

zika, ne pa preobloženemu strokovnemu žargonu, ki moti, npr.: natura, narurna smrt, evocirati predstavo, producirati svet, aspirirati, demografska disperzija, redistribucija, diskontinuiranost itd. Je filozofska obravnava res neuresničljiva brez domačega besedišča? Se bolj kot strokovni jezik pa motijo ohlapnosti pri pisanju tujih (predvsem grških) imen in pojmov, kot so dvojnice pri pisanju besede mit-mitos, ali Heraklej-Herakleos, Dionizij-Dionizos itd.

Marko Terseglav

SLOVENSKA OPERA V EVROPSKEM OKVIRU Simpozij – Symposium

Uredila Dragotin Cvetko in Danilo Pokorn

SAZU, Ljubljana, 1982

V popolni, avdiovizualni, to je odrski izvedbi sodi opera med kompleksne zvrsti, za katere je na različnih ravneh potrebno sodelovanje ustvarjalcev in poustvarjalcev iz več različnih umetnosti. Ker pa ohrani svojo zvrstno identiteto tudi takrat, kadar se izvaja samo njen osnovni, avditivni del, sta med njenimi ustvarjalci nedvomno prvotnega pomena skladatelj in libretist. Njuna deleža sta pri vsakršni izvedbi vsaj večidel, če že ne v celoti, nerazdružno povezana, vendar velja za glavnega avtorja skladatelj, opera pa temu ustrezno predvsem za glasbeno delo. Libretistov delež je praktično manj opazen in pri končnem učinku celotnega dela tudi načelno manj važen.

Brž ko ne gre za razpravljanje o operi kot umetnostni zvrsti nasploh, ampak le o njenem posebnem izseku – operni produkciji kakega naroda – se pomen libreta samogibno poveča, saj mu je kot vsakemu literarnemu besedilu zaradi pomenske plasti lažje in jasneje mogoče določiti nacionalno pripad-

nost kakor glasbeni partituri. Videti je, da to velja še posebno izrazito za slovensko opero. Slovenski libreto je namreč nenavadno opazen zaradi dejstva, da se je v vseh obdobjih, odkar obstaja, močno opiral na že obstoječa dela domače in svetovne književnosti in zato ni samo običajno besedno dopolnilo glasbenega dela, ampak razločno poudarjena vez med slovensko glasbeno in literarno ustvarjalnostjo.

Na poseben način velja to že za naš prvi ohranjeni libreto, ki sicer ni bil napisan kot samostojno literarno delo, ampak izrecno kot besedni del »operete«, to je male ali kratke opere. Ker pa je besedilo edino, kar je danes od te opere ohranjeno, in ker je bilo kmalu po nastanku v celoti objavljeno v prvem slovenskem pesniškem almanahu *Pisanice* (II, 1780), spada med najzgodnejša, najboljše in zato najvidnejša dela slovenskega umetnega posvetnega pesništva, poleg tega pa je dejansko tudi naše prvo celotno posvetno dramatsko besedilo. Razumljivo torej, da so se z *Belinom* kot s popolnoma izdelanim tekstom veliko ukvarjali naši literarni zgodovinarji, med njimi predvsem France Kidrič, France Koblar, Lino Legiša in Jože Koruza, nič manj zanimiv pa ni za gledališke in glasbene zgodovinarje, kakor je videti npr. iz monografij in razprav Stanka Škerlja in Bratka Krefta, Dragotina Cvetka, Jožeta Sivca, Janeza Höflerja in Smiljana Samca – čeprav zanje pomeni le del neznane, morda sploh nikoli uprizorjene celote.

Naš prvi znani operni libreto še danes velja za najpomembnejše slovensko besedilo te vrste. To oceno je potrdil in z novimi analizami podkrepil tudi mednarodni simpozij, ki ga je ob dvestoletnici *Belina* in s tem slovenske opere priredil muzikološki inštitut Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU oktobra 1982 v Ljubljani.

Dragotin Cvetko v svojem preglednem uvodnem prispevku *Slovenska opera skozi čas* utemeljeno sklepa, da so naša prva poznana dela, ki sodijo v območje opere – mednje prišteva poleg *Belina* še pevske vložke za Linhartovega *Matička* – nastala ob neposrednem sodelovanju avtorjev besedil in partitur, pri čemer sta skladatelja s svojimi zamisljimi domnevno vplivala na oblikovanost besedne predloge. Ob tej predpostavki Cvetko iz stilnih in drugih oblikovnih značilnosti *Belina* previdno sklepa o stilni usmeritvi Zupanove izgubljene uglasbitve.

Z vidika širše pojmovane zgodovine glasbeno-gledaliških uprizoritev na Slovenskem *Belin* seveda ne sodi na njihov začetek, kakor je videti iz zgoščenega prikaza *Oblike glasbeno-gledališkega ustvarjanja na Slovenskem* Primoža Kureta, pač pa je s to malo opero »razvoj glasbenega gledališča prišel do svoje najvišje točke na Slovenskem« (str. 17), čeprav je bila pravzaprav osamelo ustvarjalno dejanje.

Rudolf Flotzinger iz Gradca nadrobno razpravlja o začetkih slovenskega glasbenega gledališča (*Zu den Anfängen des slowenischen Musiktheaters*) in pri tem ne sprepleduje značilnega dejstva, da so še nekoliko starejši od *Belina* poskusi jezikovne asimilacije uveljavljene umetnostne zvrsti, v kateri se slovenščina do zadnje tretjine 18. stoletja ni rabila – prevodi. Mednje sodijo Japljev nedokončani *Artakserkses* (okoli l. 1775) po Metastasiu in Zoisove poslovenitve posamičnih arij iz italijanskih oper, ki so jih v Ljubljani navadno peli v italijanščini, občinstvu pa zraven ponujali natisnjene nemške prevode besedil. – Osrednjega pomena v Flotzingerjevem prispevku pa je izzivalna, toda skrbno argumentirana teza o nastanku in avtorstvu *Belina*, ki spodbija doslej splošno veljavno sodbo o tem dvojem in je

bila izdelana s sodelovanjem graškega slavista Erika Prunča: po njunem je *Belin* nastal že leta 1776, torej štiri leta pred objavo v *Pisaničah*, njegov avtor pa ni urednik tega almanaha Feliks Damascen – Dev, ampak njegov mlajši, takrat komaj osemnajstletni sodelavec Valentin Vodnik.

Danilo Pokorn si je zastavil pionirsko nalogo, da v celoti prikaže *Libreto v slovenski operi*. Vse prej kot preprosto je bilo narediti že celoten zgodovinski pregled slovenskih oper, za katere je izpričano, da so bile napisane, čeprav niso vse tudi ohranjene. V zapleteno problematiko svojega predmeta je Pokorn posegel z jasno zavestjo, kako zahtevna je obravnava te heteronomne literarne zvrsti, saj ugotavlja, da libreto »spada v literaturo, a ga ni mogoče presojati zgolj z literarnimi merili« (str. 52), to pa utemeljuje tudi nesporno potrebo po njegovi muzikološki analizi. Pokornova panorama slovenskega libreta je v primerjavi s prejšnjimi razširjena in zajema najprej pisca slovenskega rodu Franca Dominika Kalina, ki je svoj neohranjeni, pravzaprav le morebitni libreto napisal že leta 1675, vendar ne v slovenskem jeziku; nato omenja še librete, ki so svojemu poimenovanju ustrezno v obliki knjižic krožili na slovenskih tleh in so jih precej tudi natisnili v Ljubljani, vendar ne v slovenščini. Med prevajalci, ki so odlomke opernih besedil prvi oblikovali v slovenskem jeziku, toda ob tujejezičnih predlogah, omenja poleg Japlja in Zoisa tudi Linhart. Po obetavnem, a osamljenem začetku z *Belinom* se je slovenska opera dejansko začela sklenjeno razvijati šele v zadnji četrtini 19. stoletja, v večjem obsegu pa po prvi svetovni vojni. Iz kronološko urejenega *Pregleda slovenskih oper*, ki ga je Pokorn dodal svoji razpravi (str. 53–54), je videti, da je v približno štirih desetletjih pred letom 1920 nastalo le 10 oper, odtlej do

danes pa čez 40. Ta preglednica ob naslovu vsake opere navaja še letnico njenega nastanka, skladatelja in libretista, in če je libreto prirejen po kakem že obstoječem literarnem delu, tudi avtorja tega dela, zato je iz nje zlahka razvidna uvodoma omenjena povezanost ustvarjalcev naše opere s slovensko in svetovno literaturo. Neposrednega, namenskega pisanja libreta se je lotilo sorazmerno malo avtorjev, a še med njimi prevladujejo slovenski književniki in književnice, ki so sicer pisali drugačne, zgolj literarne zvrsti (npr. Luiza Pesjakova, Anton Funtek, Fran Roš, Ivan Pregelj, Ljuba Prenner, Svetlana Makarovič). Pretežna večina libretov pa se opira na že obstoječa dramska in pripovedna dela in celo pesnitve – od Prešernovega *Krsta pri Savici* do Jurčičeve *Lepe Vide* in *Desetega brata*, Aškerčeve *Poslednje straže*, Cankarjevega *Pohujšanja v dolini Sentflorjanski* in *Hlapca Jerneja*, Župančičeve *Veronike Deseniške*, Hiengove *Cortesove vrtnice*, Strniševega *Samoroga* in Menartovih *Srednjeveških balad*. Marsikatero teh del se ujema še z drugo značilno usmeritvijo slovenske opere – s težnjo njenih ustvarjalcev po opevanju heroično povzdignjenih, mitološko obravnavanih dogodkov in osebnosti naše zgodovine. Taki so npr. *Teharski plemiči*, tak je *Urh, grof celjski*, taka sta *Gospodski sen* in *Matija Gubec* in končno lahko prištejemo sem vsaj še *Prešerna*.

Na drugi strani je zlasti od dvajsetih let našega stoletja pogosto navdihovala slovenske operne skladatelje tudi svetovna literatura, deloma s svojimi velikimi deli, deloma le s svojimi značilnimi snovmi: tako je npr. Parma še v 19. stoletju komponiral ob Heineju, v 20. stoletju pa Osterc ob Sofoklu, Evripidu, Molièru, Körnerju, Klambundu oziroma njegovi priredbi *Kroga s kredo* in ob zgodbi o Salomi, Kogoj ob Andrejevu, Svava ob

Andersenu, Božič ob Aristofanu, Shakespearu, Dorgelèsu in Sartru.

Iz analiz in oznak v raznih razpravah zbornika se da izluščiti splošitev, da so operna dela, oprta na domoljubne domače literarne predloge in prežeta z nacionalnim čustvovanjem, glede na sočasne evropske glasbene stile bolj konservativno usmerjena od tistih, ki se opirajo na svetovno klasiko in moderniste svojega časa. Slovenski glasbeni avantgardisti in eksperimentatorji iz 20. in 30. ter nato iz 60. in 70. let našega stoletja so ob nacionalno indiferentnih besedilih očitno lahko bolj sproščeno razvijali svojo novatorsko ustvarjalnost.

Tako pokazana polarizacija seveda ne velja absolutno. Nekaj posebnega so v njej npr. opere, nastale po delih Ivana Cankarja, kar je v referatu *Drame Ivana Cankara na operjski sceni* pokazala Nadežda Mosusova iz Beograda. *Pohujšanje in Hlapec Jernej* sta poleg Matija Bravničarja, ki je uglasbil obe deli, spodbudila še štiri jugoslovanske operne skladatelje, katerih stilne usmeritve so dokaj različne, vendar med njimi prevladujejo take, ki so po avtoričini oceni blizu najmodernejšim sočasnim evropskim operam. Delež Cankarjevega besedila pa je očitno pri vseh ostal tako izrazit, da v zvezi s *Pohujšanjem Mosusova* piše o problematiki literarne opere in v zvezi s *Hlapcem Jernejem* o oratorijski operi. Seveda Cankarjeva literatura kot izhodišče za vrsto opernih del določa tudi zasnovo in obseg njene razprave, ki zaradi tega ne ostaja samo pri slovenski operi, ampak po glasbeni strani vključuje deloma tudi hrvaško in srbsko in s tem pravzaprav prestopa okvir tematike, ki naj bi jo zajemal simpozij.

V še večji meri velja to za pripevek Koraljke Kos iz Zagreba – *Slovensko selo u djelu »Vdova Rošlinka« Cvetka Golara i Antuna Dobronića*, ki obravnava hrvaško ope-

ro z libretom po slovenski komediji. Formalistični pomisleki pa bi bili v tem primeru odveč, saj pravi dve razpravi dopolnjujeta našo vednost o razvejanem umetnostnem sodelovanju med jugoslovanskimi narodi, kakršno sta z nasprotni strani uveljavljala npr. Kozina in Švara, ki sta svoji operi *Ekvinokcij* in *Mati Jugovičev* zložila ob Vojnovičevih dramskih besedilih.

Tesna povezanost slovenskega opernega libreta in s tem slovenske opere s slovensko, jugoslovansko in svetovno literaturo je bila na simpoziju tudi kritično ocenjena: ta povezanost ni nujno pogojena samo z navdihovalsko močjo literature, ampak je lahko ob pomankanju izvornih, brez predloge sestavljenih libretov le izhod v sili, možnost, ki si jo je vrsta naših skladateljev izbrala zato, ker so si morali libreto napisati kar sami, ko nec koncev torej posledica slabo razvite libretistične ustvarjalnosti. Ne glede na vzrok za skladateljevo naslonitev na avtonomno nastalo literarno delo izraža Pokorn upravičen pomislek vsaj o skrajnih primerih te vrste, namreč o uporabi nespremenjenega literarnega dela za libreto: »Dobesedno komponiranje dramskih besedil se tako v slovenski kot v svetovni operni literaturi kaže kot metoda, ki je vprašljiva.« (Str. 51)

Vprašanja slovenskega libreta so seveda le del problematike, obravnavane na primerjalnozgodovinsko in primerjalnoumetnostno zasnovanem muzikološkem simpoziju. Prispevki zanj so po izbiri in obdelavi tem in po stopnji medsebojne povezanosti dokaj različni, skupna pa jim je metoda stvarnega opazovanja, kako je slovenska opera s svojimi posameznimi pobudniki in pospeševalci, avtorji, elementi, oblikami, aspekti in izvjalci včlenjena v mednarodno umetnostno dogajanje in njegove stilne formacije. K primerjalni metodi v

nemajhni meri očitno navaja že narava obravnavanega gradiva, celo kadar gre za kako posamezno delo, npr. za *Zasnovo in pomen Kogojeve opere »Črne maske«*, ki ju je razčlenil Ivan Klemenčič, ali za *»Corteso-vo vrnitev«* Pavla Sivica izpod peresa Marije Bergamo. Še izrecneje se z različnimi oblikami mednarodnih stikov in sodelovanja ukvarjajo prispevki Josefa Beka iz Prage (*Ljubljanska opera kot središče slovensko-čeških glasbenih stikov*), Manice Spendal iz Maribora (*Začetki slovenske opere v Mariboru*) ter Ljubljančanov Jožeta Sivca (*Wagner na slovenski glasbeni sceni*) in Boruta Loparnika (*Friderik Rukavina in vprašanje repertoarnih vodil slovenske opere*).

Simpozij po številu udeležencev ni spadal med naše večje tovrstne prireditve; po pregledno urejeni, zgoščeni obravnavi tem ter po količini zbranih dognanj, sintetičnih zaključkov in novih hipotez pa je bil na visoki ravni.

Majda Stanovnik

Gérard Genette:

PALIMPSESTES.

La littérature au second degré
Paris, Editions du Seuil, 1982

Naslov je metaforičen; palimpsest, kot razlaga tudi sam Genette, je pergament, s katerega so zbrisali prvi zapis, da bi naredili prostor novemu, prvotnega zapisa pa vendarle niso dokončno uničili, tako da pod novim lahko beremo staro. Z naslovno metaforo znani francoski teoretik izvrstno povzema predmet svoje obširne raziskave. V njej se sprehodi skozi vso novoveško književnost, obravnava razmerja in odnose, ki se tejejo med Vergilom in Joyceom, Sofoklom in Robbe-Grilletom (če posežemo po skrajnih mejah njegovih primerjav), Flaubertom in Proustom. Zanima ga poseben tip odno-