

LJUBLJANSKA OPERA V PRETEKLI SEZONI. Ljubljanska Opera je gostovala letos poleti v Sovjetski zvezi in to gostovanje je več ali manj rezultat njenega dolgoletnega dela, ki mu konec vsake sezone delamo obračun in ga kritično pregledujemo. Ti obračuni so lahko različni, zakaj v malokateri dejavnosti je konstanta tako različna, mnenja o njej tako zelo razdeljena in celo nasprotujoča si, kakor v dejavnosti glasbeno-umetniškega zavoda. In če dostikrat že v miselnem svetu težko najdemo za določena vprašanja skupen imenovalec, toliko težje je govoriti in soditi o delu v reproduktivni umetnosti, ki trka skoraj na vsaka vrata, na vsak okus, na vsako izobrazbo drugače in na katero so reakcije lahko neverjetno različne. Toda usedlina, ki ostane v teku časa, po letih in desetletjih, nam končno vendarle prav pove in pokaže, kakšne in katere vrednote trajno ostajajo in postajajo odlike, na katere se lahko zanesemo in ki so tudi značilne za komplicirano skupino ljudi in dejavnosti, ki ji pravimo Opera.

Dobro je, če govorimo pri tem razpravljanju čim bolj konkretno. Res obstajajo mnoga vprašanja s filozofsko-sociološkega področja, ki so zanimiva in od katerih vsako terja dolgo razpravo. Posebno po minuli vojni se je glasbeni svet spraševal o tem, kakšen je odnos današnjega človeka do operne umetnosti, kakšna naj bo sodobna opera, če naj sploh še bo, kakšno vlogo ima opera v vzgoji poslušalcev glasbe, kje so njene meje v pronicanju med najširše kroge, do kakšne mere naj uporablja nova, tudi eksperimentalna sredstva in tako naprej. Vendar ne kaže pri našem sezonskem obračunu načenjati teh vprašanj. Opero imamo, imamo jo radi, zrasla je z našim kulturnim življenjem tako močno, da si je ne moremo odmisлити, za nas velikih problemov njenega obstoja, kar zadeva odziv in obisk, ni. Naš človek je k sreči še takšen, da noče misliti na to, kako je nespametno in smešno, ko tenor kleče razodeva svoji dami ljubezen ali pa umira pod nožem baritona, temveč uživa v muziki in — zanj — razgibani in razburljivi sceni, in na koncu hvaležno ploska. Dokler smo še toliko preprosti in v bistvu zdravi, operni »problem« pri nas ne bo problem.

Pač pa je treba govoriti o konkretnih vprašanjih. Najtežje od teh je vprašanje financiranja. Ne bom ga tu načenjal, ker ne zadeva le Opere, temveč naše kulturno življenje nasploh. Zato je treba druge katedre, da ga rešuje, tako je zapleteno, saj ga še v ustanovah s strokovnjaki sproti težko urejujemo. Raje poglejmo, kako daleč smo s pripravami — vsaj teoretičnimi — za novo poslopje. Da poslopje potrebujemo, vsi vemo. Da ga ne moremo obravnavati s stališča sedaj že zloglasne »ekonomike«, nam postaja tudi počasi jasno. Ne kulturna dejavnost ne investicije zanjo niso nikoli bile in nikoli ne bodo »ekonomične« — saj tudi ekonomskih cen ne moremo postavljati v teh naših zavodih, še dolgo ne. Morda edino takrat, ko nastopajo tako imenovane »zvezde« — toda koliko jih imamo? In ne naše, temveč tuje so tiste, ki poslušalce privlačijo. Poslušalce? Ne, le senzacije željne ljudi, zakaj splošno je znano, da je fiziognomija publike ob takih prilikah navadno čisto drugačna kakor pri standardnih. Sicer pa nam ne gre za zvezdnike. Nam gre za čim višjo povprečno raven. In prav to je dobra karakteristika naše Opere, da sicer resda nima kdo ve kakšnih zvezdnikov, pač pa v povprečju prav dobre predstave, kjer delovni kolektiv z roko v roki ustvarja vsestransko korektne in z vidnim medsebojnim sodelovanjem prežete poustavitve.

Manjkajo pa kolektivu za delo potrebni prostori. Vsi vemo, da so zanje potrebne velike, za naš mali narod celo velikanske vsote denarja. Ne moremo seveda odgovarjati na vprašanje, ali smo ves denar, kar smo ga po vojni investirali v gospodarske in negospodarske investicije, smotrno uporabili, pametno naložili. To, kar se v materialu obrestuje in vrača, to ni vselej gospodarno: količkaj pozornega in občutljivega opazovalca zares zaskrbljuje splošna naraščajoča posurovelost in nagnjenje k slabemu okusu, k slabemu popevkarstvu, k zmaličeni, izkrivljeni in popačeni narodni pesmi, k narobe-vrednotenju mnogih pojavov v našem kulturnem in splošnem življenju — vsi naštetí pojavi so že negativni rezultat tega, da se vendarle premalo zavedamo, koliko je za pravi kulturni razvoj, ki zadeva posamezna področja in splošno človekovo »moralo«, važna in pravilna poglobljena humanistična vzgoja. S tem da smo — tudi v premalo premišljeni šolski reformi — krenili od nje na krivo pot in včasih v dobri nameri, včasih pa brezglavo eksperimentirali, smo seveda slabšo človeško plat samo še bolj izzvali, celo gojili in prišli tako do prav neverjetnih rezultatov. Posamezni primeri, nad katerimi se zgražamo ali pa tudi zgrozimo, niso slučajni. Navsezadnje so vendarle posledica, čeprav za zdaj k sreči še izjemna posledica, naše lahkomišljenosti v vzgojnih vprašanjih. Sicer pa opisano stanje nikakor ni samo naš domači problem, temveč je vsesplošni pojav in ga ne smemo reducirati in zanj iskati vzrokov samo v naših specifičnih razmerah.

V zvezi s primernimi opernimi prostori torej lahko rečemo, da bi bila oblika slovenskega kulturnega življenja precej drugačna, če bi le-ti že obstajali. Vsa razvrstitev opernega in koncertnega življenja, število obiska, kvaliteta izvedb, vprašanje treh orkestrrov, smotrno programsko planiranje in mnoga druga vprašanja bi bila ali rešena ali vsaj bistveno olajšana. Odprle bi se sedaj neslutene možnosti uveljavljanja naših sposobnosti, s tem pa bi pravo humanistično kulturo uspešneje širili med ljudstvo, predvsem tudi tam, kjer je sedaj zaradi docela zunanjih ovir skoraj nedostopna.

In kako je s kvaliteto našega opernega ansambla? Dobre soliste smo imeli od nekdaj. Pripombe k njim bom povedal malo pozneje. Nismo pa imeli zadosti številnega in zadosti glasovno svežega zbora in primerno kvalitetnega baletnega ansambla. Toda to je sedaj precej drugače. Zbor je večji, v njem je mnogo lepih in svežih glasov, petje inteligentno, zanesljivo in zvočno večinoma zelo kvalitetno. Posebno pa se je popravil baletni zbor, v njem so solisti prvovrstnega znanja in močnega izraza. Kreacije, ki jih doživljamo ob baletnih predstavah, so postale že enakovredne našim najboljšim opernim dosežkom. Tega prej res ni bilo.

Z orkestrom je križ. V svojem sestavu je pomanjkljiv, kvalitetno zaradi mnogih napol ali tudi docela dosluženih članov ne vedno sprejemljiv. Pomaga mu filharmonični orkester, pa ta pomoč, kakor je nujna, zakaj brez nje bi Opera sploh ne mogla živeti, je seveda le zasilna. Samo samostojen, organsko iz zavoda in dela rastoč orkester lahko zagotovi zadostno kvaliteto in adekvatno sodelovanje vsem drugim skupinam, ki izvajajo operne predstave. Nekoliko le dvomimo, da so za to pomanjkljivost krivi samo zunanji vzroki, namreč nedvomno večja privlačnost koncertnega udejstvovanja (v Filharmoniji) in večje finančne ugodnosti (v Radio-televiziji Ljubljana). To dvojje je gotovo močno oviralo dotok v operni orkester. So pa potem prišla leta, ko bi morala Opera z bolj gibčno politiko in z večjim interesom in bolj vztrajno pridobivati nove mlade ljudi in voditi morda le bolj intenzivno propagando za svoje delo. Ne-

koliko togo čakati, da bi se združila dva orkestra, ki teoretično obstajata, a je od njiju le eden zares popoln, dasi so naloge dvojne, in s to združitvijo okrniti naloge in načeti vendar zelo zelo pomemben del naše kulturne fiziognomije, to je navsezadnje le preveč udoben način, da pride zavod do svojih sicer popolnoma upravičenih zahtev in teženj. To vprašanje je v celoti še nerešeno in ravno zdaj smo v sredi zmešnjav, ki jih povzroča to nevzdržno stanje, saj si zunanji opazovalec niti približno ne more zamisliti, kako težko se rešujejo taki odnošaji med zavodi.

Treba bi bilo reči še besedo o pevcih-solistih. Poslušalci niso v tem dovolj zahtevni za precizno fraziranje, za pravilni, sproščeni nastavek, za besedilu docela prilagojeno izražanje. Nam vsem skupaj manjka komorna kultura. To se pozna na kvalitetni stopnji interpretacij, ki je dobra, a večidel ne prvovrstna. In vendar vemo — glasbeniki smo o tem prepričani — da bi lahko dosegli s temi našimi glasovnimi materiali, s temi igralskimi talenti, s to notranjo izpovedno sposobnostjo, kakor jo imajo naši solisti, vselej nadpovprečne rezultate. Saj jih tu in tam tudi dosegamo. Namreč tam, kjer kakšna vloga ali morda tudi samo delček kakšne vloge pevcu posebno dobro leži. Tako imamo na primer prvovrstne buffo- pevce, ki pa pri kaki klasiki niso več tako vsestransko na mestu, kakor so drugod. In prav isto velja domala za vsakogar v našem simpatičnem in sposobnem zboru solistov. Glede tega je tu precej pomembna vloga vodstva, ki naj bi s čim manjšimi zmotami odredjalo in dodeljevalo vloge. Te ne bi smele nikoli bremeniti solista, niti kvantitativno, še manj pa mu vsiljevati njemu tuje karakterje. Toda vprašanje je, če je to mogoče idealno izpeljati.

V zvezi s pevci se odpira vprašanje korepetitorjev in dirigentov. Ti bi morali biti tisti, ki naj bi neposredno vplivali in oblikovali solistične interpretacije. Biti bi morali zanesljivi vodniki v dikciji, izgovoru, pevski liniji fraziranja, slogu in končno tudi opozarjati na dovolj močan, pa dovolj primeren izraz celotne vloge. Za to vprašanje se mi zdi izredno značilen in za nas poučen primer tenorista Francela. Iz Nemčije je prišel s popolnoma drugačnim, zavestnim znanjem o fraziranju in morda tudi o vsem načinu petja. To, kar je pokazal v *Fideliju* — ne glede na morebitne pripombe, ki jih lahko izrečemo — to je bila, bi morala biti šola za vsakogar, ki ima posluh. Dvomim, da naš korepetitorski ansambel to zmore. Dirigenti pa se morajo ukvarjati s pripravo celotnega izvajalskega zbora in kaže, da jim primanjkuje časa za te stvari, ki so vendarle osnovne in ki bi jih morali pevci že »prinesiti seboj«.

Nič pa ni s tem zmanjšan pomen naših solistov. Njihove kreacije so ne samo dobro premišljene, temveč tudi izvedene tako, da lahko govorimo o dobri kvaliteti naših predstav. Saj je to potrdila tudi tujina, kjerkoli je Opera gostovala.

Za karakter vsakega zbora je značilna programska politika. Ta se oblikuje z načrti za več let, zato ena sama sezona ne more biti odločilna za njeno vrednotenje. Letos gledamo namreč z majhno skepso na izbor premiernih del, ki so nekakšen kažipot za naprej. Poglejmo, kako je bilo s tem v pravkar pretekli sezoni.

Prva premiera je obetala vse najboljše. Bile so to Wolf-Ferrarijeve *Zdrahe na trgu*, ljubeznivo delce, predstavljeno iz Benetk v naš primorski Piran, poteza, ki je pri nas prav simpatično učinkovala. Bila je živa, učinkovita predstava, polna humorja, razgibanosti in pristne komike. Po režiserski strani se mi je

zdelo domiselna, v skladu s karakterjem teksta in muzike, po glasbeni strani zanesljiva, morda malce premalo lahkotna, zato pa na odru igralsko izvrstna. Tudi druga premiera, ki sta ji bila glavna ustvarjalca Leskošek in Žebre, je bila zelo kvalitetna: Verdijev *Macbeth*. Ta resnobna, grozljiva Shakespearova drama je morda dobila svojemu mračnemu značaju adekvatno muziko, vendar bi si ne upal trditi, da ta vzdrži primero z močjo nekaterih drugih Verdijevih opernih stvaritev. Čudoviti, z enkratnim navdihom ustvarjeni odstavki se menjavajo z bledejšimi. Nobene pravice nima preprost glasbenik, da bi velikanu kot je Verdi to zaménil — toda Verdi sam ga je razvadiril, ko je v nekaterih operah od kraja do konca dosegel tisti domiselni žar, ki jih uvršča med trajna dela. Zato dvomim, da bo *Macbeth* ostal repertoarna opera. Nositelji dejanja in osrednje osebnosti, po vlogi in po izvedbi, so bili solisti, predvsem Gerlovičeva, Smerkolj in Merlak.

Žal ni mogoče tako ugodno poročati o *Fideliju*. Ne bi rad podcenjeval ne dela, ne vneme in prizadevanja, niti ne razmeroma dobrih dosežkov v tej izvedbi, ki jih je v marsičem pokazala. Povedal bi le to, da je *Fidelio* problem, vsaj tako velik in uporen, kakor je na primer *Deveta simfoniya*. Največji interpreti se ga lotijo z vso skrbnostjo. Mislim, da bi se moral človek zares mesec in mesec poglabljati v to dejanje in v to muziko, ki je tako plemenita in hkrati odrsko tako okorna, preden bi zaživela tako, da bi ne bilo spotikljava in nobenih oglatih strani. Kar nas je pri premieri motilo, so bile nekatere zunanje pomanjkljivosti izvedbe, kakor na primer sožitje med odrom in orkestrom, zvok orkestra, ki je bil neuravnovešen, ponekod spet intonacija solistov, ki je pri tej čisti muziki posebno občutljiva. Toda vse to se dá popraviti in so poznejše predstave bile tudi zares boljše. Težje pa je popraviti osnovno linijo te močne glasbene drame, če ni spontano tekoča in docela dognana v konkretnih interpretacijskih prijemih, kakor so tempa, odtehtana dinamika in ne nazadnje čimbolj točen detajlni izraz. Ne mislim, da so izvedbe po svetovnih odrih dostikrat zares dognane. Naša predstava pa je bila kljub vsemu še kar dobro sprejeta in čisto prav je imel tisti kritik, ki je napisal, da je Beethoven kljub vsemu zmagal. Namreč Beethoven. Zelimo pa si taka dela še vse drugače izvedena. Mogoče, da smo navzlic vsemu še interpretacijsko premalo zreli za visoke zahteve tega sloga, na drugi strani pa smo od vsega, kar sicer pri nas slišimo na koncertih, v radijskih oddajah in nič manj tudi v Operi sami, tako razvajeni ali bolj točno, naš okus in ocenjevanje sta tako dozorela, da smo postali preobčutljivi tudi le za majhne spodrsaljake, ki bi jih pred leti komaj občutili.

Pri *Fideliju* naj bi še omenil sceno, ki zares ni na mestu. Velikanske verige, ki simbolizirajo v ječi njen pomen in namen, kakor da bi ne vedeli zanj, ter res nemogoči nebotičniki, ki se črtajo s svojimi lučmi na ozadju scene v drugi sliki, vse to je pomensko in estetsko nesprejemljivo. Redukcija slikovnega učinka na pravo mero, pravzaprav na minimum, naj ravno uskladi okolje, v katerem poteka dejanje, z muziko, ki v dejanje prodira, vse drugo je odveč. Scena naj bi bila v taki operi občutljiva spremljava, a ne vsiljen prikaz.

Zadnja operna premiera je bila Sutermeisterjev Razkolnikov. Besedilo, prirejeno po romanu Dostojevskega Zločin in kazen, seveda ni doseglo moči pripovednega dela samega — toda kateri odrski adaptaciji se je sploh še kdaj kaj takega posrečilo? Jasno je, da je potrebna temeljita priredba, ki marsikdaj docela drugače kakor roman izpeljuje dejanje, saj mora upoštevati še odrski, scenski in ne nazadnje glasbeni moment. Tem prizadevanjem sem sledil z zani-

manjem in moram reči, tudi z zadoščenjem. Res ostaja predvsem po glasbeni strani to delo nekje »zunaj«, vsaj po mojem vtisu, zlasti pa po pričakovanju, ki je bilo glede na prejšnja Sutermeisterjeva dela čisto upravičeno. Sredstva sama so precej mešana, tako po slogu kakor po svojem vsebinskem pomenu. Hočem reči: po slogu tako, da ne uporablja samo že znanih prijemov glasbeno-sceničnega slikanja in tolmačenja, temveč tudi zares meša kompozicijske sloge, in sicer od dramatike kakšnega Menottija do barvnih sredstev eksperimentalne muzike. Po vsebinskem pomenu pa tako, da uporablja glasbeni izraz čisto kot zunanji element, le kot zunanje ilustrativno slikanje, ki je včasih kaj naivno, včasih pa poseže v globlje glasbeno-psihološko tolmačenje dejanja in dosega tako prav pomembne učinke, ki nikakor niso zgolj zunanji. Nad vse pa se je ugodno pokazala režiserjeva roka v interpretacijskem oblikovanju dejanja, posameznih likov in zbora. Že po njegovem idejnem zasnutku, ki temelji na klasičnih načelih razporejanja dejanja, se je čutila čisto določena etična misel, ki je kot glavno gibalno vodila vso interpretacijo. V zvezi s tem je bilo scenično in skupinsko oblikovanje zelo jasno, stremeče k izpolnitvi enega glavnega cilja, k realizaciji in poudarku junakove tragične vloge, ki ga usodno vodi od notranjega razkola in preko krivde do kazni in posledic. Vendar se ne bi strinjal s Sutermeisterjevim gledanjem na zaključek te močne drame. Ne glede na to, kako jo je oblikoval Dostojevski sam, je danes že jasno, da se krivda ali pravica ne tiče enega samega človeka, ne samo Razkolnikova, temveč da je tu prisoten družbeni problem, ki ga ne moremo rešiti z nekakšnim otožnim kesanjem. Žal je Sutermeister ravno v koncu v izbiri slogovnih in izraznih sredstev precej popustil in ganljivi zvoki spominjajo bolj na medle cerkvene zvoke 19. stoletja kakor na tisto pretresljivo spoznanje, ki naj bi ga tu doživeli. Vse drugače, močneje in izrazitejše je skladateljeva domiselnost oblikovala glasbo v prejšnjih dejanjih.

Pač pa se mi je zdela tu zasnova in zamisel scenskega slikovnega oblikovanja dobra.

Od baletnih predstav, od katerih smo videli dve, namreč: triptihon Bizet-Banfield-Stravinski in Švarovo Nino, je za nas najbolj pomembna Nina.

Švara je skladatelj srednje generacije, ki sedaj že prehaja počasi v starejšo. Izmed njegovih mnogih komornih, orkestralnih, solističnih in odrskih del je nekaj izrazito eksperimentalnih, zgolj poizkusnih, nekaj pa zelo pomembnih in ustvarjenih z znanjem, okusom, doslednostjo in izrazito mentalno kontrolo. Res je, da se taka dela na prvi pogled nagibajo bolj k intelektualni kakor intuitivni glasbi, toda treba je samo nekaj časa potrpeti, da se ustalijo, in kmalu lahko vidimo, da nikakor ne pogrešajo znatnega in pomembnega navdiha. Jasno — ta navdih ni in pri Švari nikoli ni bil romantičen, se pravi, pretirano čustven. Tudi Nina ni takšna. Je neko močno zavzeto tolmačenje dejanja, s *točnim* in, mislim, precej dosledno izvedenim kompozicijskim načrtom ne samo v oblikovanju scen in njihovih odnosov, kar se razume samo po sebi, pač pa v zavestni uporabi »štirih antagonističnih karakterjev glasbe« — ki se medsebojno dopolnjujejo in — za čudo — ne nasprotujejo. Nasprotovali bi si na koncertnem odru, če jih ne bi pojasnjeval na primer program. V baletu postajajo dobre karakteristike štirih atmosfer, štirih vrst okolja ali tudi duševnega miljeja, kjer se dejanje odvija.

Kar bi si pri tem še želeli, je morda zelo pomembno, toda najtežje dosegljivo: spoznati namreč tako glasbo, ki bi šla do dna problemov. Kako čudno je

to pri muziki, kakor pri nobeni drugi umetnosti skoraj ni: neodvisno od neposrednih sredstev nam glasba govori ali pa ne govori in moč, stopnja, prepričevalnost te govorice je odvisna samo od njene resničnosti. In vendar je domalega vsak skladatelj prepričan o »resničnosti«⁴ svoje glasbe, o tem, da pripoveduje njegovo resnico. Kaj pa ostane? Samo tista glasba, ki to zares dela. Zato ostaja Beethoven. Priznajmo: *ne pemo*, kje tiči ta resničnost. Ne samo v logiki domislekov, seveda ne samo v zunanji logiki glasbenih fraz, niti ne v notranji logiki odnosov, vprašanj, odgovorov, sosledij. Ne, ta resničnost ni oprijemljiva, ni niti določljiva in je neizrazna drugače kakor z muziko. Brez števila podobnih glasbenih obratov, domislekov, melodij, melodičnih koščkov, harmonskih zvez in vsega drugega mogoče poznamo — in vendar je le tisto pravo, tisto ostaja trajno, ki nosi v sebi notranjo moč svoje izpovedi. Stopnja, ki jo skladatelj v tem doseže, ta je konec koncev odločilna za njegovo kvaliteto. Ne samo znanje oblikovanja, temveč tudi izliv doživljanja v vseh čudnih, čudovitih in medseboj prepletajočih se glasbenih sredstvih od prvin do zadnjih umetnih tehničnih pretkanosti.

Opera torej v pretekli sezoni, razen v baletu, ni dosegla prejšnjih programskih dosežkov, toda zdi se mi, da to ne more biti v njenem vrednotenju odločilno. Morda gre kdaj pa kdaj mimo del, ki bi bila za naše okolje potrebna, dobrodošla, primerna za naš ansambel, predvsem za naš oder. Morda je šla preveč mimo Mozarta, morda tudi preveč mimo nepoznanih oper prve in druge operne renesanse z viškom v Gluckovem opusu. O tem bi se bilo treba pogovoriti. Eno samo mnenje še ne dà vselej prave rešitve. Toda naj bi o tem razmišljali in, če spoznamo za prav, naredili neke korekture v prihodnjih programih.

Marijan Lipovšek