

cilj, ki je v izvedbi tega projekta danes po svetu močno razširjen. Prav te zvrsti likovnih iskanj pa pri nas praktično ni, čeprav bi mogli nanjo računati kot na potencialno alternativo jutrišnjih rešitev mimo že danes razširjenih »strojnih« računalniških likovnih kombinacij. Razen tega ne smemo pozabiti, kako še danes občutimo bolečo vrzel v razvoju slovenske novejšje umetnosti prav zavoljo neprisotnosti, neudomačitve nekaterih svetovnih »izmov« pri nas. Omenim naj le usodno pomanjkljivost kubističnih izkušenj v iskanjih našega lastnega definiranja predmetnosti in prostora. Edino odzivanje na vse umetnostne tokove, ki so v zraku in prepajajo svetovno likovno klimo, more zagotoviti trden, na vseh straneh utemeljen in smiselni napredek. Zakaj pri prevzemanju svetovnih pobud različnih smeri in možnosti se ustvarja dialog s sodobno stvarnostjo in se precizirajo naše posebne ustvarjalno značajne poteze. Še bolj je kajpa zaželen ideal, da bi tudi naša likovna sredina porajala ne samo svoje posebne likovne variante ob znanih svetovnih izmih, marveč da bi domišljala take, ki bi bile bistveno naše in hkrati toliko splošno obvezne, da bi jih lahko

prevzemale in se z njimi oplajale tudi umetnosti drugih narodov. Šele tako žarčenje navzven bi do kraja potrdilo, da smo iz nekdanje likovne nacije ob robu dogajanj prerasli v likovno sredino, ki je tako po kvaliteti dosežkov kot po rojevanju novih pobud enakovredna vodilnim umetnostnim narodom.

Če smo dosegli v letih po osvoboditvi prvo stopnjo na tej poti, da smo se zenačili z dosežki najboljših, ostaja mladim generacijam drug cilj. Prav današnja želja novih smeri, da bi pritegnile najširše množice z razumljivostjo in sugestivnostjo likovne govornice, jim ponuja priložnost, da odkrijejo svojo posebno rešitev, ki bi bila uporabna tudi za druge. Naše napredne družbene razmere in vseskozi pričujoča skrb družbe za dvig in angažiranje najširših delovnih slojev v umetniškem uporabljatstvu so tiste naše posebne možnosti, ki jih marsikje drugod ne premorejo. Društvena razstava pa nam s svojo širino likovnih iskanj in s kvalitetno ravno zagotavlja, da bi bila tudi tako zahtevna prihodnja naloga naše umetnosti mogoča in izpolnljiva.

Marijan Tršar

IZ NAŠE OPERNE PRETEKLOSTI

Književnost

Slovenske ali, če smo bolj natančni in pravičnejši, ljubljanske glasbeno-gledališke preteklosti se doslej s samostojno raziskavo ni lotil še nihče naših muzikologov; o njej sta marsikaj dragocenega razkrila le Stanko Škerlj in Dušan Ludvik, med strokovnjaki pa ji je posvetil precej pozornosti Dragotin Cvetko, zlasti v Zgodovini glasbene umetnosti na Slovenskem. Razprava Jožeta Sivca* je tako naša prva monografija o ljubljanskem opernem življe-

nju v klasicističnem in zgodnjeromantičnem obdobju. Pričenja se s 1790. letom, »ker je zgodovina opernih predstav po tem letu doslej še najmanj znana«, končuje pa z letnico 1861, ko se je izteklo delo Stanovskega gledališča. Ugovor, da razdobje ni najbolj srečno zakoličeno, torej kar velja: res ga določajo čisto zunanje okoliščine; predvsem začetek nas postavi kratko malo v sredo bujnega razmaha opernega klasicizma na naših tleh. Če bralca zanima slogovno sklenjen čas in celo njegove prve napovedi (k temu pa ga, mimo drugega, spodbuja tudi piščeva periodizacija), mora poznati še druge raziskave, kar knjigi zagotovo ni v prid — namenjena je širšemu krogu, ne

* Jože Sivec: *Opera v Stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 do 1861*, Slovenska matica, Ljubljana 1971.

zgolj izvedencem. Treba je kajpak upoštevati, da je delo samó povzetek Sivčeve doktorske disertacije, v kateri se je pač moral omejiti na večidel neznanu obdobje. Vendar si zdaj, ko prebiramo izsledke njegovega truda, kljub vsemu želimo bolj zaokroženo podobo slogovnega razvoja, čeprav z upoštevanjem tujih dognanj. Knjiga, taka kot je, hočeš nočeš ponuja le zbrano gradivo in estetsko-zgodovinsko razlago tega gradiva... ostaja pa nam dolžna celosten pogled na čas, ki ga razlaga zajema.

Sodim, da se prav tu dotikamo osrednjega vprašanja Sivčeve razprave, razmerja med ugotovljenimi dejstvi in njihovim prikazovanjem. Past te večne čeri resnega znanstvenega dela je v njej celo globlja, bolj nevarna, kot smo je ponavadi vajeni. Grobo skicirano je dvojna: historiografska in muzikološka. Ker sta obe plati raziskave do konca prepleteni, ker ju avtor ni mogel (in ni smel) ločiti, je seveda bistvena njegova odločitev o tehtnosti dognanih podatkov ter o poudarkih, ki jim jih bo odmeril. — Najštevilnejše, najbolj bogato in za nas tudi najpomembnejše je v knjigi gotovo zgodovinsko, pravzaprav zgodovinopisno gradivo. Če bi ga bil pisec uporabil in izrabil v celoti, zlasti v primerih, ki iz zgolj opernega segajo v celotno gledališko življenje Ljubljane, bi za obdobje 1790—1861 imeli že pravo glasbeno-gledališko zgodovino ali vsaj njen zanesljivi oris. Očitno to ni bil njegov namen in strogost, s katero je brzdal svoje raziskovanje, mu je brez dvoma v prid, žal pa se je marsikje le preveč omejeval. Redka in zelo skopa opozorila o dogodkih, ki so kakorkoli vplivali na domače operne sezone, se kar izgublajo v naštevanju repertoarjev in izvajalcev ter v opisovanju težav, ki jih je imela gledališka uprava z najemanjem igralskih družin ali impresariji z ljubljanskim občinstvom. Nehotena posledica takega prijema je, da se bralcu večkrat zazdi, kot bi operno življe-

nje teklo samo od sebe, domala zunaj okolja, ki mu je bilo namenjeno, z enim edinim ciljem in potrebo pred seboj: da bi sledilo evropskemu slogovnemu razvoju. Resnica je seveda drugačna in nobenega dvoma ni, da se je je pisec zavedal. Toda želel je zarisati le repertoarno-slogovni razvoj, ob njem še poustvarjalno raven ter njena nihanja, zato je vse drugo (mnogo zanimivega) nanizal samo na obrobju razprave; celo takšna znamenja, kot je vedno očitnejše nastajanje t. i. železnega repertoarja na primer. Ne trdim, da je s tem delal silo raziskanemu gradivu, mislim pa, da njegove (in ne samo njegove) zgodovinopisne ugotovitve terjajo več poudarka, več pozornosti, večji delež v knjigi. Zato, ker so bile težišče iskanja (dokazuje ga že duktus Sivčevega razkrivanja dejstev) in zato, ker je slogovna opredelitev razvoja res nadvse pomemben, a vendar samo eden od pglavitnih razgledov po obravnavanem obdobju.

Tu se je Sivec spopadel z drugo, še veliko hujšo pastjo, ki je žalostni delež vseh podobnih razprav: moral je slogovno opredeliti sleherni v Ljubljani uprizorjeno delo, čeprav jih je veliko večino čas že zdavnaj odrinil v arhive in jih nihče več ne pozna. Seznam partitur, klavirskih izvlečkov in knjig, ki so mu bile v pomoč, dokazuje, da se je lahko opiral predvsem na tuja spoznanja, se pravi na tuje opredelitve (naj so jih zapisali še tako ugledni poznavalci). Lastna ocena slogovnega spreminjanja repertoarjev je bila torej na začetni, odločilni stopnji presoje marsikdaj nemogoča — verjetno zato, da bi uporabljal kolikor toliko enotna merila, pa se ji je pisec odpovedal tudi pri znanih, še danes izvajanih operah. Načeloma temu seveda ni moč oporekati, čeprav je smiselnost njegovega ravnanja dvorezna: res mu je ponudila »varno zavetje« priznanih strokovnjakov in njihovih sodb, hkrati pa je terjala popolno zvestobo pri sprejemanju

razlag in zato zgolj upoštevanje brez sodelovanja, dopolnjevanja, prilagajanja ali spreminjanja. Saj ne, da bi bralec dvomil o upravičenosti povzetkov, ki jih najde med besedilom. Tudi ne gre za pikolovsko iskanje izvirnosti, naj stane kar hoče. — Razumljivo je, da se je Sivec moral nasloniti na tuje ocene pri operah, ki jih sam ni mogel spoznati; zavestna utesnjenost se mu je maščevala drugje in drugače. Presoje del, s katerimi je podprl prikaz slogovnega razvoja, je namreč (pravilno) iskal v monografijah o posameznih skladateljih in drugi temeljni literaturi. Ker pa so sodbe zapisali različni raziskovalci in ker, žal, za prenekatero monografijo drži, da »vsak cigan svojega konja hvali«, so ocene včasih le preveč nesorazmerne, če si že niso navzkriž. Kajpak je v študiji o Mozartu mogoče zagovarjati misel, da Beg iz seraja »po umetniški tehtnosti še ne dosega kasnejših mojstrovih oper« (str. 25) in da je njegova prva mojstrovina Figarova svatba (8) — vendar pa je taka ocena nevzdržna v primerjavi s trditvami, da je Boieldieujev *Le Nouveau Seigneur de Village* »muzikalno resnično bogato delo« (65), da je Rossinijev *Grof Ory* »v celoti prvorazredna opera« (88) ali da Donizettijevo *Mario di Rohan* »odlikuje tudi zelo sugestivno glasbeno upodabljanje posameznih likov« (163). Ne mislim, da so takšne sodbe namerno izkrivljanje dejstev; v prvotnih okvirih so gotovo upravičene, težko pa jih je seveda sprejeti iztrgano, če jih ne spremljajo piščeva opozorila. In ker gre za kratke, ne slogovne oznake del, so seveda zmote pri povprečnem bralcu čisto mogoče. Sivec je brez dvoma ravnal prav, ko nam je skušal z najbolj skopimi potezami približati dolgo vrsto del, ki so jih Ljubljancani gledali in poslušali na stanovskem odru: z golimi slogovnimi oznakami bi bil dosegel neprimerno manj. Spričo obsežnega seznama teh oper ni pomembno, da so se mu nekateri krokiji zmuznili iz rok,

da ne povedo kaj prida (npr. »pretehtana in skrbna, čeprav včasih afektirana« harmonija Donizettijeve *Linde* iz *Chamounixa*, str. 147) — bolj presečneča, ker ni skušal utemeljiti svojega pojmovanja slogovnih značilnosti klasicizma in (zgodnje) romantike. Nujno potrebno to seveda ni, vsaj ne za laika, ki se opira na splošno znanje in ne sega v odtenke opredelitev, pomembne med strokovnjaki. Tolikanj bolj previdno bi potemtakem moral ravnati Sivec na mestih, kjer delno povzema temeljne razlage in z njimi na široko odpira še zdaleč ne dognana tehtanja o estetskem bistvu slogovnih pojavov. Kaj naj nam, postavim, razjasni misel »če pojmujeemo romantiko kot zблиžanje s srednjeveškim« (70) — ali trditev, kako »je nesporno, da že nosijo v sebi kali glasbene romantike nekatere kasne Mozartove stvaritve« (71) — ali pojasnilo, da je Luigi Ricci sicer »stilno blizu Donizettiju, a mu je navzlic temu uspelo razviti svoj individualni izraz« (128)? In če zajamemo samo še za spoznanje širše, tudi v časovne opredelitve: kaj pravzaprav pomeni, da sodijo Puritanci »med nekaj najbolj vrednih italijanskih zgodneromantičnih oper iz časa pred dozoritvijo Verdijevega glasbenega genija« (113, na str. 182 pa: Bellini in Donizetti sta najpomembnejša italijanska romantična skladatelja »iz razdobja neposredno pred Verdijevim umetniškim vzponom«) — ali ugotovitev, da so Vesele žene windsorske Otta Nicolaia »vrh nemške opere pred Wagnerjem« (180) — ali celo leta, označena kot »sezona starejšega obdobja klasicizma« (177)?

Najverjetneje gre v zadnjem (pa ne samo v zadnjem) primeru bolj za ohlapno izražanje, morda tudi za premajhno pozornost pri izbiranju besed, in ne za stvarne napake. Spričo piščeve natančnosti in očitnega prizadevanja, da bi nam ponudil le kolikor mogoče preverjene, zanesljive ugotovitve, takih napak skorajda ni ali pa so prej lapsus calami

kot resnične pomote (Martin y Soler in Marcos Portugal seveda nista italijanska skladatelja, kot se mu je zapisalo na str. 179, a ne tudi drugje). Nekaj več je tiskarskih škratov, na srečo takih, da jih bralec zlahka popravi sam, nekajkrat pa se je, verjetno podzavestno, preveč naslonil na nemško ali kako drugo literaturo: František Benedikt Dusík (ne Franc, 26 ali Franz, 230), Jiří Antonín Benda (ne Georg, 32), Vojtech Jirovec (ne Adalbert Gyrowetz, 53, 177) in tudi Wrocław (ne Breslau, 72, 96) Dunajsko Novo mesto (ne Wiener Neustadt, 97), Gradec (ne Graz, kakor je napisano še na isti, 116. strani), pa seveda Varšava (ne Warszawa, 45 in pozneje), Sopron (ne Šopronj, 148) in Győr (ne Raab, 41, 148). — Toda veliko bolj kot ti obrobni spodrsaljaji moti v Sivčevi knjigi mešanje izrazov klasika (8, 10, 11, 21, 26, 29, 32, 120, 169, 188) in klasicizem; pravilen je seveda slednji, zaradi omahljive in nepozorne rabe pa je avtorjeva misel včasih (120, 169) kar preveč dvoumna. Enako nedosleden in za bralca težko razumljiv je piščev odnos do večidel izrazito operne terminologije, naj bo že slogovna, vsebinsko-oblikovna ali kompozicijsko-tehnična. Ne verjamem, da je dovolj znano, kaj pomenijo opredelitve »Piccinijska ganljiva zvrst« (11), »larmoyantna glasbena komedija« (16), »čarobna opera« (16), »opera rešitve« (36, 49, 77), celo tega ne, da je mogoče pričakovati od nestrokovnjaka razločevanje med *opéra comique* in *opero buffo* ali *opero serio* in reformno *opero*. In ker je v knjigi dovolj natančno razložen pojem »(francoska, romantična) velika (heroična) opera« (76/7, 87, 99, 107/8; pustimo ob strani, da so si pojasnila nekoliko vsaksebi in navzkriž: nekaj podobnega se je, tudi v tej zvezi, primerilo ob slogovnem opredeljevanju Rossinijevega razvoja), ker torej Sivec ni namenoma izločil vseh razlag, občutimo pomanjkljivost toliko bolj. Isto velja še za nekaj primerov: čemu so npr. skici-

rane posebnosti galantnega in ekspresivnega sloga (32), pozno napolitanski slog (41, 50) pa je puščen vničar; in kaj lahko pravzaprav povedo bralcu izrazi »reminiscentni motiv« (77), »tehnikar karakterističnih tem« (141) ali »lokalna pevka« (134, 171)?

Slednjič je treba spregovoriti še o jeziku, saj si je pisec storil z njim najhujšo medvedjo uslugo. Kajpak, nihče ne terja znanstvene razprave, ki bi jo lahko brali kot leposlovje: s tem redkim in dragocenim darom se je mogel doslej postaviti komaj kdo. V rabi se je izoblikoval t. i. znanstveni jezik — nuja, ki je prenekaterikrat le izhod za silo ali ščit za površno jezikovno znanje in nezadovoljiv sintaktični posluš. Razumljivo je, da samostojno raziskovalno področje potrebuje strokovno izrazoslovje in zato več tujk... ni pa razumljivo (čeprav se pogosto dogaja), da v takem delu kar mrgoli tujih besed, ki bi jih brez težave nadomestile domače. Sivec dosledno piše stil, publika, tekst, biblioteka, komponist (celo avtor glasbe), *singspiel*, forma, original, princip, efekt in še in še, ne da bi človeku uspelo razvozlati, čemu neki ne pove stvari po slovensko. Pa to je še najmanjše hudo, prej znamenje naših razmer in »znanstvene« brezbriznosti kot njegova posebnost. Res težko in utrujen pa se bralec prebija skozi knjigo zaradi nenehne rabe trpnika, zavoljo tistih večnih in v Slovenskem pravopisu že zdavnaj prepovedanih »predstavljanj« (kaj vse ne predstavlja kdo ve česa!), zaradi nepojenljivega ponavljanja svojilnih in kazalnih zaimkov ter drugih pogostnih besed v istem ali sosednjih stavkih, pa seveda zato, ker so stavki najraje grajeni po zelo podobnih in maloštevilnih kopitih. Razkrivanje snovi, ki jo Sivec obdeluje, je lahko samo od sebe kaj kmalu enolično in pisec mora biti precej iznajdljiv, da se ne ujame v dolgočasje. Če ga pri tem omejujeta še skromen besedni zaklad in neka čudna, nepotrebna okornost,

potem je res sam kriv, da njegove knjige ne moremo uživati, kakor bi jo radi in bi bilo prav. Za povrhu si je (le zakaj?) postavil še dodatne omejitve: skladatelje skoraj brez izjeme navaja samo s priimki ali z začetnicami imen in priimki, bolj redko v svojilnih zvezah, priimke pevcev in pevk pa domala vedno v prvem sklonu brez (sicer starinskih) pripon, ki bi ločile ženski spol od moškega (občasna uporaba na takratnih lepakih običajnih kratic — Frl. = Fräulein, Mad. = Madame, Hr. = Herr — prej moti kot koristi). Toda še huje mu vežejo pero naslovi oper. Seveda jih je moral najprej zapisati v izvorniku in nemškem prevodu, vendar bi zagotovo ne grešil zoper resnost svojega dela, če bi si pozneje, vsaj pri splošno znanih, pomagal tudi s slovenskimi prevodi, ki jih je mogoče sklanjati. Ne vem, čemu se je temu ogibal.

Nekaj opomb naj ob koncu velja še zunanji, tiskani obliki Sivčeve razprave. Prepričan sem, da bi bolje služila, če bi bile posamezne sezone grafično razvidne že na prvi pogled (z opozorili ob robu morda ali z večjimi presledki med odstavki, ki so tu in tam celo preštevilni) ter bi bila manjša, zaokrožena repertoarna obdobja kakorkoli poudarjena tudi s tiskom. Ker so uprizorjene opere »raztresene« med besedilom in si je skoraj nemogoče ustvariti zanesljiv pregled o njihovih ponovitvah v različnih sezonah, kaj šele o številu predstav, o impresarijih, dirigentih in solistih (če so znani), bi knjiga mnogo pridobila s primerno tabelo, zagotovo pa v njej močno pogrešamo stvarno kazalo. Kadar gre za naslove malo znanih del, ki jih je pisec navedel že kdaj prej, je treba brskati za skladatelji, nekatere razlage in ugotovitve se po nepotrebnem ponavljajo, bralec nehote izgublja nit časovnega sosledja — in vse to moti njegovo zbranost. Sivčeva raziskava pa terja in zasluži zbranost. Napisana je z izjemno delovno poštenostjo, brez učnih sprenevedanj, ki tolikokrat »krasi-

sijo« t. i. znanost, brez samovšečnega razkazovanja. Zgrajena je na edinem upoštevanja vrednem temelju, ki vzdrži sleherno presojo: na trdem, nepopustljivem in vztrajnem prizadevanju, ki hoče dognati resnico.

Borut Loparnik

MARIJAN ZADNIKAR, SREDNJEVEŠKA ARHITEKTURA KARTUZIJANOV IN SLOVENSKE KARTUZIJE

Monumentalni Zadnikarjev tekst o srednjeveški arhitekturi kartuzijanov* sodi v vrsto pomembnih del, kot so Cevčeva gotska plastika, Vrišerjeva baročna plastika na Štajerskem, Šumijeva baročna in renesančna arhitektura itd. Skratka, gre za eno temeljnih, poststletovskih del slovenske umetnostne zgodovine, ki prinaša tudi precej novosti — obdeluje namreč materijo, za katero domača veda ni imela ravno pravega posluha. Veliki, izrazito evropski spomeniki, ki jih je zapustil na Slovenskem kartuzijanski red, niso sodili v pretežno umetnostno-geografski okvir, ki ga določa absolutna kvaliteta domačega umetnostnega gradiva.

Na našem ozemlju se pojavljajo ti spomeniki (Žiče, Jurklošter, Bistra in Pleterje) kot izjemna presaditev, brez kakršne koli priprave ali vplivanja na umetnost v novem okolju. V svojem najglobljem bistvu izrazito aristokratska arhitektura in je imela prav zaradi tega bistveno drugačno življenje kot stavbarstvo bolj posvetnih redov (vzemimo podobe slovenskih mest. Srečujemo se z visoko in odmaknjeno umetnostjo, ki je tudi v svojem socialnem učinkovanju (kljub poudarjeni revščini in skromnosti) ohranjala temeljne zapovedi reda — sveto izolacijo in izrazito kontemplacijo, na ravni komuniciranja pa

Izdala Slovenska akademija znanosti in umetnosti. Založila Državna založba Slovenije, Ljubljana 1972.