

Nosi opera v sebi simptom smrti?

VLADISLAV-VLADO KOTNIK

Cesta 27, aprila 31, p.p. 4262, SI-1000 Ljubljana

IZVLEČEK

Esej o operi z naslovom Nosi opera v sebi simptom smrti? je nastal kot odziv na podlagi dognanj nekaterih teoretikov, da je opera nekaj zastarelega, tradicionalističnega, okorelega, arhaičnega ali nekaj, čemur bi lahko rekli passé ali celo mrtvo. Poanta je bila pogledati na razvoj ideje o smrti opere in najti zgodovinske zametke koncepta o zastarelosti opere. Razlogi za raziskovanje tičijo v paradoksnih ambivalenci: na eni strani govorimo o preživelosti opere kot minulosti, na drugi pa doživljamo pravi razcvet operne dejavnosti. Dvoumni problematiki sledi enako dvorezen sklep: opera je preživela ravno kot preživela stvar.

Ključne besede: smrt opere, zastarelost opere, tradicionalizem v operi, opera kot sodobni arhaizem

ABSTRACT

DOES OPERA ITSELF CONTAIN SYMPTOMS OF DEATH?

Does opera itself contain symptoms of death? is an essay written in response to several theories that opera is old-fashioned, obsolete, traditional, stiff, archaic, we could say passé or completely death. The point of the article was to look at how the idea the death of opera developed based on the concept that opera is obsolete. The research were based on the ambivalent paradox: on the one hand opera is said to bi passé and on the other it is still in full bloom. The problem of ambiguity stems from the same double-edged conclusion: perhaps opera has survived simply because we accept it even though it is a thing of the past.

Key words: death of opera, obsolescence of opera, traditionalism in opera, opera as modern archaism

K pisanju eseja o operi me je navedlo dejstvo, da lahko ob pregledovanju številne takšne in drugačne humanistične literature, ki obravnava področje opere, pogosto naletimo na nadvse zanimivo sintagmo "smrt opere" ali na debato o njenih eksistencialnih (z)možnostih. Pomembni teoretiki, ki so si za področje socioloških in antropoloških analiz med drugim izbrali tudi opero, kot so npr. Philippe-Joseph Salazar, Ferruccio Busoni, Theodor W. Adorno in drugi, na različne načine namigujejo na problem preživelosti opere kot nečesa odvečnega. V bistvu se za to aluzijo razkriva osnovno vprašanje: kakšna je smiselnost nečesa takšnega, kot je opera z vso svojo institucionalno mašinerijo in scensko-spektakelsko kramarijo. Po eni strani gre za vprašanje eksistencialne vprašljivosti opere kot vprašanje sodobne družbe: ali je opera, takšna kot danes je in kakršna se kaže, sploh družbeno potrebna in znosna ne glede na njeno

estetsko-umetniško vrednost. Po drugi strani pa se poraja dilema izvora ideje o zastarelosti opere kot specifične umetniške zvrsti in zakaj enako ne govorimo o zastarelosti gledališča, ki ima prav tako precej dolg zgodovinski staž in je dostikrat delilo skupno usodo z bližnjo prijateljico opero. Glede potrebnosti opere je očitno tako kot z vsako drugo kulturno institucijo. Potrebna je v tolikšni meri, v kolikšni ji vrednost pripisujemo mi sami. Zanimivo je, da bolj ko se vprašujemo, ali je opera danes potrebna, bolj postaja pomembna za sodobno družbo. Postala je eden od bazičnih ritualov moderne družbe in tako rekoč merilo civiliziranosti oziroma kultiviranosti kulture, tako kot je plemenski obred utemeljitveni akt domorodske zavesti in skupnosti. Tako kot plemena potrjujejo svoj obstoj skozi ritualno dejavnost, tako je za sodobno družbo, kar zveni sicer kapriciozno, opera tista, ki omogoča in poverja, da se družba še lahko zagleda in vidi s pomočjo ritualnega ogledala v svoj lasten obraz. Še več: opera je danes bolj kot kdaj koli prej tesno vpeta v družbeno mrežo razmerij. Do družbe ima velike dolžnosti in nacionalno pomembne funkcije. Kar pa ne čudi, saj je že od samih začetkov predstavljala silno javno zadevo družbe, z omejeno dostopnostjo sicer, kot simboličen dokaz vrednosti in premožnosti določene družbe, pri čemer ni nujno upoštevati vse njene raznovrstne manifestacije in nenehne manipulacije v zgodovini, od Wagnerjeve *Gesamtkunstwerk* do fašističnega zlorabljanja opere.

Bistvo opere kot glasbene zvrsti je vsebovano v dejstvu, da je to kombinirani medij: je glasbeno-scensko delo, ki kombinira teater in glasbo. Ta dvojnost po prepričanju francoskega teoretika Salazarja izziva vse od njenih začetkov dileme in zakoreninjeno polarizacijo: ljudje so običajno za ali proti operi kot taki, nevtralnih ni. Opera je imela in ima ali navdušene ljubitelje ali bolj ali manj razdražene nasprotnike.¹ Zato Salazar postavlja originalno tezo, fundirano na izkustvih sociologije, v kateri opero vidi kot paradigmatško obliko meščanske kulture evropskega zahoda; obliko, ki v svoji evoluciji izraža tudi evolucijo vrednosti te kulture in opero opredeli kot mrtvo umetnost. Je edina umetnost, ki ji lahko bolj ali manj precizno določimo datum rojstva (konec 16. stol. - Perijeva Dafne l. 1594 oz. l. 1597) in datum smrti. Tega uvršča v leto 1926; to je leto premiere zadnje Pucinijeve opere Turandot. A smrt opere kot umetnosti vidi kot paradigmo smrti tistih vrednot, od renesanse naprej, katere je, na svoj neobičajen toda istočasno karakterističen način, opera izražala. Teza o smrti opere je torej v visoki meri provokativna, a vseeno vredna premisleka.

Ob vsej dvoumnosti in morebitni absurdnosti problematike, ki veje v zapisih o operi, bi si bilo potrebno zastaviti vprašanje, kdaj in zakaj se je v zgodovini sploh pojavila ideja o zastarelosti opere in se razvila v kontinuirano tendenco, ki napeljuje na njeno preživelost kot odvečnost ali celo na pesimistično napoved njene smrti, ki jo spremlja tako v znanstveni literaturi kot na ravni povsem vsakodnevnih debat o operi vse do današnjih dni. Francesco Algarotti² je sredi 18. stoletja opisal operne razmere približno takole: prve velike opere in njihove uprizoritve je spremljala dovršena mašinerija, ki se je predstavljala ob različnih priložnostih, od kraljevskih porok do zasebnih zabav v palačah plemstva. To so bili gromozanski spektakli, ki jih do tedaj zgodovina ni še nikdar videla. Prekašali naj bi celo znamenite grške tragiško-božanske

¹ Kako globok prepad zeva med različnimi dojemaji opere, nakazujeta tudi označitvi dveh velikanov: Mozarta in Tolstoja. Prvi je dejal: "Če sem v operi in slišim petje, ni srečnejšega človeka od mene." Drugi pa nekje zapisal: "Opera je popoln nesmisel in obžalovanja vredno tratenje časa in denarja."

² Francesco Algarotti (1712-64), rojen v Benetkah, je sredi 18. stoletja veljal za resničnega kozmopolita Evrope. Sodeloval je pri različnih kulturnih projektih in postavljanju opernih predstav. Njegova vednost je bila značilno enciklopedična. Njegov zapis *Saggio sopra l'opera in musica*, napisan okoli 1754, je kmalu postal znan kot "najbolj popularen manifest o operni reformi" v 18. stoletju. (Ulrich Weisstein: *The Essence of Opera*, The Norton Library, New York, 1969, str. 68).

dionizije. Toda stroški so se kmalu vrtoglavo povišali, zato so bili takratni menedžerji prisiljeni k narativnemu postavljanju meja. Tako Algarotti sklepa, da je opera iz samih nebes padla na realna tla in se spremenila iz podjetja božanskega v podjetje človeških bitij.³ Ta zapis nakazuje, da je opera celo v enem svojem največjem razmahu, tako rekoč na vrhuncu svojih življenjskih moči že doživljala mučne trenutke ob poskusih redukcije njene problematične eksistence. Bega tudi misel o mobilnosti opere, medtem ko se danes senilno poudarja strogo vezanost opere zgolj na Opero, ki je očitno prefrigano iskala najbolj plodna tla za svojo nemoteno udejanitev in delovanje. Stroga vezanost zgolj na takratne operne hiše bi opero verjetno vrgla v precej nezavidljiv položaj, ki bi zelo hitro pokazal na določene konceptualne pomanjkljivosti, česar pa bi si tedanja vzvišena, razbrzdana družba, predvsem elita, najmanj želela, saj je bila preveč samovšečno-egoistična, ki je v operi hotela ugledati le odsev lastnega iluzornega sveta. Elita je morala za vsako ceno dokazati, da je njena umetnost - opera nekaj nenadkri-ljivega kot verodostojni znak lastne uspešnosti. Kajti trenutek šibkost opere bi naznanil, da je z elito nekaj narobe. Zato se ne gre čuditi skepticizmu in kriticismu stanja današnje opere, ko se ta manifestira zgolj na zoženem teritoriju predvsem opernih hiš. Opera na TV, radiu in v drugih medijskih formah ali tehnologijah pa tako skorajda ne priznavamo kot operi primerno. Za nas se opera lahko zgodi samo v Operi. Nekdanja opera je bila glede tega dosti bolj premetena in pripravljena celo na *compromissum flexibilis*.

Opera je skozi svoj zgodovinski potek doživela korenite spremembe in preobrate kot družbena institucija oziroma ustanova in tudi kot estetsko-glasbena struktura oziroma specifična umetniška zvrst ali forma, kljub svoji nekakšni že kar "prirojeni" okorelosti, ki je očitno danes zanjo značilna bolj kot kdaj koli prej. Oblikovale so jo številne umetnostno-humanistične smernice: od boja med klasičnim in neoklasičnim, prek romantike in Wagnerjevega poskusa sinteze glasbe in drame do epske opere. Christoph Willibald Gluck je vneto branil t.i. neoklasičen pogled in poudarjal, da glasba služi tekstu. S filozofskega vidika bi tej teoriji najbolje ustrežal Kant s svojim racionalizmom. Tej smernici je radikalno nasprotovala romantična teorija opere s svojim klasičnim antecendensom, ki je slavil tankočutnost, občutek za splošno senzibilnost in predvsem zmagoslaven triumf glasbe nad dramo in tekstom. Romantika je glasbi odprla pot "do nebes". Tako je npr. Arthur Schopenhauer s silnim revoltom odreagirjal na Kantov racionalizem in glorificiral Rossinijevo glasbo kot tisto, ki govori svoj jezik tako razločno in čisto, da ne potrebuje nikakršnih besed ter producira samo sebe v popolni učink. Ti dve radikalno razpoteni teoretski poziciji sta očrtali obdobje do Wagnerja, ki je izzivajoče razglasil enotnost glasbe in drame v t.i. "glasbeni drami" kot *Gesamtkunstwerk* (celostna umetnina kot ideja o univerzalnem poslanstvu operne umetnosti, ki nosi izrazito hajdegerjansko bitno konotacijo). Izumitelji *epske opere*, Brecht, Stravinsky in Claudel, so nato zlomili wagnerjansko enotnost med "duhom in telesom" in s separacijo glasbi spet zagotovili neko neodvisnost in svobodnost.

Iz površnega vpogleda na idejni razvoj opere je razvidno, da se je slednja prelamljala na ključnih točkah svojega obstoja. Pa vendar ne na tako ključnih, da opera ne bi (iz)našla nove poti in mehanizme za podaljšanje bivanja, če ne vsaj za brezskrbno vijuganje med čermi prostora in časa. Kar je ugotovil med drugimi tudi Salazar, ko je izzval (operni) "svet" s šokantno domnevo o koncu opere. Smrt opere je proglasil na prav enako sumljivo-dvoumen način kot mnogo pred njim veliki nemški čudež z imenom Friedrich Nietzsche neko drugo smrt, smrt samega Boga namreč.

³ Ulrich Weisstein: The Essence of Opera (povzetek Algarottijevega eseja iz 1754 *Essey on Opera*), str. 69-73.

Salazar⁴ se naslanja na tekst Ferruccia Busonija *Von der Einheit der Musik*, ki ga je vzpodbudil k razmišljanju in iskanju možnosti za pojasnitev smrti opere.⁵ Busoni je v operno umetnost hotel vnesti novotarijo, s čimer bi se potrdil v prepričanju, da ima ta umetniška zvrst v svoji odločitvi glede eksistence le dve možnosti: vnesti novotarijo ali se ukvarjati z arheologijo. Idejo o arheološkosti opere je prevzel tudi Phillipe-Joseph Salazar, ki navaja Busonijevo izjavo, v kateri se izreka misel o mejniku tradicionalistične, zastarele in moderne vzvišene umetniške forme. *Doctor Faust* naj bi bila tako prva moderna opera. Zakaj? Zato, ker s svojo novo estetiko vgrajuje novo imaginarno na področju tehnike petja in opernega glasu. Kajti glas se v sodobnem času lahko izrazi le, če samemu sebi ustvari sfero imaginarnega, v katerem se (lahko) svobodno giblje. Skratka, ta razpor med zastarelostjo in sodobnostjo se obesi na fascinantni objekt opere: na glas, ki naj bi bil hkrati nekaj najbolj naravnega in kot operni tudi nekaj najbolj izumetničenega. Zato je pri Busoniju opera prava sinhronija vseh diahronij. Ne zajema sveta, temveč ustvarja drugi: svoj svet. Po Salazarju je arheologija zadnji del poti opere. Opera je mrtva, ker ni zgradila nove estetike. Je mrtva, ker naša razmišljanja o njej izključujejo njeno obnovo po kateri drugi poti. Nima več nikakršne svojske enotnosti: raztrgana je med scenskim znakom, dramskim znakom in "opernim znakom",⁶ ki razvija prva dva. Toda od kod Salazarju ideja, da opera nima več svojske enotnosti, kot da jo je kdaj prej imela. Mar ni opera že v samem svojem začetku izšla iz neke temeljne razklanosti med lástnostjo in tujostjo; od tega, kako se je v grški klasični tragediji glasba zvesto spogledovala z dionizičnim gledališčem, do "boja" s francosko neoklasično dramo, ki se je petju in glasbi izognila in izbrala za svojo reprezentacijo le govor. Glasbena prvina je zmagoslavno padla na plodna tla res (še)le v italijanski operi. Toda ne vem, kdaj je opera zares bila tako enotna, da ne bi potrebovala scenskega ali dramskega znaka. Kompleksna v svoji eksistenci bi bila brez njiju tako rekoč nemožna. Salazarjeva trditev, da je opera mrtva, ker je svoj imaginarni prostor vpisala v slikarsko in gledališko polje, je precej sporna. Salazar meni, da je tisto, kar drži opero še danes pri življenju, sen o nemogočem ženskem kastratu. Ženska danes v petju nosi težo, breme vsega imaginarnega pred vse večjim razkorakom med današnjimi zahtevami po formah kulture in opero npr. 19. stoletja. Absolutna diva rešuje opero. Maria Callas ni samo pela, ona (si) je ponovno izmislila podaljšanje življenja.⁷ S čimer bi se morda strinjal celo sam Schopenhauerjev um, ko je absolutiziral glas(beno formo) kot postulat same volje za reprezentacijo *Urgrund* (praizvor) bivanja.

Če je opera arheologija, kako naj še govorimo o njej? Je morda ravno zavest o smrti opere tista, ki jo dela večno, ki ji daje krila, da še vedno leti v nebo. Kakšna smrt je to? Gre za lažno smrt opere, da lahko prikrije svojo moč, ali lažno zavest o tej smrti?

Po Salazarjevem mnenju ima opera svojo zgodovino, katere konec je isti kot konec modernega Zahoda. Ta arhivski trenutek bi se dalo asimilirati s krizo vrednot, ki je vladala že pred stotimi leti in še nazaj, če verjamemo genialnemu Nietzscheju, in ki vlada danes predvsem v najrazvitejšem svetu, manj razviti pa pri tem nič kaj dosti ne

⁴ Philippe-Joseph Salazar: *Ideologije u operi*, Nolit, Beograd, 1984, str. 175-210.

⁵ Njegov poskus so drugi razumeli kot namero, da se operni žanr zaokroži in se prepreči mešanje z gledališčem. Busoni je predlagal popoln preobrat v problematiki: ne bo več opera tista, ki bo proizvajala družbeno imaginarno, temveč bo morala iznajti svojstveno imaginarno.

⁶ "Operni znak" kot predstavnik zamišljenega absolutnega glasu, kateri vsakokrat, ko se pojavi, razvija prva dva sistema in nosi celoten operni svet.

⁷ Opera je arheološka, ker tudi njeni živi elementi (nove teorije, diva ...) delujejo v skrajni točki kot arheološka načela. Paradoks dive je v naslednjem: da bi se pojavila, potrebuje formalni okvir 19. stoletja, a ko se pojavi, ga diva razbija. Ali ni Callasova izjavila, da pevka Joan Sutherland s svojim načinom petja uničuje njeno delo in vrača "belcanto" sto let nazaj, čeprav vemo, da je bila Sutherlandova tudi velika pevka. (Ph.-J. Salazar: *Ideologije u operi*, str. 208).

zaostajajo. Skratka, opera oponaša umiranje neke (bolje naše) družbe. Njena zgodovina odkriva, da ji je smrt tukaj: tedaj namreč ne reproducira več drugega, temveč poskuša reproducirati samo sebe. To je po njem že operna arheologija. In to zavedanje, to vedenje je njena smrt. Tako je opera nerodno vprašanje za humanistične vede. Zanimivo je, da se je vprašanje smisla opere ponavljalo v pravilnem ritmu v teku zgodovine Zahoda. Opera kot mrtva forma je prava *matensis*.⁸ To pomeni, da spet postaja predmet nauka, internega raziskovanja (ponovno odkrivanje nepoznanih oper, ki nekoč niso bile cenjene) in eksternega preverjanja: operna umetnost kot *rei praesentatio* sveta. Svoje nezadovoljstvo nad dejavnostjo, ki poteka v operi, Salazar izrazi v naslednjem stavku: "Živi in ustvarjalni kulturi ne bi bila potrebna takšna opera, kakršna se piše, kakršna se prikazuje in kakršna se ustvarja kot vednost."⁹

Kaže, da je v sami idejni zastavitvi opere prišlo do specifičnega "izmika" kot izneverjenega nenadzorovanega koncepta snovalcev, ki ga je po eni strani, prefrigana kot je bila, opera uspešno izkoriščala, po drugi strani pa jo zlagani fundament o njeni absolutnosti in vsemogočnosti neusmiljeno cefra in prisiljuje, da nosi vse bolj zadušljivo masko. Pomembnost je v tem, da tako družba 17. stoletja kot današnja nujno potrebujeta ideološki okvir iluzornega področja, ki družbi zagotavlja nenehno možnost identifikacije z objektom želje in stalni pogled v zrcalo kot tisti manevrski prostor, ki zavaja in laže - že zato, ker je fizično omejen. Markantno je dejstvo, da se družba s takim pogledom brez pomislekov z lahkoto zadovolji. Manj šokantno postane, ko se zavemo, da je družba nekaj preveč abstraktnega in iracionalnega, da bi lahko mislila. Družbo vodijo strasti. Opera ustvarja strasti. Zato družba potrebuje opero ne oziraje se na stoletja. Kurt Weill¹⁰ govori o operi, ki vztraja v lastni veličastni izolaciji. V tem smislu bi opero lahko primerjali s staro damo, ki je razpeta med užitkom svobode, ki ji ga omogoča izolacija (da je sama s seboj, kar namiguje na prikrito seksualnost in egoizem), in osamljenostjo kot zapuščenostjo, ki je ne morejo nadomestiti niti blišč, razkošje in dobrine. Ta izolacija naj bi se udejanjala tudi na področju operne publike, ki naj bi še vedno konstituirala koherentno skupino ljudi, za katero se zdi, da obstaja ločeno od gledališke publike. Razlika je v spervverziranosti narave publike. Zaslediti pa je mogoče še en fenomen, ki stopnjuje dvome o operi. Moderna opera v svojem anahronizmu namreč prav nič ni prerasla svoje preteklosti, kar jo zares dela tradicionalistično v pejorativu. Še vedno je mogoče slišati: "To je mogoče morda v teatru, v operi nikoli." Kar povsem nedolžno prevzema konotacijo ideologije totalitarizma o lastni superiornosti. Kar naj bi bilo zdavnaj preživela stvar. Modernega sveta take parole ne nasitijo več. Opera je bila fundirana kot aristokratska oblika umetnosti in vse operne konvencije ter zakonitosti so služile poudarjanju specifične sociološke naravnane držbe žanra. Okorelost opere izvira iz dovratne zadržanosti aristokratov, zato je ta neprožnost v samem konstituensu opere. Lahko govorimo o epistemološki nefleksibilnosti, ki je vpisana v samo naravo opere. Zato je Weill zahteval spremembo ogrodja, ki bi zadevalo restavriranje primitivne oblike opere (drastična simplifikacija institucije, enostavni umetniški in tehnični prijemi in predvsem preproste in identifikabilne melodije).¹¹ Ideje v praksi niso našle ustrezne uresničitve. Zamisel je bila očitno preveč tuja in radikalna za aristokratski svet.

8 Mathesis (gr. μαθησις) ima tri glavne pomeni: 1. Učenje, spoznavanje, izkustvo; 2. Nauk, poduk; 3. Znanost, veda; (Dokler, Anton (sestavil): Grško-slovenski slovar, Knezoškofijski zavod Sv. Stanislava v Št. Vidu nad Ljubljano, Ljubljana 1915).

9 Philippe-Joseph Salazar, str. 211-215.

10 Kurt Weill (1900-50) je bil glasbeni sodelavec Bertolta Brechta. Bil je Busonijev študent in skladatelj številnih oper, med katerimi je najbolj znana *Dreigroschenoper* (Opera za tri groše) iz leta 1928.

11 Ulrich Weisstein: *The Essence of Opera*, str. 329-332 (povzeto in prirejeno).

Opera je bila v zgodovini neprestano preverjana. In zdi se, kot da je vsako obdobje iskalo v njej tisto, kar ga je zanimalo. Sedemnajsto stoletje je od nje zahtevalo odgovor o naravi resničnega, 18. stoletje o naravi jezika, 19. stoletje o naravi vzvišenega, etičnega. Vseskozi je bila izbrana umetnost, v kateri je prihajalo do utelešenja krize družbe.

Mladen Dolar¹² trdi, da je bila opera skozi stoletja kraj uprizarjanja fantazme skupnosti, nato utemeljitveni mit nacionalne države. Opera kot družbena institucija je stopila na mesto države in jo celo pomagala konstituirati. Četudi je nastala v prelomnem času, nikakor ne velja, da bi bila glasnica novih obzorij, ki so se najavljala v tem prelomu. Nasprotno, njen vzpon je bil zvezan s paradoksnim obdobjem absolutizma. Perry Anderson predpostavlja, da je ravno dolgoletna ekonomska in družbena kriza v 14. in 15. stoletju, ki je zajela Evropo (kriza fevdalnega produkcijskega načina), prispevala k temu, da je 16. stoletje zahodu prineslo absolutistično državo, ki pa je v bistvu pomenila revitalizacijo aparata fevdalnega gospostva. Absolutistična država ni bila razsodnica med fevdalno aristokracijo in novo buržoazijo, še manj je bila orodje v rokah prebujajoče se buržoazije v njenem boju z aristokracijo: bila je kratko malo nov zaščitni oklep vse bolj ogrožene aristokracije. Absolutizmu je ustrezala oživitve rimskega prava in nadalje kraljevi centralizem, ki je poudarjal, da so kralji in vladarji sami po sebi *legibus solutus*, njih volja je moč zakona. Absolutistična monarhija je protislovni hibrid, kjer spod površinske "modernosti" znova in znova udarja na dan globoka arhaičnost.¹³ Tudi opera naj bi kljub neki "novi modernosti" vsebovala apriorno zastarelost, s čimer potrjuje svoj protislovni hibrid in v tem že deli nenavadno naravo skupne usode s principi absolutizma. Absolutistična država je bila predvsem stroj, namenjen vojskovanju. Razvili so davčni in uradniški sistem, velik izum tistega obdobja je bila institucionalizacija diplomacije. Absolutistična država je centralizirala politično oblast in poskušala poenotiti pravni sistem. Tako je tudi opera z Opero centralizirala področje glasbeno-scenske umetnosti. Absolutistična država je temeljila na primatu aristokracije, ki je bila v začetku glavna operna publika.¹⁴ Opere so se uprizarjale na dvorih in so šele sčasoma zadobile širše občinstvo, njihov naslovnik pa je aristokracija, v zadnji instanci sam kralj. Opera je postala odlikovan kraj razkazovanja in uprizoritve oblasti. In po Dolarjevem mnenju je ob svojem vzniku bila ideološko inherentno zvezana z absolutizmom; je njegov *pomanjšani model*,¹⁵ njegova fantazma. Absolutistična država je fevdalna država, kakršna je bila mogoča na prehodu v kapitalizem. Konec je je bilo, ko je bilo konec njenega razreda (fevdalnega plemstva kot aristokracije): namreč z buržoaznimi revolucijami in nastankom kapitalistične države. Čudno, toda opere s tem ni bilo konec. Svoje življenje je uspešno nadaljevala med novo publiko še sveže kapitalistične buržoazije, ki je opero brez pomisleka vzela za svojo. Ta ekskurz v absolutizem potrjuje trditev, da je vsako obdobje (vladajoče strukture, od katerih je bila odvisna eksistenca opere) v njej našlo nekaj zase.¹⁶ Ne gre pa pozabiti

¹² Dolar, Mladen/Žižek, Slavoj: Filozofija v operi, Problemi-Razprave (Razprave 3-4/1992, Problemi 7-8/1992), Analecta, Ljubljana 1993, str. 9, 12.

¹³ Anderson, Perry: Rodovniki absolutistične države, SH, ŠKUC Filozofske fakultete, Ljubljana 1992, str. 15-30.

¹⁴ Perry Anderson, str. 33-44.

¹⁵ Slavní antropolog Claude Lévi-Strauss se je vpraševal, kaj proizvaja estetski učinek. Zakaj je neka stvar lepa? Ugotavljal je, da ves estetski učinek izhaja iz t.i. "pomanjšanega modela". Model je pomanjšanje originala. Je "miniaturizacija" nečesa. Poteze pomanjšanja naredijo stvar estetsko, magično. Govori o estetiki strukture, za katero je značilno, da se je drži učinek estetizacije. Primer: opera je pomanjšani model družbe. Vzroki fascinacije ležijo tako v sami naravi strukture. Opera metaforizira minimalne poteze nečesa velikega, ogromnega, kompleksnega. Zato absolutizem deluje zastrašujoče, opera pa ljubko.

¹⁶ Perry Anderson, str. 154-186.

dejstva, da je razmerje Italija : Evropa od 15. do 17. stoletja kompleksno. Italija razvije mnoge kulturne in civilizacijske forme "oživljene antike", ki so dejansko novoveške, a na ravni MESTA, mestne državnice. Italijansko mesto v tem času je hegemonija meščanske aristokracije, ki se naknadno, za nazaj "refeudalizira". Italija torej je posebnost, vendar je opera postrenesanci izum, tipično dvornega značaja. Izvaža se (v Francijo, Nemčijo, Avstrijo, Ogrsko), prihajajo jo poslušat plemiči in druga gospoda, od Anglije do Rusije. Če bi hotel najti še bolj absolutistično formo od opere, je to balet: razvijeta ga francoski in ruski dvor, ki seveda človeškemu glasu in še zlasti zboru absolutizem zapre usta. Balet je najbrž "derivat" opere, kjer absolutizem najbolj razpre svoja krila (v obliki neme figure - podobe brez pravice do artikulacije glasu).¹⁷

Nemara se je na opero obesil emblem o njeni smrti predvsem zaradi estetske "zastarelosti" in družbenozgodovinskega vztrajanja. Nenavadnost opere je v tem, da predstavlja zaključen historični korpus. Toda ona sebi dopušča to razkošje, da "ne ustvarja" nič novega, temveč izkopava tradicionalna dela. Opera živi od pozabljene preteklosti. Najverjetneje govori Salazar o arheološkosti opere ravno zato, ker "vemo", kdaj je bila rojena in kdaj naj bi umrla. Toda sama določitev roka smrti opere je sila vprašljiva. Problem opere današnjega časa in njenega uprizarjanja je že v sami institucionalnosti, kako jo učvrstiti v strukturah družbenokulturnih idealov in jo obvarovati pred procesom okamnitve, v katerem vse bolj postaja kot živ fosil okoreli ritual absurda družbene smetane, vreden posmeha, z arheološkim govorom, ki ga že skoraj nihče ne razume več in z jezikovnimi sposobnostmi živega mrtveca, ki ne zmore slediti zahtevam govorice družbenega, ekonomsko-tehnološkega razvoja. Opera je tako postala problematična na vseh ravneh svoje akcije. Gre za problem pojma kot Pojma. Gre za totalno problematičnost. Zaradi svoje tradicionalnosti in zakrnelosti je mogoče opaziti, da je v "naprednih" elitističnih krogih predvsem tehnične in ekonomske inteligence postala zasmehovana umetnost, umetniški poklic, nekoč celo čaščen, pa pojmovan kot finančno neperspektiven za tovrstno idealistično mešanje megle. Torej, naletimo tako na uprizoritveno, institucionalno in vsesplošno pojmovno problematičnost opere. Kar pa nas sploh ne bi smelo čuditi, če vemo, da je Voltaire že pred več kot 250 leti ugotavljal podobne simptome morebitne bolezni. Tako je v predgovoru k *Sémiramis* (1748) razpravljal o tem, kako se pomanjkanje okusa, tako pri publiki kot pri umetnikih, vztrajno povečuje, in zahteva, da mora biti opera dvignjena na višjo raven, sicer bo postala predmet zasmeha, ki ga je Voltaire že zaznaval, zato je tem ugotovitvam primerna tudi njegova definicija opere.¹⁸

"Niti z glasbenega niti z estetskega vidika se ne moremo zlahka otresti vtisa, da oblika opere zastareva," meni prav tako Adorno.¹⁹ Po njegovem je permanentna kriza opere postala manifestna kot kriza upodobljivosti oper. Režija mora nenehno izbirati med zaprašenim dolgočasjem, šibko primernostjo času in mučnim poživljanjem starejših del z režijskimi domislicami, ki so privlečene za lase.²⁰ Adorno navaja različne spodrsiljaje v opernem ustvarjanju, ki nakazujejo na strmo nazadovanje opere. Skladateljsko produktivno nasilje, manifestacija nasilja v notranjosti glasbe, nekritičnost

¹⁷ Vladislav-Vlado Kotnik: Opera - razpeta med estetsko-glasbeno strukturo in družbeno institucijo (diploma), FF, Ljubljana, 1999.

¹⁸ Ulrich Weisstein citira Voltairovo pismo iz 1732, namenjeno njegovemu prijatelju Cidevilleu, v katerem s prezirljivostjo opero označi kot "javno zbirališče, kjer se nekdo srečuje na določen dan brez prave vednosti zakaj", in kot "hiša, ki se frekventira z vsem, čeprav je njen mojster revno pozdravljen in dolgočas vlada odličnim" (poslovenil Vladislav Kotnik); v: The Essence of Opera, str. 74-80.

¹⁹ Adorno, Theodor W.: Uvod v sociologijo glasbe, DZS, Ljubljana 1986, str. 98.

²⁰ Ibid., str. 105-106.

publike²¹ in javnosti, dolgočasna režija, poživiljanje preverjenega, a oguljenega železnega repertoarja, stihijsko vodenje operne inštitucije ... Ta dejstva vendarle kažejo na to, da se celo opera spreminja. V katero smer se spreminja, je seveda drugo vprašanje.

Če se ukvarjamo s preučevanjem in razjasnjevanjem idejnih naporov teoretikov ter praktikov v izostritvi dileme o vprašljivosti eksistence opere, potem ne moremo mimo še enega poskusa in programa, kako opero renovirati. Tu mislim na silne napore Bertolta Brechta, ki jih je vložil v nepopustljivi borbi z Wagnerjevim konceptom *Gesamtkunstwerk*. Sam Brecht je pozdravljal gibanje *avant-garde*, ki je podpiralo inovacije, ki bi vodile k renoviranju opere, toda nihče ni zahteval fundamentalne diskusije o operi in njeni funkciji. Vsakršna morebitna diskusija je bila zaradi pomanjkanja pravih interesov vnaprej obsojena na neuspeh. Kajti družba absorbira vase vse, kar potrebuje za svojo lastno reprodukcijo. Ker zahteve po inovacijah v operi niso neposredno zadevale eksistenčnih pogojev družbe, te niso bile nikoli izvedene.

Glede na vso problematiko se kar samo po sebi zastavlja vprašanje, kakšna bi morala biti opera danes, da ne bi bila pojmovana kot nekaj zastarelega, arhaičnega. Sicer pa, v čem je sploh problem, če je zastarela, pomembno je, da ta zastarelost deluje in da se družbi še zmeraj zdi pomembna, celo reprezentativna.

Brecht je ugotavljal, da je opera 20. stoletja postala trgovsko blago. Pred tem je bila nekaj povsem drugega. Po njegovem mnenju je resnično eksistirajoča opera *kulinarična opera*. Opera, ki s svojim specifičnim vonjem in okusom omamlja in vzbuja dušne užitke. Ta si vsak objekt približa hedonistično v žlahtnem pomenu in se kot hedonistična tudi daje. Služi doživetju in se doživlja kot enkratno doživljanje.²² Poudarek je na doživljanju. Opera mora postati doživljanje (ne kot *experience*, temveč kot *das Erlebnis*) v bitnem pomenu, doživljanje sam na sebi. S trgovsko-blagovno-transakcijskim pomenom je opera del mistične duhovne sfere materializirala. Brecht predlaga, da bi lahko operi bil dober vzor razvoj modernega teatra. Medtem ko je Ernst Krenek, dunajski skladatelj prve tretjine 20. stoletja, nadaljnji obstoj opere videl v njeni modernizaciji, ki bi zadevala, zgolj in samo, glasbo. Taka nova glasba bi morala doseči superlativno stopnjo iskrenosti in resnice ob vrhunski moči izraznosti, smelosti in logične konsistence glasbene strukture. Hkrati naj bi bila izredno spiritualizirana, s čimer bi neposredno nasprotovala tendencam zunanjega sveta. To novo glasbo je prepoznal v Schönbergovi atonalni glasbi.²³ Toda opera ni samo glasba. Je še marsikaj drugega. Zato takšno razmišljanje ne sme zadovoljiti ambicij pri kritični osvetlitvi celotnega prizorišča dogajanja. Glede glasbene plati je bil že neponovljivi Verdi veliki operni reformator, ki je opero reformiral v popularno formo in ki je vedel, da umetnost brez spontanosti, naravnosti in preprostosti ni več umetnost, kar je pokazal v praksi. Tako so vse njegove opere (lahko) velike mojstrovine. Očitno je, da je opera največ sprememb doživela na področju glasbe. Njeni institucionalni okviri in ideološki mehanizmi pa so zakrknjeni še naprej.

Priljubljenost opere se je iztrgala poznavalstvu. "*Sila, ki veže ljudi na opero, je spomin na nekaj, česar se sploh ne morejo več spomniti, na legendarne zlate čase meščanstva, ki dobijo svoj sijaj šele v železni dobi, ki ga niso nikoli imeli. Medij tega irealnega spomina je poznavanje posameznih melodij, ali npr. pri Wagnerju, v glavo vtepenih motivov.*"²⁴ Konsum oper je tako postal v veliki meri prepoznavanje, tako kot pri šlagerjih in popevkah, kar je značilno predvsem za publiko z nekritičnim in

21 "Ploskanje se na premierah, seveda s sumljivo rednostjo, frenetično vzdiguje; navdušenci skoraj ničesar ne grajajo" (Th. W. Adorno: Uvod v sociologijo glasbe, str. 110).

22 Ulrich Weisstein: *The Essence of Opera*, str. 333-339.

23 *Ibidem*, str. 349

24 Theodor W. Adorno, str. 110-111.

nestrokovnim poslušanjem klasične glasbe. Povrh vsega to prepoznavanje ne poteka tako zelo natančno oziroma precizno kot pri šlagerju. Le malo poslušalcev bo lahko od začetka do konca popevalo celo zelo zljajnano "Libiamo, libiamo ..." iz Verdijeve Traviate, temveč bodo prej reagirali na signal: to je napitnica, in se veselili, ker so to opazili. In pri njih se s tem opera konča. Ostalo gre še zgolj nekam v zrak. K površnemu konzumiranju operne glasbe je prav gotovo pripomogel tudi izum fonografije (gramofona in drugih nosilcev zvoka), ki so omogočili zapis zvoka oziroma glasbe in s tem tudi množično reprodukcijo glasbe. Predstavljajte si, kako sveto in nedotakljivo so delovale operne melodije pred poplavo množičnih medijev in novih tehnologij. Te spremembe so radikalno vplivale na položaj umetnika kot proizvajalca in na celostno dožemanje glasbe. Opera je postala del popularne kulture. Tako se je začel kapitalizem v klasični glasbi. Pred nastankom *posnetka* so operni pevci peli le določeni publiki, zdaj pojejo potencialni množici kot zamišljeni skupnosti (*imagined community* po Benedictu Andersonu), arije pa so postale "vseprisotne". Privoščiš si jih lahko kadarkoli in kjerkoli, s čimer je opera izgubila na silni železni misterioznosti in ritualnem čaščenju.

Slavko Gaberc tako predlaga, da je treba opero približati občinstvu na izviren način. Med umetnikom in občinstvom mora biti dialog, da bi spet postala moderen spektakel. In tako še zdaleč ne bi bila "mrtva". Za njeno hitrejše oživiljanje bodo torej potrebne določene spremembe. Po njegovem prepričanju jo lahko obudi v življenje tudi film.²⁵ Vendar se zastavlja dvom, mar ne bi s tem opera izgubila ne le vso svojo vitalnost in naravnost, temveč bi se najverjetneje strukturno predugačila. Bi taki izvedbi potem lahko še rekli opera? Bi res lahko prek filma opero približali občinstvu, in to na izviren način? Zadenemo ob dve kritični točki: izviren način in približati opero občinstvu. Opera in film lahko imata sicer veliko skupnega, še posebej, če ju pogledamo skozi prizmo Aristotelovega pojmovanja umetnosti, toda zdi se, da se že prvo neskladje pojavi na specifični socialni ravni, ki jo nudi opera in ki jo film nikoli ne bo mogel doseči, kaj šele nadomestiti. Film odpravi skripturalni zapis z artikulacijo virtualne uprizoritve, toda v ponovljivi individualni izvedbeni formi. Izvedbena raven opere je enkratna, neponovljiva. V tem je njena moč in živost. Čeprav je res, da je uprizorjena opera na odru prav tako lahko brez prave vizualne razsežnosti, kakor opera na plošči. Namreč gibi in geste so manj pomembni. Opera lahko, ali predvsem, naredi vtis tudi brez gibov. Glas je dominantna, aktivna, gibajoča linija. Kar opera s filmom lahko dobi, je morebitna večja estetska razsežnost, pa še to le poredko: npr. z gibanjem kamere. Tako kot film oživi šele na platnu kina, in morda sploh ne na televiziji, ki proizvede že povsem drugačne učinke, tako tudi opera resnično živi le na opernem odru. Ne vem, kaj bi lahko naredil iz opere film, česar še niso npr. gramofon, kaseta, zgoščenka, televizija ... Zato mi je bližje mnenje Rastka Močnika, ki pravi, da je opera, že čisto intuitivno, v naši civilizaciji nekaj "arhaičnega". Raje ne reče, da je "zastarela", in tudi ne reče, da je "prežitek", saj je ta pojem iz tradicionalne antropologije sodobna veda pregnala. Tako sklepa, da je opera sodoben "arhaizem".²⁶ Kar pa ne pomeni nič drugega kot to, da se sedanji operni *habitué* vede sila retrospektivno in varuje kulturne dobrine kot posest. "Opera je mašilo v svetu kulture, ki je od mrtvih vstala, polnilo v razstrelilnih luknjah duha."²⁷ Vendar sprijaznjenje prav nič ne pripomore k ugotavljanju smiselnosti vsega tega cirkusa. Še več, dela jo za nebidigatreba, ki pač mora biti, ker je tu že od nekdaj - brez prave funkcije: v tem naj bi bila njena funkcija.

Po drugi strani pa opere z njenim zatonom še zdaleč ni konec - nasprotno, pre-

²⁵ Gaberc, Slavko: Zakaj opera?, v: Primorska srečanja, letnik XIX, leto 1995, št. 175, str. 751-752.

²⁶ Močnik, Rastko: Misliiti opero, v: Maska, letnik II, št. 3, avg.-sept. 1992, str. 19.

²⁷ Th. W. Adorno, str. 104-5.

živela je svojo teoretsko-ideološko smrt in se utelesila v velikanskem pogonu, ko jo kot neznanski anahronizem ohranja pri življenju in v katerem se čedalje bolj bohoti, hkrati marginalna in centralna, kvintesenca visoke kulture in absurдни ritual. Opera kljub svoji smrti trdovratno vztraja. Ohranja se neznanski operni pogon, ki se nenehoma širi - zdaj je večji in kompleksnejši, kot je bil kdaj koli za časa njenega življenja. Mladen Dolar navaja, kako se gradijo nove operne hiše, spektakli so čedalje dražji in zahtevnejši, vzdržuje se glamorozni "star-system", ki mu konkurira le še filmski, k temu pa se dodaja velikopotezne televizijske prenose, video itd.²⁸

Sintagmo *smrt opere* moramo razumeti kot zabsolutizirano in zavajajočo označitev. Za to teoretizirano "smrtjo" se v bistvu skriva realnejša "kriza opere", s čimer pa dilemo le omilimo in ji damo neupravičeno potuho. Če je opera kot konkretna reprezentacija umetnosti res v krizi, to pač ni nič takšnega. Če brez pomislekov govorimo o konfuznosti celotne družbe na prelomu tisočletja, če živimo čas brez pravih vrednot, če je globalna ekonomija nepredvidljiva predvsem na račun lokalne nestabilnosti, če je celotna družbena kolektivna zavest ne le prepričana, da je v krizi, temveč je v resnici v krizi, potem ni čudno, da se je ta pesimistično zastavljena ideologija naselila tudi v vzvišene sfere človekovega udejstvovanja. Prepričan sem, da opera ni toliko mrtva umetnost, kolikor je umetnost, ki je priča svojemu lastnemu iskanju, kot že mnogokrat v svoji zgodovini, in prisiljena odgovarjati na izzive časa. Giblje se med *živeti* in *životariti*, saj zaenkrat še brezuspešno išče kulturno formo, ki bi zapolnila to ideološko praznino. Salazar bi verjetno dodal: rešuje jo absolutna diva. Toda kako dolgo še, če vemo, da so jo nekoč v nekem daljnem stoletju na enak način reševali tudi kastrati, ki so danes tako rekoč prazgodovina.

Njen "glamur" po eni strani spet reproducira nove elite. V milanski Scali in v Metropolitanki se na prehodu v 21. stoletje zbira izumetničena družbena smetana, tako kot v dobrih starih časih Ludvika XIV. S tem kaže na zastarelost družbene smetane, ali pa ji to daje edino možnost reprezentacije, potem ko ni več sloja družbene smetane. Ker ni homogena skupina, kot npr. družbeni sloj, je determinirana z naravo heterogenosti, saj se samo na videz zliva v neko izoblikovano celoto, ki v resnici to ni. V družbeno smetano so subjekti nametani kot slama na kup, ki nase in vase sprejme skoraj vse boleznj morbidnih tal brez večjih omejitev in zadržkov. Je zanjo res edino merilo snobizem? Saj je zanjo pomembno le, da obstaja, manj pa, kako obstaja in kdo jo sestavlja. Njena prepustnost je precejšnja. Po drugi strani pa z množičnimi mediji postaja vsakomur dostopna in dosegljiva, presajena v dnevno sobo. Ob vsem tem pogumu pa je standardni repertoar zelo omejen in zaključen. Kako je vse skupaj absurdno! Saj vendarle opera živi bolj kot kdajkoli prej. Čemu potem sploh še njena smrt? V čem bi bila korist? Hopla! Smrt ali tudi kriza opere še zdaleč ne bi imeli tako minimalističnega vpliva. Prej bi rekel, da ravno nasprotno, fraza "smrt opere" operi nalaga, da proizvaja in poganja svoj skrivni mehanizem moči. Ta njena smrt ni tako nedolžna. Ravno embalaža smrti ji služi, da vzpostavlja aparat gospostva in moči. Njena smrt ni realna, ampak gre za simbolizacijo smrti. Ta naziv ji omogoča njeno maskiranje pred družbo. S tem ona kaže masko in prikriva svoj pravi obraz. "*Maska v en mah nekaj kaže in nekaj skriva, kaže, kar naj bi bila, in skriva, kar dejansko je v njej/za njo.*"²⁹ Ko smo opero opredelili za mrtvo, smo ji pripravili teren za še večji manever. Ne gre za smrt. Gre za ("lažno") razglašanje smrti. Razlika je tako očitna, kot je razlika med Nietzschejem in Heglom. Nietzsche je bil dosleden, dobeseden. Smrt je dojel kot absolutni dogodek. Hegel je bil glede smrti večji simbolist, bolj zvit. Z bogastvom

²⁸ Mladen Dolar/Slavoj Žižek, str. 8.

²⁹ Kolenc, Aljoša: *Maska*, v: *Maska*, letnik V, št. 1/3, pomlad 1995, str. 40.

semantike je hotel premagati smrt. Ta pri njem ni nič drugega kot predstopnja popolnega preobrata, kot vstajenje v življenje. Smrt je smrt smrti same, je negacija negacije. Gre za zvižčajnost uma, ki smrt obrne sama vase k duhu, kljub ukinjeni končnosti, naravnosti, čutnosti. Gre morebiti za heglovske smrti opere? Z lingvističnega vidika gre za razliko med semantiko in sintakso, s katerima se igra literatura. Sintagma na ravni sintakse je realna in enoumna, na ravni semantike simbolna in dvoumna, zastarelo in arhaično se spreminjata v mrtvo. "Simptom smrti" kot metafora oziroma prisposoda pa kaže na problematičnost upada fenomena. V antropološkem smislu je treba vsekakor smrti opere razumeti v okviru specifičnega ideološkega dispozitiva in narave institucionalne vpetosti kot teoretskega obravnavanja družbe in njenih fenomenov.

Na naslovno vprašanje, ali opera nosi v sebi simptom smrti, je lahko odgovor tudi pritrdilen, vendarle pa gre prej za simbolno (ki jo celo konstitutivno izrablja) kot pa dejansko smrt. Vprašanje: *Nosi opera v sebi simptom smrti?* razkriva v sebi neko drugo vprašanje: *Nosi opera simptom smrti?*, ki zadobi povsem novo konotacijo. Pa pustimo smrt, da se ne bi zapletli v epistemološke zagate in poskušajmo obravnavani problematiki dati nek zaključen okvir.

Že od prvega začetka je opera bila vprašljiva zaradi svoje kompleksnosti in ideološkega poslanstva, ki ji ga je družba pripisovala, tudi vsiljevala. Tega pritiska in nabitega momenta institucionalni okvir opere z vsem pojmom kot Pojmom in pojavom kot Pojavom ni mogel prenesti. Zato trdim, da je opera bila spodletelo zastavljena. Saj veste: stvar, od katere veliko pričakujete, se rada izjalovi. Opera je bila zastavljena na trhljih, idealističnih temeljih in ambicijah, kako je mogoče ustvariti nedotakljivo, sveto imaginacijo božanskega na zemlji, ki bi nadgradila in nagradila vsa prizadevanja malega človeka v boju s perfektno božjo silo. Se ena človekova iluzija, samoprevara! Uvodna ambiciozna tendencioznost je operni pomp pahnila v neusmiljeni proces nenehnega ustvarjanja in nenehnega uničevanja sebe, ko se redno izmenjujejo vzponi in padci. Verjetno si renesančni človek v svoji pokončnosti nikoli ne bi priznal, da lahko operi od časa do časa gre tudi slabo. Opera je bila vseskozi v nekakšni subtilni krizi, pa je vendarle vseskozi delovala. Šele ko so se fiksne ideje družbe o operi zavestno razodele, morda tudi kot stereotipi, je postala problematična, zastarela ... Skratka, ko je postala predmet teoretskih obravnav, je postala problem. Nadaljnji tok razmišljanja bi pripeljal do sklepa, da sploh ni nikakršne problematičnosti v operi. Problem je v glavah ljudi in v našem dojetju opere. Na tem mestu bi mi lahko bila očitana nekonsistentnost, saj sem nekaj strani nazaj poudarjal, da je opera zavita v problematičnost že od njenih začetkov oziroma da gre za neko apriorno zastarelost ali prirojeno težavnost, ki zadeva njene konceptualne temelje. Paradoks med neko apriorno problematičnostjo, ki je inherentna naravi opere, in momentom, ko je ta postala predmet zavestnega ukvarjanja in obravnavanja, je zgolj navidezen. Bistvena razlika je v tem, da je opera, preden je postala del teoretske obravnave, lahko funkcionirala (tudi) kot problematična povsem neproblematično, ko pa je zašla v območje zavestne debate, da predstavlja zapleten pojav in težaven pojem, in načrtnega spremljanja, se je zgodil miselni preobrat: zdaj je kot problematična sprožila vprašanja in dvome o lastni možnosti oziroma nemožnosti.

Opera je dandanašnji le ena od večernih zabav,³⁰ dogodek, ki skrbi za ceremonial in iluzije, na podlagi katerih še zmeraj zaseda izrazito mesto v družbi. Iluzije so postale izredno pomembna socialna funkcija. Zaradi teh iluzij in domišljij družba potrebuje opero. Opera kot barometer, ki meri vrednost družbe. Zaradi tega imajo Italijani La Scala, Angleži Covent Garden, Avstrijci Staatsoper, Američani Metropolitanko. Celo

³⁰ Nek Dr. Johnson se je takole izrazil: "Opera je eksotično in iracionalno razvedrilo."

Rusi v tem niso hoteli zaostajati, zato so zgradili "večni" Boljšoj, medtem ko si je avstralska družba za svoje zahtevne kapriciozne potrebe umislila grandiozno sidneyjsko operno hišo. Slovenci pa ...

Ko govorimo o teoretski ideji o zastarelosti, zastaranosti, okorelosti, tradicionalističnosti opere kot nečesa, kar je povsem *passé* ali celo že napol mrtvo, moramo prestopiti mejo konkretni ravni in se dvigniti na ideološko (v smislu Ideje v abstrahiranem pomenu brez marksovskih primesi izkrivljene zavesti, vsaj ne na tem mestu) oziroma idejno raven. Kajti šele na idejni ravni dobi sintagma *smrt opere* ali arhaičnost opere pomenski okvir za smiselno debato na ravni znanosti, čeravno ideološkega momenta v marksovskem pomenu niti za trenutek ne smemo spregledati in zanemarjati. Ko je opera postala predmet kritične znanosti, je postala problematična.

Zlata leta opere, od Mozarta do Verdija, se skladajo z zlato dobo liberalnega humanizma³¹ in nevprašljivega verjetja v svobodo in razvoj. Če so dobre opere danes redke, je to morda ne le zato, ker se čutimo bolj nesvobodne, kot bi si to sploh lahko predstavljala renesansa 16. stoletja in humanizem 19. stoletja, temveč predvsem zato, ker smo čedalje manj gotovi, da je svoboda resnično nedvoumen blagoslov, da je nujno dobro, kot so to bili prepričani v 16. ali 19. stoletju. Verjetje v nemogućnost opere bi pomenilo, da smo nehali verjeti v svobodno voljo. Kajti vsaki visoki C spodjedajoče razbija teorijo, da smo ljudje zgolj neodgovorne marionete usode ter zgodovine in da je opera preživela stvar. Opera je preživela ravno kot preživela "stvar".

LITERATURA

Adorno, Theodor W.: Uvod v sociologijo glasbe, DZS, Ljubljana 1986.

Anderson, Perry: Rodovniki absolutistične države, SH, ŠKUC Filozofske fakultete, Ljubljana 1992.

Dokler, Anton (sestavil): Grško-slovenski slovar, Knezoškofijski zavod Sv. Stanislava v št. Vidu nad Ljubljano, Ljubljana 1915.

Dokler, Mladen/Zižek, Slavoj: Filozofija v operi, Problemi-Razprave (Razprave 3-4/1992, Problemi 7-8/1992), Analecta, Ljubljana 1993.

Gabrec, Slavko: Zakaj opera?, v: Primorska srečanja, letnik XIX, leto 1995, št. 175, str. 751-752.

Kolenc, Aljoša: Maska, v: Maska, letnik V, št. 1/3, pomlad 1995.

Kotnik, Vladislav-Vlado: Opera - razpeta med estetsko-glasbeno strukturo in družbeno institucijo (diploma), FF, Ljubljana 1999.

Močnik, Rastko: Misliti opero, v: Maska, letnik II, št. 3, avg.-sept., 1992.

Salazar, Philippe-Joseph: Ideologije u operi, Nolit, Beograd 1984 (Presses Universitaires de France, Paris 1980).

Weisstein, Ulrich: The Essence of Opera, The Norton Library, New York 1969.

³¹ Na tem mestu naletimo na še eno paradoksko ambivalenco: na eni strani naj bi opera vsebovala poteze absolutizma (v smislu dominantne centralizacije različnih zvrsti umetnosti), po drugi strani pa jo povezuje z razvojem liberalizma in humanizma (glasba kot univerzalni jezik, ki osvobaja), s čimer se še dodatno potrjuje zapletena narava opere in kompleksne okoliščine, v katerih se je dogajala. Totalna razpetost je očitno njena notranja meja obstoja.