
| Na balkonu Case Rosada  (Ne joči zame, Argentina) | On the Balcony of the Casa Rosada  (Don’t Cry For Me, Argentina) |
| Visokoleteča, oboževana | High Flying Adored |
| Kot mavrica visoko | Rainbow High |
| Mavrična turneja | Rainbow Tour |
| Zboristka se ni naučila svoje vloge | The Chorus Girl Hasn’t Learned |
| In denar je pritekal še naprej | And the Money Kept Rolling In |
| Sveta Evita | Santa Evita |
| Valček za Evo in Cheja | Waltz For Eva and Che |
| Res ljubiš me | You Must Love Me |
| Ona je dragulj | She Is a Diamond |
| Kocke se kotalijo | Dice Are Rolling |
| Evin poslednji radijski prenos | Eva’s Final Broadcast |
| Montaža | Montage |
| Žalovanje | Lament |

**Vsebina muzikala**

***Prvo dejanje***

26. julija 1952 občinstvo v kinu v Buenos Airesu z napetim pričakovanjem spremlja dogajanje na platnu, ko nenadna napoved razblini filmsko iluzijo: Eva Perón, prva dama in duhovna voditeljica argentinskega naroda, je umrla po hudi bolezni. Medtem ko se je vsa država pogreznila v globoko žalovanje, ostane neomajen le mladi delavec Che, ki prevzame vlogo kronista in začne pripovedovati pogosto paradoksno zgodbo Evinega življenja. Njegova pripoved nas popelje nazaj k njenim skromnim začetkom v provincialnem nočnem klubu, kjer se je začela njena izjemna življenjska pot.

Kot nezakonska hči revnih kmečkih staršev je svojo prihodnost zaupala ljubimcu, pevcu tanga Augustínu Magaldiju, v upanju, da bo postal njena »zlata vstopnica« za Buenos Aires. Čeprav skupaj odpotujeta v prestolnico, se njuni poti kmalu razideta. Eva si s svojo brezkompromisno ambicioznostjo ustvari ime kot radijska in filmska igralka, ki jo oblegajo številni ljubimci, dokler na enem izmed svojih nastopov ne spozna polkovnika Juana Peróna. Njuni usodi sta odslej tesno prepleteni: Eva popelje Peróna do predsedniškega položaja, sama pa postane prva dama Argentine.

***Drugo dejanje***

Z balkona Case Rosada (Rožnate hiše) Evita – kot jo sedaj častijo njeni privrženci – nagovori narod z zanosnim govorom, medtem ko njeni zvesti »brezsrajčniki«, descamisadosi, ognjevito vzklikajo njeno ime. Toda za evforijo ljudskih množic se skrivata sovraštvo in prezir aristokracije in vojske, ki v zasedi čakata na njen padec, saj je s svojim vplivom močno omajala njuno politično moč. Eva se na povabilo španskega diktatorja Franca kot politična odposlanka odpravi na turnejo po Španiji in Evropi, kjer jo slavijo kot zvezdnico – kot »mavrico«, ki povezuje Argentino s staro celino. A kar se začne kot triumf, kmalu izgubi svoj sijaj, saj Evite kot predstavnice represivnega režima ne sprejemajo povsod odprtih rok.

Po vrnitvi v Argentino ostaja njen lik razklan: medtem ko je za ene navadna povzpetnica in politična uzurpatorka, jo drugi častijo skoraj kot svetnico. Odločna, da utrdi svojo moč, še zadnje napore vloži v politično kampanjo – toda njene moči že usihajo. Ko zasluti bližino smrti, umakne svojo kandidaturo za podpredsednico in slovesno priseže večno ljubezen argentinskemu ljudstvu. V njenih poslednjih trenutkih se pred očmi zvrstijo vsi njeni dosežki, sama pa prosi ljudi odpuščanja, ker je izbrala slavo namesto dolgožive vladavine. Ko Evita umre, njeno telo balzamirajo in posvetijo. V zatišju njene smrti se spominja Che, da je bil nekoč obljubljen njen spomenik – toda zgrajen je bil le podstavek, Evitino truplo pa je kar za sedemnajst let izginilo.

**Panorama nastopajočih oseb ali kratek vodič po likih iz muzikala *Evita***

Četudi se nam lahko upravičeno zdi, da je ime »Eva Perón« dovolj znano povprečnemu sleherniku, skoraj gotovo pa vsakemu ljubitelju muzikalov, filmske umetnosti in tenkočutnemu preučevalcu sodobne zgodovine, se lahko med odkrivanjem njene zapuščine svetu z vso iskrenostjo ponovno vprašamo – če nekoliko parafraziramo misel pripovedovalca Cheja –, kdo je v resnici bila »Santa Evita«?[[1]](#footnote-1)

Življenjska zgodba Evite Perón, ki jo poznamo kot nekdanjo prvo damo Argentine in »kraljico ljudskih src«, je danes prav toliko pripoved o njej sami kot o ljudeh, ki so jo spremljali na poti iz revščine in zakotnega podeželja do prestolnice Buenos Aires, kjer se je najprej uveljavila z (bolj ali manj prepričljivimi) vlogami v filmskih melodramah B-produkcije, nato pa kot filantropinja in aktivistka. Šele Evino politično in zasebno sopotništvo s polkovnikom in poznejšim argentinskim predsednikom Juanom Perónom je po »mavrični turneji« po Evropi leta 1947 dokončno utrdilo njen status politične ikone.

Da bi podrobneje spoznali to vznemirljivo glasbeno pripoved in njene glavne akterje, se zdaj sprehodimo skozi panoramo likov, kot sta jih zasnovala avtor besedil Tim Rice in skladatelj Andrew Lloyd Webber in kot vstopajo na »oder zgodovine« njunega muzikala *Evita*.

**Množica**

Brez nepregledne množice, ki ne bi bila pripravljena prisluhniti in slediti vsaki besedi Eve Perón, ne bi bilo niti njene slovite pesmi *Don’t Cry for Me Argentina*, zato je prav in pravično, da se najprej zasliši glas ljudstva.

Že na samem začetku muzikala *Evita* se znajdemo sredi množice žalujočih, ki pojejo rekviem za svojo spoštovano in nadvse oboževano prvo damo Argentine. To so ljudje, ki so ljubili Evo Perón, jo spremljali skozi njeno politično in zasebno pot ter še naprej ohranjanjo pri življenju njeno navdihujočo zgodbo z aktivnim spominjanjem in pripovedovanjem o njenih osebnostnih vrlinah in dosežkih.

**Che**

Čeprav ga tako v številnih odrskih uprizoritvah kakor tudi v doslej edini filmski upodobitvi muzikala z Madonno in Antoniem Banderasom praviloma upodabljajo mlajši moški šarmantnega videza, zaradi česar bi ga lahko mimogrede zamenjali za katerega od Evinih ljubimcev, se lik Cheja kaže kot nadvse pozoren kronist ter na trenutke tudi ciničen in sarkastičen opazovalec političnega dogajanja, ki ga spoznavamo skozi različna obdobja Evinega življenja. Kot vsevedni pripovedovalec je prav tako prvi, ki nas s svojim glasom popelje v Evin svet, pri tem pa neprizanesljivo komentira življenjske odločitve ženske – »Sante Evite«, ki jo obožujejo vsi – in jo v sarkastičnem tonu razglasi za boginjo v pesmi *Oh*, *What A Circus*.

Che je prikazan kot slehernik, kot pripadnik delavskega razreda, pri katerem je bila resnična Eva Perón še posebej priljubljena, čeprav za razliko od drugih likov ni zasnovan po neki določeni zgodovinski osebnosti, kot denimo po Ernestu »Cheju« Guevari, kar lahko zasledimo predvsem v prvi inscenaciji muzikala v konceptu legendarnega ameriškega režiserja Hala Princea, ki je prve interprete te vloge spodbujal, naj se podrobneje seznanijo z osebnostjo omenjenega in v Argentini rojenega kubanskega revolucionarja. V poznejših uprizoritvah muzikala so vlogo Cheja pogosto obravnavali kot anonimno figuro, ki sicer ni v neposredni povezavi z Guevaro, a lahko kljub temu ohranja simbolno oziroma konotacijsko povezavo z njegovo zapuščino, z duhom revolucije in družbenih sprememb nasploh.

Zaradi svoje kameleonske zlitosti z okoljem, iz katerega vedno znova izstopa kot kritični komentator, je Che skorajda ves čas navzoč: ko se pojavi na odru, vselej bdi nad Evo in se oglaša kot nekakšen notranji glas vesti in kolektivne memorije, pri tem pa se v nasprotju s svojimi številnimi sodržavljani ne pusti zapeljati Evinim čarom, ki jih ta s pridom uporablja za dosego svojih ambicij. Preračunljivost, s katero si Eva utira pot v politični in družbeni panteon Argentine, Che nenehno kritizira, s takšno protiutežjo dekadentnemu glamurju in pretirani bleščavosti Evinega družbenega kroga pa podaja realističen pogled na življenje v tedanji Argentini.

Še več, kot lik nam Che s svojimi komentarji ponuja širši kontekst zgodbe, predvsem z razkrivanjem nekaterih manj znanih zgodovinskih podrobnosti, hkrati pa nastopa kot glas ljudstva, ki naj bi ga Eva domnevno zastopala.

**Eva Perón**

Zgodba o oboževani argentinski prvi dami Evi Perón se morda nekoliko v nasprotju s pričakovanji gledalcev po kronološkem podajanju dogodkov iz njenega življenja začne pravzaprav z retrospektivnim obratom, tj. z oznanilom o njeni smrti, ki postane v dogodkovnem smislu odskočna deska za običajno, sintetično tehniko pripovedovanja Evine življenjske poti.

Resnična Eva Perón, katere življenje in družbena zapuščina sta navdihnila nastanek muzikala *Evita*, je umrla leta 1952 pri komaj triintridesetih letih zaradi raka materničnega vratu, ko je bila s tedanjim argetinskim predsednikom Juanom Perónom poročena le sedem let. V tem kratkem času si je utrdila položaj osrednje politične osebnosti znotraj Perónove politične stranke in postala izredno priljubljena med ljudmi, še posebej med ženskami iz delavskega razreda.

Upodobljena protagonistka muzikala se je rodila 7. maja 1919 kot María Eva Duarte – po podatkih s krstnega lista je bila krščena kot Eva María Ibarguren –, in sicer kot izvenzakonski otrok Juane Ibarguren Nuñez in premožnega rančerja Juana Duarteja. Kot zatrjujeta biografa Eve Perón, Nicholas Fraser in Marysa Navarro, za tisti čas ni bilo nič neobičajnega, da so premožni moški z argentinskega podeželja živeli v poligamnih zvezah oziroma sočasno vzdrževali več družin.[[2]](#footnote-2) Dekle, ki je odraščalo v revščini sredi argentinskih pamp, natančneje v ruralnem mestecu Junín, je kasneje postalo ljubljenka naroda, ki jo je oklical za svojo »duhovno voditeljico«, čeprav je že od malih nog sanjala, da bo postala igralka.

Muzikal *Evita* se v faktografskem smislu opira na številne resnične biografske podrobnosti iz življenja protagonistke. V uprizoritvi se njen lik (kot petnajstletno dekle) najprej pojavi v mestu Junín – v kraju, kjer je Eva v resnici odraščala. V Junínu spozna »pevca tanga« Agustína Magaldija, s katerim naj bi pobegnila v Buenos Aires, čeprav je ta del Evinega življenja vse do danes ostal zavit v tančico skrivnosti.

Po ustalitvi v argentinski prestolnici, kjer se ji je uspelo prebiti na vrh in si ustvariti zavidljivo kariero radijske in filmske zvezde, naposled spozna polkovnika Juana Peróna, ki je imel – tako kot ona – visoke politične cilje. Chejeva pripoved nas opozori na kompleksnost Evine osebnosti in poudari, da je kot igralka (v najširšem pomenu besede) nedvomno znala obrniti vsako okoliščino sebi v prid, da bi tako uresničila svoje ambicije. Pri tem seveda ostaja vprašanje, ali si Eva zaradi svojega oportunizma in karierizma zasluži cinično obsodbo, saj je kot *de facto* ministrica za zdravje in delo, čeprav uradno ni zasedala nobenega položaja v izvršni oblasti, v resnici bila zaslužna za izboljšanje življenjskega standarda številnih Argentincev in za uzakonitev volilne pravice žensk leta 1949. Kljub temu da je bila ženska tisočerih obrazov, so jo ljudje resnično oboževali in jo častili skoraj kot svetnico, ona pa jim je naklonjenost vračala z »materinsko« skrbnostjo in uresničitvijo nekaterih vizij o svetli prihodnosti delavskega razreda in o Argentini kot državi blaginje nasploh.

**Agustín Magaldi**

»Pevec tanga«, s katerim naj bi Eva pobegnila v mesto priložnosti, Buenos Aires, je upodobljen v liku Agustína Magaldija, ki je prav tako zasnovan po resnični zgodovinski osebnosti. Kljub nekoliko bolj svobodni interpretaciji, ki jo zasledimo v muzikalu glede narave razmerja med dejanskim Magaldijem, tedaj že poročenim moškim, in mlado Evo Perón, pa zaradi nekaterih biografskih naskladnosti ostaja nejasno, ali je bil prav on tisti, ki jo je pri petnajstih letih na vlaku pospremil v Buenos Aires.

V uprizoritvi je Magaldi tisti, ki očara mlado Evo s svojim glasom in odrsko prezenco, nato pa še sam podleže njenim čarom in se po njenem nepopustljivem nagovarjanju le pusti prepričati, da jo odpelje v argentinsko prestolnico. Che ga posmehljivo opiše kot človeka, ki ga »odlikuje« zgolj to, da je bil prvi moški, ki ga je izkoristila Eva Duarte – kar se seveda jasno pokaže v nadaljevanju zgodbe, ko smo priča strmemu vzponu Evine kariere in njeni postopni transformaciji v arhetip fatalne ženske.

**Juan Perón**

Z moškim po imenu Juan Perón se je Eva, kot nam razkrije pripovedovalec Che, spoznala na dobrodelnem koncertu za žrtve potresa, ki je opustošil mesto San Juan. Perón, ki je seveda prav tako resnična zgodovinska osebnost, je bil v času, ko je spoznal Evo Duarte, še polkovnik, ki ni skrival ambicij, da bi postal 29. predsednik Argentine. Eva in Juan sta se, kot navajata biografa Fraser in Navarro, v resnici spoznala 22. januarja 1944 na omenjenem dobrodelnem gala večeru v buenosaireškem Stadionu Luna Park, od koder so ju videli oditi skupaj ob dveh ponoči. Eva, ki je bila v času njunega srečanja stara 24, Perón pa 48, se je z ambicioznim oficirjem poročila v enem letu. Perón je hitro spoznal, da bi bila lahko Eva zaradi svoje izjemne priljubljenosti zanj velika politična pridobitev.

A čeprav jo je argentinsko ljudstvo, še posebej iz nižjih družbenih slojev, naravnost oboževalo, je bila pri argentinski oligarhiji in vojaški eliti vse prej kot priljubljena. Kot beleži zgodovina, so prav ti krogi ostro nasprotovali njeni kandidaturi za podpredsednico države. V muzikalu jo omenjeni liki obravnavajo zaničljivo in jo v pesmi *Perón’s Latest Flame* s posmehom označijo kot povzpetniško »vlačugo«, ki Peróna izkorišča za dosego svojih ciljev.

Za Peróna kot nekdanjega člana vojske je bilo nasprotovanje kapitalistične elite in nekaterih vojaških frakcij vsekakor velik izziv, ki bi lahko ogrozil njegovo politično kariero, kar pa na njegov odnos z Evo očitno ni imelo vpliva. Je do nje gojil resnično ljubezen? Morda res, toda prav tako se je kmalu izkazalo, da je bil tudi Perón povsem enako ambiciozen kot njegova »zadnja ljubezen«, zato ni dopustil Evinim kritikom, da bi mu preprečili izkoristiti njeno priljubljenost in se poročiti z njo. Z iskrenimi čustvi ali brez – paru gre vendarle priznati, da sta »presenetljivo dobro uigrana« drug za drugega.

**Ljubica**

Edina oseba, ki ji Eva nikakor ni naklonjena, je Perónova ljubica. Ta ženska je – bodisi kot arhetip bodisi kot anonimiziran lik – v resnici tako nepomembna za zakonca Perón, da je o(b)stala brez imena, zato lahko zgolj ugibamo, ali temelji na resnični zgodovinski osebi ali pa je nemara zgolj plod domišljije ustvarjalcev. A vendarle Perón ni tisti, ki bi jo odslovil, temveč stori to Eva, ki se še predobro zaveda dejstva, da lahko s tretjo osebo v ljubezenskem razmerju nastane »prevelika gneča«.

A kljub vsej svoji navidezni efemernosti in nepomembnosti je vloga Ljubice ključna za prikaz neke druge, morda celo globlje Evitine negotovosti, ki jo ščiti moralno porozni oklep glamurja in minljive lepote. Ljubica, ki jo po Perónovi zavrnitvi in Evinem pregonu preplavita žalost in melanholija, zapoje tudi eno izmed najbolj znanih in priljubljenih songov muzikala – pesem *Another Suitcase in Another Hall*, ki se nas dotakne s svojo ranljivo rahločutnostjo in je v ostrem kontrastu s samozavestnimi in zanosnimi arijami, ki jih poje Eva Perón. Tako kot Che, ki ne skopari s kritičnim bičanjem človeških šibkosti, nam tudi Ljubica, čeprav z veliko mero emotivne refleksivnosti, ponuja drugačno, marginal(izira)no perspektivo na pripoved o življenju »svete Evite«, ki je že s spoznanjem, da lahko ob njej obstaja še neka druga ženska v Perónovem življenju, morda prvič občutila bojazen pred zapustitvijo in izgubo ljubezni.

**Od fatalke do svetnice: muzikal *Evita* kot umetniška sublimacija nekega političnega simulakra**

»Svobodna« oziroma neznanstvena interpretacija zgodovinskih dejstev, ki praviloma vodi v revizijo zgodovine, je v sodobnem času postala izrazito raztegljiv pojem in tako rekoč normativni tip diskurza, kar se je še posebej očitno pokazalo po ponovnem političnem vzponu Donalda Trumpa kot skrajne točke kakistokratične disruptivnosti, v kateri se zgošča nepregledna množica psiholoških anomalij in konfliktov interesov. Ena izmed najznačilnejših praks postfaktične družbe 21. stoletja, ki je obenem kolektivni simptom družbe spektakla, kot jo je že v poznih 60. letih 20. stoletja definiral Guy Debord (1931–1994), je tako sistematično spodkopavanje in razkrajanje diskurza, ki temelji na znanosti, in njegovo nadomeščanje z individualnimi, instantnimi »resnicami« samooklicanih vplivnežev – posameznikov, ki izvajajo performans lastnega življenja v takšni in drugačni obliki kar na družbenih omrežjih. Prav zaradi teh opažanj se nam lahko vse pogosteje dozdeva, da je čas, v katerem živimo, tako zelo preplavljen z lažmi, nepristnimi podobami, nepopolnimi informacijami in psevdoresnicami, da še resnice same velikokrat zatrepetajo pred vulgarno, neinteligentno in provokativno zastavljenimi vprašanji posameznikov, ki namerno izkrivljajo in relativizirajo rasizem, teorijo spolov, kolonializem, imperializem, multikulturalizem, fašizem, neoliberalizem, primerjavo aktualnih vojn in genocidov s preteklimi, pri tem pa reproducirajo ideološki arzenal sodobne politične desnice.

V kontekstu zapisanega se zdi ustvarjanje glasbenogledaliških del, še posebej v sodobnejših zvrsteh, kakršen je tudi muzikal (ang. *musical*), prav tako del spontanega, libidinalno kreativnega in deloma tudi kritičnega odzivanja umetnosti na »življenje, kakršno naj bi bilo v resnici« – če si izposodimo osrednji moto kritične historiografske metode zgodovinarja Leopolda von Rankeja (1795–1886). V diskurzivnem in poetičnem smislu gre seveda za neposredno odzivanje bolj ali manj kritično mislečih ljudi na dogodke, ki spreminjajo našo družbenopolitično realnost, prav ta refleksija (ali njena odsotnost) na sprembe pa je obenem tudi neposredni indikator razvitosti in rezistentnosti civilne družbe, ki je usodo svoje prihodnosti prepustila bolj ali manj partikularnim vizijam svojih predstavnikov znotraj političnega sistema, ki ga poznamo pod sintagmo predstavniška demokracija. Vendar pa je iluzija o svobodi in demokratičnosti političnega sistema, ki jo v našo zavest vedno znova priklicujejo preštevilne teorije zarot in teze o globoki državi ter skrivni globalni oligarhiji, ki naj bi v resnici vodila svet, kakor tudi faktografsko natančne analize mehanizmov moči, znotraj katerih je postala tako rekoč obvezna raziskovalna metoda »slediti toku denarja«, tudi v resnici tesno prepletena z vseprisotno prakso kreiranja novih zgodb in podob, novih poskusov »velikih pripovedi«, ki nastajajo v dinamični interakciji med zgodovinsko verodostojnostjo, preverljivostjo na eni ter »fikcionalizacijo«, izmišljanjem povsem novih »dejstev« ali zgolj rekontekstualizacijo že dognanih resnic na drugi strani.

Ko se esenca tega, kar v okviru običajnega diskurza razumemo pod umetniško produkcijo, zreducira na akumulacijo finančnega kapitala, pri čemer postanejo vsa umetniška dela, kot bi zatrjevala tradicija marksistične teorije umetnosti in kulture, predmet blagovne menjave, *de facto* komoditeta znotraj vseprežemajočega potrošništva, se zdi tudi ustvarjanje novih umetniških podob (v najširšem smislu), ki ga ne poganja več intencionalnost etosa, torej vzgajanje osebnosti ali posredovanje moralnih naukov in novih umetniških resnic, nujno usmerjeno v generiranje novih iluzij, ki ohranjajo z resnično zgodovino zgolj obskurno in komaj zaznavno sled. O splošni kvarnosti izkrivljenih podob – eidonov (gr. *εἴδωλον*), fantazem oziroma simulakrov, ki so se kot »kopija kopije« bistveno oddaljile od ideje resnice, je razpravljal že Platon v dialogu *Sofist* in v deseti knjigi *Države*. Radikalna prevetritev omenjenega platonističnega pojma in tudi njegove »negativne konotacije« se je zgodila v misli francoskega filozofa, sociologa in kulturnega teoretika Jeana Baudrillarda (1929–2007), ki je s prenovljenim konceptom simulakra želel opisati nenehno transformacijo družbenih konstruktov in znakov, ki rahljajo oziroma brišejo mejo med realnim in fikcijo oziroma hiperrealnim. Prav z Baudrillardovo tezo, ki povsem ustreza postfaktičnosti postmoderne družbe 20. in 21. stoletja, da simulaker ni več »slaba kopija«, temveč znak brez referenta, torej nekaj, kar ne skriva resnice, ampak je resnica tista, ki skriva, da je ni,[[3]](#footnote-3) lahko pojasnimo prepričljivost hiperrealnih podob in znakov kot nosilcev pomena, ki lahko izhajajo iz določenega fragmenta zgodovinske resničnosti, a so v procesu simulacije, v tem primeru umetniške fikcionalizacije, postali tako preoblikovani, da nimajo (skoraj) več nobene povezave z realnostjo.

Tudi v primeru muzikala *Evita*, ki ga ameriška muzikologinja Elissa Harbert zaradi jasne vsebinske in simbolne povezave z resnično zgodovinsko osebnostjo uvršča v zvrst zgodovinskega muzikala (ang. *history musical*),[[4]](#footnote-4) bi lahko govorili o pomenljivem razkoraku med dejansko zgodovino, ki jo lahko opišemo z določeno konstelacijo znakov, in fikcijo kot sistemom transformiranih znakov, ki v okviru svojega narativa razgrinja(jo) nov tip hiperrealnosti oziroma konstruiranega simulakra politične osebnosti. Povedano drugače: če bi muzikal *Evita* lahko v okviru platonističnega diskurza razumeli kot izkrivljeno reprezentacijo resnične osebe Eve Perón (1919–1952), tj. kot fantazme, ki je posledica bodisi ponarejenih zgodovinskih virov, zavajajoče idolatrije in ideološke indoktrinacije, jo lahko v Baudrillardovi fenomenološki interpretaciji razumemo kot hiperrealni narativ in objekt, kot ikono, ki je danes v kolektivnem imaginariju bolj prepoznavna od dejanske zgodovinske osebnosti. Gre torej za pojav, ko umetniško delo sámo proizvaja novo zgodovinsko resničnost, s čimer se zabrisuje semiotična sled z realnim objektom ali fenomenom, s tem pa v obstoječo družbeno realnost vnaša nove entitete – tako otipljive, materialne kakor tudi »nesnovne« ideje in koncepte, s katerimi mislimo našo realnost –, ki sicer v retrospektivi neizogibno izkrivljajo dejansko zgodovino, a smo zaradi prepričljivosti in privlačnosti fetišiziranih, hiperrealnih podob vseeno raje prepogosto prostovoljno (?) ujeti v simulaker, kot pa da bi se sprijaznili s pogosto banalno resnico »neolepšanih« zgodovinskih dejstev.

Po številnih (re)interpretacijah vloge in pomena Eve Perón za argentinsko družbo lahko upravičeno trdimo, da je Evina podoba že po njeni prezgodnji smrti leta 1952 prešla v kolektivno sfero mitičnega: tako za nekatere še danes ostaja utelešenje fatalne ženske, ki je z neustavljivo ambicijo dosegla najvišji položaj v državi in zasenčila svoje skromno poreklo, za druge pa svetnica, zaščitnica revežev, nostalgična ikona polpretekle argentinske družbe in celo predstavnica totalitarnega sistema. Muzikal *Evita* skladatelja Andrewa Lloyda Webbra in libretista Tima Ricea, ki se je kot »kontinuirani projekt« začel že leta 1976 z izdajo konceptualnega albuma rock opere, nadaljeval z uspešnima gledališkima produkcijama na londonskem West Endu leta 1978 in na Broadwayu leto pozneje[[5]](#footnote-5) ter – če odmislimo še odmevni gledališki reprizi na West Endu in Broadwayu v letih 2006 in 2012 – zaokrožil s filmsko adaptacijo leta 1996, to dvojnost protagonistkine podobe prevede v estetsko formo, v kateri kult politične osebnosti sublimira v umetniški simulaker, torej v konstrukcijo podob, ki neprestano oscilira med »mesenim in sakralnim«, med populistično idolatrijo in družbenokritično ironijo. Prav ta proces simulacije, v katerem se zgodovinska realnost zabrisuje v novo nastajajoči polisemantični mreži glasbenih, dramskih in vizualnih znakov, omogoča razpravo o *Eviti* kot umetniški sublimaciji v obliki političnega simulakra – o glasbenogledališkem delu, ki razkriva, kako lahko popularne zvrsti (pre)oblikujejo in simbolno kodi(fici)rajo kolektivne imaginarije na različnih koncih sveta.

Če se je še leta 2000 venezuelska zgodovinarka María Elena González Deluca spraševala o globljih razlogih za »nenavaden pojav svetovne priljubljenosti in večletno kolektivno fascinacijo«[[6]](#footnote-6) nad Evo Perón, še posebej v kontekstu Webbrove in Riceove umetniške motivacije, saj po zgodovinarkinih ugotovitvah »reprezentacija Evite kot marketinške podobe nima veliko skupnega z reprezentacijami Evite v sodobni argentinski zgodovini«,[[7]](#footnote-7) pa je konkretnejše odgovore v tej smeri podala ameriška zgodovinarka Victoria Allison. V svoji obsežni analizi »belega zla« oziroma peronistične Argentine v kolektivnem imaginariju ZDA po letu 1955, v kateri omenja peronistično Argentino po koncu druge svetovne vojne kot »zatočišče za naciste« (»Nazi haven«),[[8]](#footnote-8) je eksplicitno izpostavila povezavo med medijskim poročanjem o zgodovinski zmagi Isabele (Isabelite) Perón, tretje žene Juana Dominga Peróna (1895–1974), ki leta 1973 kandidirala za podpredsednico Justicialistične stranke (Partido Justicialista), in tako rekoč ponovnim odkritjem Eve Perón, ki je leta 1951 kot prva ženska kandidirala za argentinsko podpredsednico. Radijsko oddajo *Legends in Our Lifetime*, ki jo je predvajala Britanska radiotelevizija (BBC) in v kateri je bila predstavljena Evita kot ena izmed najvidnejših političnih figur Argentine 20. stoletja, je med milijoni drugih poslušalcev z zanimanjem poslušal tudi Tim Rice, ki se je do tistega leta (1973) kar dvakrat podpisal kot libretist muzikala *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* in rock opere *Jesus Christ Superstar*, ki ju je soustvaril s skladateljem Andrewom Lloydom Webbrom.

Kot navaja Victoria Allison, je Rice v svojem intervjuju za *New York Times* leta 1979 priznal, da ga je Evita »očarala« že zaradi medijske sopostavitve njene figure z drugimi ikonami 20. stoletja, ki se je zgodila z radijskim napovednikom o posvetitvi naslednje oddaje *Legends in Our Lifetime* legendarnemu ameriškemu igralcu Jamesu Deanu. Rice je tako, kot nadaljuje Allison, želel odkriti, kako bi bilo mogoče Evito razumeti kot povsem enako intrigantno ikono, kot denimo Jamesa Deana, ki je za mnoge še danes eksemplarični primer tragičnega najstniškega idola.[[9]](#footnote-9) Po prebiranju biografsko navdihnjene, a v resnici faktografsko netočne in izrazito senzacionalistično napisane knjige *Bloody Precedent: the Peron Story* (*Krvavi precedens: zgodba o Perónu*) ameriške avtorice Fleur Cowles,[[10]](#footnote-10) ki jo je z namenom poglobljenega pogovora o Eviti povabil na kosilo, je Rice prepričal svojega umetniškega partnerja Lloyda Webbra, da bi se lahko muzikal o Eviti izkazal kot zanimiv projekt, ki bi pritegnil pozornost širše javnosti. Ob vsem tem se zdi skoraj ironično, da so bili prvi idejni koraki k ustvarjanju nove ikone popularne kulture zahoda narejeni prav v Združenem kraljestvu, ki je še pred tremi desetletji Eviti zavrnilo vstop v državo med njeno »mavrično turnejo« po Evropi.

Kot poudarja Allison, je bilo v času nastajanja muzikala *Evita* na voljo malo študij – najsibo simpatetičnih, objektivnih ali (v historiografskem smislu) očitno apokrifnih –, ki bi jih Rice in Lloyd Webber lahko uporabila kot zanesljiv zgodovinski vir. Edini dve angleški »biografiji«,[[11]](#footnote-11) ki si komajda zaslužita takšno poimenovanje, že omenjena *Bloody Precedent* Fleur Cowles ter *The Woman with the Whip* (*Ženska z bičem*) argentinske avtorice Mary Main, ki je prav tako izšla v letu Evitine smrti (1952), sta bili, kot dokazuje Victoria Allison, v bistvu »podaljšani antiperonistični kolumni, namenjeni klevetanju«, saj je Cowlesova Evito orisala kot »neerotično, hladno preračunljivo in brez vsakega šarma«, medtem ko jo je Mary Main prikazovala kot »sadistično vlačugo«.[[12]](#footnote-12) Rice in Lloyd Webber sta že iz izkušenj med snemanjem studijskega albuma *Jesus Christ Superstar* in po naknadni uprizoritvi omenjene rock opere oziroma muzikala vedela, da takšne enodimenzionalne upodobitve kljub svoji domnevni notoričnosti ne bodo ohranile zanimanja občinstva, zato je bilo ključno, kot je kasneje pojasnil Lloyd Webber, združiti več (re)interpretacij Evitine življenjske zgodbe v koherentni narativ. Sámo vključevanje širšega spektra interpretacij seveda apriorno ni pomenilo že večje zgodovinske verodostojnosti muzikala, kvečjemu nasprotno, saj sta avtorja z uvedbo Cheja kot moškega pripovedovalca, ki s svojimi kritičnimi komentarji vseskozi prevprašuje esenco Evitine »svetniške avre«, pri čemer se udejanja kot nekakšen glas ljudstva s potujitvenim učinkom, Eviti kot protagonistki dejansko preprečila, da bi kot močno spolitizirana ženska v moškem svetu pripovedovala svojo življenjsko zgodbo pod svojimi pogoji. Navsezadnje tudi svoje »avtobiografije« *La razón de mi vida* ni napisala sama, ampak jo je po pričevanju njenega spovednika in tesnega sodelavca, duhovnika Hernána Beníteza, že v času napredujočega raka narekovala španskemu novinarju Manuelu Penelli de Silvi, da bi, kot zatrjuje zgodovinarka Allison, s poslednjo apologetsko gesto »ponovno napisala svojo zgodovino in se tako uklonila Perónovi politični poti«.[[13]](#footnote-13)

Bistvo fenomena in (kon)genialnost muzikala *Evita*, ki sta ga ustvarila Rice in Lloyd Webber, se tako v kontekstu iskanja pravilno umerjene, a vseeno dovolj intrigantne zgodbe zrcali v spontani fuziji različnih perspektiv na protagonistkino življenje oziroma v simuliranem narativu, ki v umetniškem smislu temeljito razišče in popolnoma eksploatira Evitin status superzvezdnice v podobi simulakra in nove umetniške komoditete, namenjeni estetskemu užitku sodobnega občinstva, obenem pa s produkcijo novih fetišiziranih podob ustvarja novo zgodovinsko resničnost in celo v mitološko konstruirani retrospektivi »korigira« kolektivno recepcijo Eve Perón kot dejanske zgodovinske osebnosti. Kot pokaže poljski muzikolog Wojciech Bernatowicz v okviru svoje ekstenzivne analize glasbene partiture, je skladatelju z namenom ustvarjanja karseda prepričljive glasbene naracije uspelo iz »pragmatičnih razlogov«, ki jih narekuje večplastna (multimodalna) performativnost muzikala, prilagoditi lasten glasbeni idiom, v katerega je spretno vnesel različne slogovne poteze, tako glede ritma, melodične konstrukcije kakor tudi karakterizacije z uporabo specifičnih (električnih) inštrumentov. Kot dokazuje Bernatowicz na obravnavanih primerih, imajo najvidnejšo vlogo v muzikalu klasični latinskoameriški plesni ritmi, kot denimo ritem beguine ter stilizirani ritmi rumbe, salse, tanga in mehiških ritmov,[[14]](#footnote-14) opazimo pa lahko tudi več »glasbenih arhaizmov« in »arhaičnih tehnik«,[[15]](#footnote-15) ki jih Lloyd Webber zavestno uporablja za doseganje posebnih učinkov, kot denimo v primeru evokacije ritma koračnice med prikazovanjem vojaških prizorov, ritma valčka v intimnem duetu Evite in Cheja ter prizora pogrebne maše s parafraziranjem besedila »Requiem aeternam dona Evita«.[[16]](#footnote-16)

Drugi tip glasbenih historizmov, ki jih s pridom uporabi Lloyd Webber, se navezuje na oblikovanje melodije, kar se kaže v himničnem strukturiranju besedila, ki ga poje zbor argentinske oligarhije in spominja na slavnostne geste ansamblov in zborov iz junaških in zgodovinskih oper, kot jih lahko zasledimo denimo v Meyerbeerovi operi *Les Huguenots* (*Hugenoti*).[[17]](#footnote-17) Da bi dosegel višjo raven notranje glasbene koherence, je skladatelj posegel tudi po intenzivnejši rabi reminiscenčnih (spominskih) motivov, ki se, kot ugotavlja Bernatowicz, pojavljajo skozi celotno delo. Omenjeni motivi, ki se od Wagnerjevih leitmotivov (vodilnih motivov) razlikujejo predvsem v tem, da nimajo tolikšne semantične teže in fiksne identitete, s katero bi se lahko izrazila nedvoumna povezava z določenim pojavom, osebo, predmetom, idejo itn., torej da v semiotičnem smislu niso stabilen »glasbeni znak«, ampak da sprožajo bržkone selektivne, sporadične, kontekstualne in dramaturško pogojene asociacije, se v *Eviti* spletajo plastično in pogosto v kombinaciji z drugimi motivičnimi jedri. Skladatelj in glasbeni pisec Scott Miller je v svojem članku *Inside Evita* o glasbi in kompozicijski tehniki zapisal naslednje: »Za *Evito* je Lloyd Webber napisal najzrelejšo partituro svoje kariere – takšno, ki je žal nikoli več ni uspel ponoviti. V [muzikalu *Jesus Christ*] *Superstar* je Lloyd Webber včasih ponovno uporabil glasbene ideje za dramatične namene in ustvaril glasbene leitmotive (glasbene teme ali fraze, ki predstavljajo like ali ideje), včasih pa jih je ponovno uporabil naključno. V svojih poznejših partiturah, kot sta *Cats* in *Phantom of the Opera*, je njegovo recikliranje glasbe postalo vse bolj naključno in nedramatično. Tukaj, v *Eviti*, pa je pazil, da je sledil načelom Wagnerja in Sondheima, in glasbeni material ponovno uporabil le za ustvarjanje povezav, razvoj likov in dodajanje subtilnih komentarjev k dogajanju.«[[18]](#footnote-18)

Kot opozarja Bernatowicz, so ponavljajoči se (reminiscenčni) motivi vplivali tudi za sámo arhitekturo kompozicije, kar se kaže v tem, da je skladatelj glasbeno strukturo prizorov prožno prilagajal razvoju posameznih motivov, pri čemer je novi melodični material uvedel zgolj v nekaj prizorih oziroma »glasbenih točkah«, vključno z *And the Money Kept Rolling In* (*and Out*), *High Flying Adored* in *You Must Love Me*.[[19]](#footnote-19) Še posebej zanimiv primer je zlasti zadnji song oziroma pesem (*You Must Love Me*), ki je bila v teksturo muzikala dodana že pred snemanjem filma leta 1996, pri čemer je bila glavna motivacija za njen nastanek predvsem želja po psihološko in emotivno globlji glasbeni karakterizaciji protagonistke, ki bi omogočila Madonni, da pokaže večjo pevsko izraznost, prav tako pa se je pritisk na Ricea in Lloyda Webbra, ki sta posebej za to pesem po desetletju premora ponovno združila ustvarjalne moči, večal tudi zaradi možnosti osvojitve oskarja za najboljšo izvirno pesem. Kot je pokazala zgodovina, je pesem poleg omenjenega oskarja v letu 1997 osvojila tudi zlati globus – prav tako v kategoriji najboljše izvirne pesmi.

Kakorkoli že – skladateljeva premišljena uporaba reminiscenčnih motivov, ki kot specifična oblika integracijske tehnike ni bila najbolj tipična za britanski in ameriški muzikal druge polovice 20. stoletja, saj je v omenjeni zvrsti prevladovala disociativna, »monolitna« kompozicijska logika, ki je glasbeno dramaturgijo gradila predvsem na »atomizirani« melodično-harmonski identiteti posameznih songov in šele nato na njihovem premišljenem glasbenodramaturškem zaporedju, kar potrjuje tudi glasbena struktura muzikalov *Hair* (*Lasje*), *The Rocky Horror Show*, *Cabaret*, *Dreamgirls* idr., se v najbolj zgoščeni obliki pojavi v prizoru oziroma točki *Montage* (*Montaža*). V njej se namreč v tesnem zaporedju zvrstijo vsaj trije značilni motivi, ki jih je muzikolog Bernatowicz poimenoval kot Evitin motiv, motiv cinizma in motiv milosti.[[20]](#footnote-20) Še posebej zanimiv motivični paralelizem, ki ostaja zakrit predvsem zaradi inverznega tonskega gibanja znotraj melodične konture, a ostaja dovolj prepoznaven tudi naivnemu poslušalcu, pa se v obliki glasbenoikonične reference vzpostavlja med motivom milosti, ki se prvič pojavi v točki *I’d Be Surprisingly Good For You*, in melodijo kultne pesmi *Yesterday* britanske skupine The Beatles.

﻿Notni primer 1: Zgoščena pojavnost motivov v glasbeni točki *Montage*, drugo dejanje: Evitin motiv, motiv cinizma in motiv milosti.

V skorajda samopresegajoči gesti lastne avtorske poetike, s katero je Lloyd Webber dokazal visoko raven notranje glasbene koherence, ki se ne nazadnje kaže tudi v kontinuiranem prehajanju med relativno samostojnimi glasbenimi točkami, bi lahko v *Eviti* nedvomno iskali elemente rock opere ali opernega muzikala. Kot dokazuje muzikolog Bernatowicz, se zvrstni premik k operi kaže v številnih lokaliziranih slogovnih fuzijah kakor tudi v zatekanju k različnim historičnim praksam, ki so bile značilne za heroično in zgodovinsko opero, dunajsko opereto in celo Wagnerjevo glasbeno dramo.[[21]](#footnote-21) Še en argument, da gre v primeru *Evite* bolj za rock opero kot historični muzikal, lahko na ravni zvočne podobe najdemo v uporabi električnih glasbil, še prepričljiveje pa v premiku glasbenega patosa, ki se bolj kot na burno politično dogajanje v tedanji Argentini in sočasno prikazovanje paralelnih zgodb, kot jih lahko identificiramo denimo v muzikalu *Les Misérables*, zgoščuje znotraj intimne sfere Evite Perón kot politične ikone v nastajanju. V protagonistkinem kariernem vzponu, ki nujno odpira polje konflikta z obstoječimi političnimi strukturami – argentinsko oligarhijo oziroma kapitalisti, določenimi frakcijami vojske in navsezadnje tudi z liberalci, ki pa so iz zgodbe prikladno izpuščeni, saj bi s tem avtorja tvegala zdrs v prikazovanje etično in moralno sporne totalitaristične ikone –, se postopoma izkristalizirajo njen »pravi« značaj in njene domnevne altruistične aspiracije za dobrobit lastnega naroda, prav ta izpričana žrtev »Sante Evite« za svoj narod pa zgolj sklene simulirano matrico njene idolatrije in jo za vedno pripne na logiko zgodovinske nujnosti in utemeljenosti statusa masovno oboževane osebnosti, ki ga pri življenju vedno znova ohranja slepa vera v dobro iz vrst naivnih, obubožanih in zapostavljenih.

Kljub vsemu pa že sama geneza partiture *Evite*, ali bolje rečeno njena kameleonska zmožnost prilagajanja različnim perfomativnim oblikam in formatom, ki se kaže v vsaj petih glavnih različicah – od konceptualnega studijskega albuma leta 1976, različice za praizvedbo na West Endu leta 1978, nove orkestracije za premiero na Broadwayu leto pozneje, filmske verzije iz leta 1996 v razširjeni simfonični orkestraciji Davida Caddicka in dodano pesmijo *You Must Love Me* (in drugimi obrobnimi adaptacijami) ter različice s posodobljeno orkestracijo za prenovljeni uprizoritvi na West Endu in Broadwayu leta 2006 in 2012 –, spodkopava trdno umestitev v žanr rock opere. Prav zaradi očitne hibridnosti glasbene forme, ki se kaže v njeni tesni prepletenosti z glasbenogledališko konvencijo ter vključevanju številnih žanrskih idiomov – od plejade latinskoameriških ritmov, poudarjene performativne funkcije gledališke igre in plesa, vse do ansamblov in baladnih hitov –, lahko *Evito* kljub njenemu izhodiščnemu rockovskemu pulzu in prekomponirani strukturi brez posebnih zadržkov potisnemo nazaj v naročje glasbenega koda muzikala s prvinami simfonizma, rocka in latinskoameriške glasbe.

Muzikal *Evita*, kot sta ga ustvarjala Andrew Lloyd Webber in Tim Rice, tako v časovnem diapazonu med letoma 1973, tj. v času idejnih prevetritev in konceptualne zasnove, in 2012 kot letu zadnjega (?) poskusa estetskega uravnoteženja, nedvomno predstavlja kompleksno, a vendarle spektakularno upodobitev Eve Perón, ki se bolj kot iz njene realne politične zapuščine napaja iz njenega simbolnega kapitala, ki še danes kroži v obliki najrazličnejših reprezentacij znotraj kolektivnega imaginarija številnih Argentincev in navsezadnje vseh, ki so na kakršenkoli način – pa čeprav le z estetsko izkušnjo *Evite* kot muzikala – postali del njene zgodbe. Pri tem pa ne smemo pozabiti, da je kljub številnim, celo dokumentaristično nanizanim resnicam, kot ugotavlja zgodovinarka Victoria Allison, pripoved muzikala zreducirala Argentino in peronizem na stereotipe, saj prikazuje deželo čustvenih, zlahka zavedenih revnih ljudi in korupcije, pri čemer je Evitin vzpon do slave prikazan kot spektakel in »triumf volje«, ne pa kot politično gibanje, ki se je obema avtoricama senzacionalističnih »biografij« o Eviti, Fleur Cowles in Mary Main, sicer zdelo »moralno zavržno« (»morally repugnant«).[[22]](#footnote-22)

V prvi broadwayski različici muzikala je bila Evita prikazana skorajda kot antiheroina, kot nekakšna latinskoameriška različica Lady Macbeth in s tem neprimerljivo bolj avtoritarna figura, kar je bilo v očitnem neskladju s predhodno karakterizacijo na West Endu, kjer je bila prikazana kot nekakšen psihološki hibrid med likom Pepelke, fatalne zapeljivke in populistične vodje svojih privržencev, *descamisadosov* (»brezsrajčnikov«). Spremenjeno broadwaysko besedilo, ki je bilo očitno »ideološko kongruentno« s tedanjo severnoameriško percepcijo peronizma kot »nedvoumno nacifašističnega gibanja«,[[23]](#footnote-23) in uprizoritveni koncept sta na novo »intonirala« spremembo v interpretaciji Evitinih motivov in značaja, saj namesto romantike in razumevanja argentinskega ljudstva poudarjata protagonistkine ambicije, oportunizem in slavo, kar se posledično zrcali tudi v izrazitejši antifašistični poziciji Cheja,[[24]](#footnote-24) ki se v okviru vloge pripovedovalca prelevi v Evitinega političnega nasprotnika. Simulirana transformacija Evitine podobe v kulturno komoditeto je njeno »resnično zgodbo«, ki se, metaforično rečeno, kot histeričarkin smeh vedno znova oglaša izza odra, v obliki estetsko privlačnega formata, muzikala, spremenila v libidinalno paradigmo sodobnega vplivništva in podala tako rekoč učbeniški primer, kako uspeti in predvsem zasloveti v družbi in državi, kjer je njena politična prihodnost nenehno izpostavljena ideološkim nihanjem med (navidezno) demokracijo in (očitnim) totalitarizmom, med izničevanjem in ponovnim vzpostavljanjem simbolnega reda politične entitete[[25]](#footnote-25) – v tem primeru peronistične Argentine in njene možnosti »demokratizacije«.

Če so bile Evitine poslednje besede na smrtni postelji res te: »Vrnila se bom in postala bom milijoni,« se ji je želja zagotovo izpolnila, čeprav morda ne na način, kot je pričakovala. Evito kot zgodovinsko osebnost je namreč že zdavnaj zasenčil njen simulaker – Evita kot komoditeta in kulturni kliše. Kot poudarja zgodovinarka Allison, obstaja danes veliko Evit, prav vsaka izmed njih pa kot specifična oblika komoditete služi drugačnemu političnemu, kulturnemu ali izključno ekonomskemu namenu.[[26]](#footnote-26) Tako je že leta 1997, ko je globalni ekonomski interes še vedno kapitaliziral množično navdušenje po izidu filma *Evita*, proizvajalka lutk Madame Alexander kot del svoje serije »Velike ženske v zgodovini« (»The Great Women in History«) izdala lutko Evite, oblečeno v belo obleko brez rokavov, z rokami, dvignjenimi v pozi »Don’t Cry for Me Argentina« (z dodanim mikrofonom). Še danes je mogoče na svetovnem spletu najti številne portale, ki »emancipirano« Evito interpretirajo kot simbol »ženske moči« ali poudarjajo njeno osebnost »Sante Evite« kot primer »ženskega« sočutja. Neka spletna stran, posvečena prazniku noč čarovnic, je Evito vrsto let uvrščala med najljubše znane osebnosti v podobi kostuma, ki ga prepoznavno zakodiran: blond lasje, skrbno počesani v čop, dvojni pulover, preprosto (enodelno) krilo, visoke pete, svetli puder in čutno rdeč odtenek šminke. Vsem kraljicam preobleke preostane zgolj izvršitev navodila: »Pretvarjajte se, da imate španski naglas!«

Še več, celo v najvplivnejši domeni pop(ularne) kulture, televiziji, so ustvarjalci svojčas izjemno priljubljene televizijske serije *Buffy the Vampire Slayer* (*Buffy – Izganjalka vampirjev*) leta 1999 skovali neologizem »Evita-like« za opisovanje vsakogar, ki se vede »arogantno in/ali egocentrično«.[[27]](#footnote-27) Vsi ti pojavi in še marsikaj drugega, kar je ostalo izven fokusa te refleksije, pričajo zgolj o tem, da je kontingenca simbolnih reprezentacij Evite še kako živa in dejavna v naši domišljiji – nam pa je prepuščena zgolj odločitev, katero različico bomo potegnili iz svojega »magičnega klobuka« podob, podobno kot lahko danes na »pametnih telefonih« z enim samim potegom zamenjamo optični filter naših osebnih fotografij. Še »spoiler alert« oziroma opozorilo o razkritju: da bi spoznali resnico, ki se kot kontigenca kaže onkraj simulakra, za katerega lahko le ugibamo, kje se konča, bo pač treba še bolj izostriti pogled in ga usmeriti drugam, morda celo globlje v preteklost – v čas, ko Evita kot osebnost še ni obstajala, a so obstajale že strukture, ki so pripravile teren za njen prihod.

Na tem mestu velja opozoriti še na misel zgodovinarke Maríe Elene Gonzalez Deluca: »Z vidika, ki je bil nedvomno realen v času, ko so strogo sodili neodvisne ženske, ki so vedele, kaj hočejo, in so svoje ambicije poskušale uresničiti z vsemi sredstvi, ki so jim bila na voljo, je bila Evita navadna prostitutka. Za družbo, ki žensk ni sprejemala v spoštovanem in izobraženem okviru politične moči, ženska, katere formalna izobrazba ni presegala izobrazbe večine žensk tistega časa, ni mogla imeti javne vloge, ne da bi bile pri tem njene pomanjkljivosti poudarjene s pretiravanjem. V času, ko se je razumelo (in kot se ponekod še danes), da je za žensko povsem dovolj, če je žena predsednika, je bila neobičajno močna in prevladujoča vloga Eve Perón zadosten razlog, da so jo imeli za dominantno in ambiciozno, pri tem pa je njen fanatičen, sektaški in personalističen pogled na politiko povzročal močan odpor celo med člani peronistične vlade. To so nesporne resnice.«[[28]](#footnote-28)

A če poskušamo pogledati z očmi drugih, zlasti tistih, ki so zaradi njenih dejanj prvič prejeli pomoč in se prvič počutili v središču pozornosti vlade, je Evita bila in ostaja svetnica. To navidezno paradoksno ambivalentnost podobe Evite in peronizma nasploh je jasno izrazil pisatelj Osvaldo Soriano (1943–1997) v intervjuju iz leta 1994. Čeprav je bila njegova družina izrazito antiperonistična, sta njegovo dojemanje peronizma oblikovali dve ključni izkušnji iz otroštva – javna šola, v kateri se je peronizem udejanjal kot uradna doktrina, in darilo, ki mu ga je poslala Evita: »Nikoli ne morem gledati na peronizem kot na nekaj dobrega ali slabega. Razumem obe stališči. Imel sem darila, ki mi jih je poslala Evita. Zato nekomu, ki je globoko v sebi antiperonist, lahko le rečem: ‘Veš, kako je, ko nimaš denarja in po pošti prejmeš darilo s pismom?’«[[29]](#footnote-29) In prav takšno občutenje nenadejane sreče, ki je pogosto v ostrem kontrastu s sivino realnosti, je bilo in je bržkone še danes resnica mnogih.

**Benjamin Virc**

|  |  |
| --- | --- |
| **You Must Love Me** | **Res ljubiš me** |
| Where do we go from here? This isn’t where we intended to be We had it all, you believed in me I believed in you Certainties disappear What do we do for our dream to survive? How do we keep all our passions alive As we used to do?  Deep in my heart I’m concealing Things that I’m longing to say Scared to confess what I’m feeling Frightened you’ll slip away You must love me You must love me  Why are you at my side? How can I be any use to you now? Give me a chance and I’ll let you see how Nothing has changed  Deep in my heart I’m concealing Things that I’m longing to say Scared to confess what I’m feeling Frightened you’ll slip away You must love me You must love me You must love me | Kam naj bi šla od tod?  Tukaj ni kraj, kjer naj bi bila …  Imela sva vse – jaz verjela sem ti,  ti verjel si mi …  Vse se zdi kot privid ...  Kaj sploh za sanje storiva lahko?  Kam so odšle vse te nežne strasti,  ki jih več ne bo?  V srcu globoko zdaj čutim,  vse, kar že dolgo tajim,  strah me je tega, kar slutim,  strah, da odšel boš stran.  Res ljubiš me,  res ljubiš me.  Kaj še oklevaš tod?  Kaj bi lahko še storila zate?  Pusti mi zdaj, naj že spet zacvetim,  vse bo kot prej.  V srcu globoko zdaj čutim,  vse, kar že dolgo tajim,  strah me je tega, kar slutim,  strah, da odšel boš stran.  Res ljubiš me,  res ljubiš me,  res ljubiš me. |

*Pevski prevod v slovenski jezik* Benjamin Virc

**BIOGRAFIJE**

**Svetlana Dramlić**

Svetlana Dramlić je priznana slovenska režiserka, scenaristka in montažerka. Po baletni izobrazbi v Mariboru, Ljubljani in Nürnbergu se je iz sodobnega plesa in plesne koreografije preusmerila na medijske komunikacije in televizijsko produkcijo. Po študiju na AGRFT si je dolgoletne izkušnje pridobivala z delom v različnih televizijskih hišah, kjer je pridobila bogato znanje o avdiovizualnih medijih. Posvetila se je montaži (Instalacija ljubezni, Skriti spomin Angele Vode, Divji, Življenja Tomaža Kajzerja …) ter režiji igranih in dokumentarnih filmov (Mario je gledal morje z zaljubljenimi očmi, Trenutek vročice, Greva se Ježka, 2Cellos 2Obraza …), za kar je prejela tudi več mednarodnih nagrad. Svoje delo v svetu filma je dopolnila z gledališko režijo, snovanjem umetniško izpopolnjenih slavnostnih akademij, humanitarnih prireditev in drugih predstav (Čarobno potovanje, Stopimo skupaj, Mihajlo Pupin – pot k svetlobi, Bodimo ljudje, Sporočila za Zemljo …). Ustanovila je svojo produkcijsko hišo Rosa produkcija, s katero sodeluje pri mednarodnih projektih pri BBC-ju, Netflixu, Amazonu, National Geographicu in drugih. Danes živi in ustvarja v Mariboru.

**Patrik Greblo**

Slovenski dirigent, aranžer in skladatelj Patrik Greblo je leta 1995 zaključil študij kompozicije in aranžiranja na prestižnem Berklee College of Music v Bostonu. V dirigiranju se je izpopolnjeval pri Georgeu Monseurju in Georgeu Pehlivanianu. Uveljavil se je kot vsestranski avtor in soavtor več kot 300 glasbenih del, ki obsegajo popevke, scensko glasbo in instrumentalna dela za raznolike zasedbe. Njegove skladbe so prejele številne nagrade doma in v tujini, med drugim tudi na festivalu Slovenska popevka, in sicer leta 2006 za skladbo Belo nebo (Anika Horvat), leta 2008 za Šopek maka (Anže Dežan) ter leta 2010 za Otok ljubezni (Darja Švajger). Svojo poklicno pot je začel na RTV Slovenija kot novinar, voditelj in urednik, nato pa kot glasbeni in programski vodja založbe Helidon. Med letoma 2004 in 2008 je vodil kulturno-kongresni center Avditorij Portorož. Od leta 1996 deluje kot samostojni ustvarjalec na področju glasbene, televizijske in prireditvene produkcije. Je ustanovitelj, aranžer in producent vokalnega tria Eroika, ter avtor ali glasbeni vodja številnih glasbeno-scenskih predstav (Juri Muri v Afriki, Mala prodajalna groze, Avenija Q, Besede ljubezni), televizijskih oddaj (Povabilo na ples, Zlatolaska, Zvezde pojejo, Parada), državnih proslav in spektaklov doma in v tujini, kot denimo muzikal Mamma mia!, projekt 2Cellos s simfoničnim orkestrom idr. Med letoma 2012 in 2018 je vodil organizacijsko enoto Glasbena produkcija RTV Slovenija, nato pa je kot glasbeni vodja orkestrskih projektov nadaljeval svoje delo znotraj RTV hiše. Je dolgoletni predsednik Odbora za zaščito avtorskih pravic SAZAS in član Društva slovenskih skladateljev.

**Sabina Cvilak**

V Mariboru rojena sopranistka Sabina Cvilak se je po diplomi leta 1996 vpisala na Univerzo za glasbo in upodabljajočo umetnost v Gradcu, in sicer v razred Annemarie Zeller na oddelku za solopetje, kjer je leta 2004 diplomirala z odliko. Že v času študija je zmagala na nekaterih tekmovanjih in postala stalna gostja v mestnem gledališču v Leobnu, kjer je debitirala v Mozartovi operi Figarova svatba, Lehárjevi opereti Carjevič, Kálmánovi opereti Grofica Marica in v komični operi Divji lovec Alberta Lortzinga. Pozornost javnosti je pritegnila zlasti po dunajskem debiju v Blochovi operi Macbeth, ki je bila izvedena v okviru Dunajskih slavnostnih tednov. V sezoni 2004/2005 je bila štipendistka Karajanovega sklada in članica dunajske Državne opere, kjer je nastopila v operah Dafne, Rensko zlato, Valkira, Somrak bogov, Figarova svatba, Čarobna piščal, Aladin, Ljubezenski napoj idr. V vlogi Liù iz Puccinijeve opere Turandot je nastopila v hamburški Državni operi, kasneje pa tudi v Singapurju in v Finski nacionalni operi v Helsinkih. Med vidnejšimi vlogami spadajo tudi Micaëla iz Bizeteve opere Carmen, Fiordiligi v Mozartovi operi Così fan tutte in Marguerite v Gounodevem Faustu (z zadnjima dvema vlogama je debitirala v Operi SNG Maribor). V naslednjih letih je požela odlične kritiške odzive kot Mimì iz Puccinijeve opere La bohème, Liù v Turandot, Desdemona v Otellu, Nedda v operi Glumači, Marinka v Prodani nevesti ter za svoje solistične partije v Mahlerjevi Drugi in Osmi simfoniji, v Nemškem rekviemu Johannesa Brahmsa, Brittnovem Vojnem rekviemu, Straussovih Štirih poslednjih samospevih, Beethovnovi Deveti simfoniji, Bachovih pasijonih, Mozartovih mašah in drugih pomembnejših vokalno-instrumentalnih delih. Na povabilo slovitega tenorja Plácida Dominga je v sezoni 2007/2008 debitirala kot Mimì v Nacionalni operi v Washingtonu in požela izvrstne kritike; uspehu so sledila vnovična povabila, in sicer za vlogi Liù in Micaële, ki ju je upodobila tudi na odru Opere v Los Angelesu. V sezoni 2010/2011 je kot Mimì nastopila v operah v Kölnu, Palmi de Mallorca, Helsinkih in v Hongkongu, kot Desdemona v Operi v Palm Beachu, kot Mařenka v Valencii in kot Micaëla v Pamploni. Sodeluje s številnimi simfoničnimi orkestri (filharmoniki v Monte Carlu, Dresdnu, Beogradu, Bratislavi, Zagrebu, Nizozemska filharmonija, Nacionalni orkester Francije, Londonski simfoniki, Orkester Slovenske filharmonije idr.), prav tako je redna gostja številnih glasbenih festivalov, kot so Dunajski slavnostni dnevi, festivala v Aix en Provence in v Savonlinni, ter uglednih glasbenih gledališč in koncertnih prizorišč (Dunajska državna opera, Theater an der Wien, Alte Oper Frankfurt, Concertgebouw Amsterdam, dvorana Barbican v Londonu, dvorana Averyja Fischerja v New Yorku idr.). Po uspešni izvedbi Rossinijeve Male slavnostne maše s tenoristom Andreo Bocellijem je redna spremljevalka njegovih koncertnih turnej po Aziji, Veliki Britaniji in drugod po Evropi. Posega tudi po sodobnejšem opernem repertoarju – nastopila je kot Kitty v operi Doctor Atomic sodobnega ameriškega skladatelja Johna Adamsa. Med njene zadnje odrske upodobitve sodijo vloge, kot so Fiordiligi (Così fan tutte), Tatjana (Evgenij Onjegin), naslovna vloga Puccinijeve opere Suor Angelica, Elsa von Brabant (Lohengrin), Čočo san (Madama Butterfly), Blanche de la Force (Pogovori karmeličank), Freia (Rensko zlato), Sieglinde (Valkira), Gutrune (Somrak bogov), Micaëla (Carmen), naslovna vloga Puccinijeve opere Manon Lescaut in vloga Magde de Civry (Lastovka).

**Sergije Lugovski**

**Mike Sterling**

Mike Sterling je izjemno iskani umetnik z več kot 30-letnimi izkušnjami, ki obsegajo londonski West End, televizijo, radio, klasični oder in snemanja.

Sodeloval je z mnogimi svetovno znanimi zvezdami v različnih televizijskih programih in britanskih turnejah, med njimi z Dame Shirley Bassey, Barryjem Manilowom, Michaelom Ballom in Engelbertom Humperdinckom. Njegovi londonski dosežki vključujejo vlogo Fantoma v muzikalu Fantom iz opere, ki jo je na odru Her Majesty’s Theatre v Londonu odigral več kot 1.000-krat, ter vlogo Jeana Valjeana v muzikalu Les Misérables. Obe vlogi sta mu prinesli mednarodno priznanje.

Igral je tudi vloge Raoula v Fantomu iz opere, Marius v Les Misérables in Peróna v Eviti, leta 2008 pa je nastopil v vlogi Fagina v kitajski premieri muzikala Oliver! Lionela Barta v PLA Opera House v Pekingu.

Sodeloval je na obeh jubilejnih koncertih Les Misérables – ob 10. obletnici leta 1995 v londonski Royal Albert Hall in ob 25. obletnici leta 2010 v O2 Areni – ter večkrat gostoval s svojim samostojnim koncertom Mike Sterling in Concert. Pogosto se je pojavljal tudi na televiziji, med drugim kot voditelj lastne oddaje Mike Sterling’s Music Forum na Border Television, izdal pa je tudi več samostojnih albumov.

**Tim Ribič**

Tenorist Tim Ribič se je že zgodaj začel ukvarjati z glasbo. Najprej se je učil igrati kitaro, nato pa začel obiskovati tudi ure solo petja pri profesorici Jolandi Korat. Študij petja je nadaljeval na dunajskem konservatoriju Franz Schubert pri profesorici Silviji P. Cenčič. Diplomiral je na Univerzi za glasbo in upodabljajočo umetnost v Gradcu in prav tako na isti univerzi z odliko zaključil podiplomski študij v razredu profesorja Ulfa Bästleina. Leta 2005 se je izpopolnjeval v opernem studiu Nacionalne akademije Sv. Cecilija v Rimu pri Renati Scotto, Silvani Bazzoni Bartoli in Cesareju Scartonu ter pri profesorju Carlu Bergonziju na Akademiji Verdiana v Bussetu. Nastopil je na številnih priznanih opernih in koncertnih odrih v Sloveniji, Nemčiji, Avstriji, na Hrvaškem, v Španiji, Italiji in na Japonskem. Med drugim je nastopil kot Alfred v Netopirju Johanna Straussa ml., Camille v Veseli vdovi, Paris v Offenbachovi opereti Lepa Helena, Franz v Hoffmannovih pripovedkah, Stefan Koltay v opereti Viktoria in njen huzar Paula Abrahama, Gornik v slovenski operni noviteti Janija Goloba Ljubezen kapital in drugih.

**Lucija Krašovec**

1. Pričujoče besedilo je adaptacija in na nekaterih mestih tudi dopolnitev besedila, objavljenega na spletni strani skladatelja Andrewa Lloyda Webbra: <https://www.andrewlloydwebber.com/news/your-character-guide-to-evita>. [↑](#footnote-ref-1)
2. Nicholas Frazer, Marysa Navarro (1996). *Evita: The Real Life of Eva Perón*. New York – London: W. W. Norton & Company, str. 3. [↑](#footnote-ref-2)
3. »Le simulacre n'est jamais ce qui cache la vérité – c'est la vérité qui cache qu'il n'y en a pas. Le simulacre est vrai.« (»Simulaker ni nikoli tisti, ki skriva resnico – resnica je tista, ki skriva, da je ni. Simulaker je resničen.«) Prim. Jean Baudrillard (1981). *Simulacres et simulation*. Paris: Éditions Galilée, str. 9. [↑](#footnote-ref-3)
4. Ameriška muzikologinja Elissa Harbert poleg omenjene zvrsti opozarja na razliko s podzvrstjo »period musical«, kar bi lahko vsaj kot delovno različico *terminusa technicusa* prevedli kot »muzikal epohe«, ki pa bržkone zaradi prešibke slogovne, formalne in naratološke distinkcije z zgodovinskim muzikalom v slovenskem muzikološkem diskurzu po naši vednosti doslej ni bil posebej omenjen. Medtem ko naj bi bila osnovna značilnost zgodovinskega muzikala predvsem predpostavka o njegovi zgodovinski avtentičnosti oziroma verodostojnosti, na kateri gradi svoj narativ, je po mnenju Elisse Harbert »muzikal epohe« lahko »odkrito fikcijski« (»openly fictional«). Kot poudarja avtorica v nadaljevanju, muzikali epohe, kamor se uvrščajo tudi *Oklahoma!*, *The Phantom of the Opera* (*Fantom iz opere*), *Les Misérables* (*Nesrečniki*), *Miss Saigon*, *Cabaret* (*Kabaret*), *The Sound of Music* (*Moje pesmi*, *moje sanje*) idr., vsaj v številčnem oziru močno prevladujejo nad zgodovinskimi muzikali, saj so v dogodkovno-kronološkem smislu zgolj premeščeni v neko specifično zgodovinsko in kulturno okolje, medtem ko se v okviru svoje fabulativne sheme in narativa ne opirajo toliko na resnične zgodovinske dogodke ali osebe, temveč se primarno osredotočajo na konvencionalne teme, kot denimo na medosebne, zlasti ljubezenske odnose. Prim. Elissa Harbert (2018). »Hamilton and History Musicals«. V *American Music*, Vol. 36, No. 4. University of Illinois Press, str. 413–414. [↑](#footnote-ref-4)
5. Praizvedba muzikala je bila 21. junija 1978 v Gledališču Princa Edwarda (Prince Edward Theatre) na londonskem West Endu, kjer je v naslovni vlogi nastopila Elaine Paige, premiera prve broadwayske uprizoritve pa 25. septembra 1979, v kateri je kot Eva Perón nastopila Patti LuPone. Obe pevki sta za upodobitvi naslovne vloge močno zasloveli in prejeli prestižni nagradi – Elaine Paige nagrado Laurencea Olivierja (1978) za najboljši nastop v muzikalu, Patti LuPone pa nagrado Tony (1980) za najboljšo igralko v muzikalu. [↑](#footnote-ref-5)
6. Prim. María Elena González Deluca (2000). »Balance de una pasión: ideas para entender las representaciones de Eva Perón«. V *Caravelle*, No. 74. Toulouse: Presses Universitaires du Midi, str. 191. [↑](#footnote-ref-6)
7. Prav tam, str. 192. [↑](#footnote-ref-7)
8. Prim. Victoria Allison (2004). »White Evil: Peronist Argentina in the US Popular Imagination Since 1955«. V *American Studies International*, Vol. 42, No. 1. Mid-America American Studies Association, str. 24. [↑](#footnote-ref-8)
9. Prav tam, str. 11. [↑](#footnote-ref-9)
10. Angleški kritik R. J. Dervel Evans je že leta 1953 v ugledni britanski reviji *International Affairs* objavil decidirano odklonilno sodbo knjige: »This book written by Mrs Cowles, associate editor of the American magazines *Look* and *Quick* and editor of *Flair*, bears a sensational title and carries a flashy dust jacket. Nevertheless it is a disappointment both to those looking for the inside story of the Peron régime as well as to those seeking an objective interpretation of the real significance of the Argentine revolution.« (»Ta knjiga, ki jo je napisala gospa Cowles, pomočnica urednika ameriških revij *Look* in *Quick* ter urednica revije *Flair*, ima senzacionalističen naslov in bleščeč knjižni ovitek. A kljub temu je razočaranje tako za tiste, ki pričakujejo zgodbo o Perónovem režimu od znotraj, kakor tudi za tiste, ki iščejo objektivno interpretacijo resničnega pomena argentinske revolucije (prev. a.).«) Prim. R. J. Dervel Evans (1953). »Bloody Precedent: the Peron Story«. V *International Affairs*, Vol. 29, No. 1. The Royal Institute of International Affairs, str. 133. [↑](#footnote-ref-10)
11. Na tem mestu velja omeniti, da je poglobljena in historiografsko verodostojna biografija Eve Perón, *The Real Life of Eva Perón* (*Resnično življenje Eve Perón*), v soavtorstvu Nicholasa Fraserja in Maryse Navarro izšla šele leta 1996, ko je pozornost globalne javnosti pritegnil izid filmskega muzikala oziroma »ameriške biografske glasbene filmske drame« *Evita* v režiji Alana Parkerja. V naslovni vlogi je nastopila Madonna, ob njej pa še Jonathan Pryce kot Juan Perón in Antonio Banderas v vlogi »slehernika« Cheja in pripovedovalca zgodbe. [↑](#footnote-ref-11)
12. Prim. Victoria Allison (2004). »White Evil: Peronist Argentina in the US Popular Imagination Since 1955«. V *American Studies International*, Vol. 42, No. 1. Mid-America American Studies Association, str. 11. [↑](#footnote-ref-12)
13. Prav tam, str. 12. [↑](#footnote-ref-13)
14. Prim. Wojciech Bernatowicz (2014). »Musical *Evita* Andrew Lloyda Webbera na tle wybranych gatunków muzyki scenicznej XIX i XX wieku (Andrew Lloyd Webber’s Musical *Evita* in the Context of Selected Genres of Nineteenth and Twentieth-Century Stage Music)«. V *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska*, *Sectio L – Artes*. Lublin: Wydaw. UMCS, str. 185. [↑](#footnote-ref-14)
15. Omenjene glasbene arhaizme lahko v kontekstu različnih teoretskih perspektiv znotraj glasbene semiotike in semantike na splošno opredelimo kot glasbene historizme oziroma natančneje kot kulturno kodi(fici)rane glasbene topose, trope in geste, ki se v okviru tradicije klasične glasbe zahoda večinoma navezujejo na teorijo afektov, kot jo je zasnoval Descartes v razpravi *Les passions de l’âme* (1649), sistemiziral pa Johann Mattheson v traktatu *Der vollkommene Capellmeister* (1739), in jih zaradi njihove perpetuirajoče ekspresivne, komunikacijske in pomenskooznačevalne funkcije lahko še danes prepoznamo kot specifične glasbene izraze za praviloma neglasbene fenomene. [↑](#footnote-ref-15)
16. Prav tam, str. 187. [↑](#footnote-ref-16)
17. Prav tam, str. 188. [↑](#footnote-ref-17)
18. Članek, ki je odlomek iz Millerjeve knjige *Literally Anything Goes: 14 Great Oddball Musicals And What Makes Them Tick*, je dostopen na tej spletni strani: <https://www.newlinetheatre.com/evitachapter.html>. [↑](#footnote-ref-18)
19. Prim. Wojciech Bernatowicz (2014). »Musical *Evita* Andrew Lloyda Webbera na tle wybranych gatunków muzyki scenicznej XIX i XX wieku (Andrew Lloyd Webber’s Musical *Evita* in the Context of Selected Genres of Nineteenth and Twentieth-Century Stage Music)«. V *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska*, *Sectio L – Artes*. Lublin: Wydaw. UMCS, str. 197. [↑](#footnote-ref-19)
20. Prav tam, str. 197–198. [↑](#footnote-ref-20)
21. Prav tam, str. 199. [↑](#footnote-ref-21)
22. Prim. Victoria Allison (2004). »White Evil: Peronist Argentina in the US Popular Imagination Since 1955«. V *American Studies International*, Vol. 42, No. 1. Mid-America American Studies Association, str. 14. [↑](#footnote-ref-22)
23. Prav tam, str. 16. [↑](#footnote-ref-23)
24. Prav tam, str. 17. [↑](#footnote-ref-24)
25. Glede idiosinkratičnega razmerja med demokracijo in totalitarizmom velja na tem mestu opozoriti na temeljno analizo francoskega filozofa Clauda Leforta (1924–2010), ki jo je podal v študiji *L’invention démocratique: Les limites de la domination totalitaire* iz leta 1981, in na kritiko filozofa Petra Klepca *Populizem kot panaceja za zagate (post)demokracije?* (*Filozofski vestnik*, 2006), v kateri avtor analizira fenomen populizma s kritičnim pretresanjem teoretske optike argentinskega politologa Ernesta Laclaua (1935–2014), kot jo je podal v svojem zadnjem delu *On Pupulist Reason* (2005). [↑](#footnote-ref-25)
26. Prim. Victoria Allison (2004). »White Evil: Peronist Argentina in the US Popular Imagination Since 1955«. V *American Studies International*, Vol. 42, No. 1. Mid-America American Studies Association, str, 41. [↑](#footnote-ref-26)
27. Omenjena referenca na Evito kot osebnostjo se vzpostavlja v dialogu med Willow in Buffy: Willow: »Why is she so Evita-like?« Buffy: »I think it’s the hair.« Willow: Weighs heavy on the cerebral cortex.« (V prostem prevodu: Willow: »Zakaj je tako podobna Eviti?« Buffy: »Mislim, da zaradi las.« Willow: »Težko breme za možgansko skorjo.«) [↑](#footnote-ref-27)
28. Prim. María Elena González Deluca (2000). »Balance de una pasión: ideas para entender las representaciones de Eva Perón«. V *Caravelle*, No. 74. Toulouse: Presses Universitaires du Midi, str. 208. [↑](#footnote-ref-28)
29. Prim. Elizabeth Dhaine (1997). »Entretien avec Osvaldo Soriano«. V *Caravelle*, No. 68, 109–121. Toulouse: Presses Universitaires du Midi. [↑](#footnote-ref-29)