

Zgodovina opere in zgodovinska opera

Gregor Pompe

Univerza v Ljubljani
gregor_pompe@yahoo.com

Namen članka je povezan s poizkusom definiranja žanra zgodovinske opere, predvsem v luči njenega razmerja do zgodovinskih literarnih žanrov. Izkaže se, da je prostor zgodovinske opere vsaj glede na zgodovinski roman bistveno zožan, saj za njeno določitev ne zadostuje kriterij »zgodovinskosti« snovi, temveč mora zgodovinska opera izkazovati specifičnosti na glasbeno-formalni in operno-dramaturški ravni

Ključne besede: literatura in glasba / velika opera / zgodovinska opera / zgodovinski roman / libreto

UDK 782.1:82.0

Naslov članka izhaja iz privlačne besedne igre, vendar pa moj namen ni povezan s podajanjem obsežnega razvoja žanra zgodovinske opere in njegovih raznolikih oblik, kakršne lahko zasledujemo od »poantičnega« rojstva opere v začetku 17. stoletja do aktualne sodobnosti. V prispevku se bom osredotočil na poizkus definiranja zvrsti, predvsem v luči njenega razmerja do zgodovinskih literarnih žanrov.

Literarna zgodovina v večini primerov postavlja na začetek razvoja zgodovinskega romana Walterja Scotta (Starikova 25; Hladnik, *Temeljni* 2), kar pa ni nepomembno tudi za vznik zgodovinske opere. Prav v času mode Walterja Scotta se je tudi pri opernih ustvarjalcih pojavil bistveno povečan interes za zgodovinske snovi, kar je logično pripeljalo tudi do oblikovanja žanra zgodovinske opere (Gerhard 1576). Zgodovinske snovi je sicer mogoče najti tudi v operah, ki so nastale v času pred 19. stoletjem, vendar pa je bil v baročni in klasicistični operi delež historičnih sižejev glede na prevladujoče mitološke teme, obdelave bibličnih legend in ljubezenske spletke obrozen. Še pomembneje pa je, da se te redke opere z zgodovinsko snovjo v svojem ustroju in značilnostih niso prav nič razlikovale od oper, zasnovanih na nezgodovinskih temah, zaradi česar sploh ne moremo govoriti o posebnem žanru.

Ob premišljevanju, kaj je zgodovinska opera – opozoriti velja, da se zgodovinsko opero redko izpostavlja kot poseben operni žanr in se jo raje

preprosto povezuje s pariško veliko opero, za katero so bile značilne monumentalne zgodovinske freske (Bartlet) – moramo biti posebej pozorni, saj se kot osrednje vprašanje zastavlja, ali lahko v žanr zgodovinske opere uvrstimo res vsako glasbeno-gledališko delo, katerega libreto prinaša zgodovinsko snov. Literarna veda ob problematiki zgodovinskega romana izpostavlja naslednje kriterije: dogajalni čas je postavljen v preteklost, posamezne dogodke in dejanja motivirajo zgodovinska dejstva, pomembna pa je tudi zgodovinska oz. pripovedovalčeva distanca (prim. Starikova; Hladnik *Temeljni*; Matajc; Hladnik *Slovenski*). Tem osnovnim določilom se priključuje še osrednja dilema, ki je povezana z vprašanjem razmerja med fikcijo (izmišljenim) in zgodovino (dokumentiranim). Nadežda Starikova to napetost razrešuje salomonsko s poantirano mislijo, da »[brez] dejstev zgodovinski roman preneha biti zgodovinski, brez fikcije – preneha biti roman« (Starikova 28). Znotraj zgodovinskega žanra torej vrata fantazijskosti niso zaprta, a le dokler prek nje ne potvarjamo zgodovinskih danosti.

Zgodovinska opera seveda ni literarni žanr oz. je to samo posredno prek libreta, zato zgornja določila ne morejo biti zadostna za vzpostavljanje kriterijev za zgodovinsko opero. V najboljšem primeru jih lahko uporabljamo za določitev »zgodovinskosti« izbranega sižeya, drugače pa moramo specifične zgodovinske opere iskati v posebnem oblikovanju glasbenega stavka, glasbeno-operne dramaturgije in formalnih operno-dramatičnih rešitvah. Še drugače povedano: o zgodovinski operi morajo odločiti tudi glasbeni kriteriji, če želimo, da snovna oznaka preraste v žanrsko.

V 19. stoletju postanejo opere z zgodovinsko snovjo prevladujoče, kar gre povezovati z zgoraj omenjeno »scottovsko« mrzlico. Njihovo število postane praktično nepregledljivo, tako močan porast pa je gotovo povezan tudi z eno izmed osrednjih značilnosti romantike – z idejo karakterističnega. Nek posebej izbran zgodovinski dogodek je tako lahko zagotavljal specifično zgodovinsko barvo – »couleur du temps« – po kateri se je opera ločila od vseh drugih in tako izpolnila zahtevo po karakterističnem. Tak postopek pa v operi ni predstavljal nekaj povsem novega, saj je podobno vlogo igrala že lokalna barva – »couleur locale«: skladatelj je svojo opero postavil na neko oddaljeno prizorišče – najbolje, če je bilo eksotično – ki ga je označil z značilnim glasbenim eksotizmom ali folklorizmom. Vsakič na novo izbrano prizorišče in nacionalni »okus« naj bi operam podeljevala vrednost karakterističnega.

Natančno preučevanje fenomena »couleur locale« pa nas utrdi v spoznanju, da takšni postopki največkrat prinašajo le videz karakterističnega, ne pa tudi prave individualnosti in razločljivosti. Problem lokalnih barv je namreč povezan z njihovo izmenljivostjo – pogosto se namreč zgodi, da eksotizem ali folklorizem lahko prepoznamo, saj se po svoji glasbeni

ustrojenosti razlikujeta od preostalega konteksta, vendar pa jima je praktično nemogoče določiti izvor. Tak tipičen primer predstavlja situacija v Borodinovi nedokončani operi *Knez Igor*. Borodin skuša v svojem delu glasbeno začrtati nasprotujoči si vojskujoči strani – Ruse in Polovce – vendar pa Borodinovih folklorizmov (ruske ljudske intonacije) in eksotizmov (vezani so na tatarsko polovsko pleme) med seboj sploh ne moremo ločiti. Izkáže se namreč, da skladatelji pri naznačevanju lokalne barve uporabljajo vedno ene in iste kompozicijske tehnike, ki so ozko omejene na melodično obigravanje enega tona, pentatoniko, kromatiko, konstantno izmenjavanje med durom in molom, pedalni ton, v lestvici ponavljajočo se zvečano sekundo, zvečano kvarto ali zmanjšano seksto ter ostinato (Mahling 53), kar posledično povzroča skoraj prosto izmenljivost.

Podobno velja tudi za zgodovinske barve, ki pa niso izmenljive samo same med seboj, temveč pogosto tudi z lokalnimi barvami. To je razvidno iz Spontinijeve opere *Fernand Cortez ou La Conquête du Mexique*, v kateri skuša skladatelj zgodovinski dvoboj dveh kultur naznačiti prek tipičnih vzorcev lokalne glasbe obeh narodov. Zgodovinsko je torej v resnici naznačeno s pomočjo lokalnega, kar nas lahko samo še utrdi v prepričanju, da skladatelji v 19. stoletju pravzaprav ne ločijo arhaičnega in eksotičnega. Oboje je zvedeno na skupni imenovalec oddaljenega ter na ta način zaznamovano z zahtevo po karakterističnem (»romantična« enačba bi se lahko glasila: arhaično = eksotično = oddaljeno = karakteristično).

Zgoraj razjasnjena problematika, povezana z lokalno in zgodovinsko barvo, nas tako sili, da specifične zgodovinske opere ne iščemo v glasbeni materialnosti, temveč v operni dramaturgiji. Le-ta pa je ozko povezana z vlogo, ki jo izbrana zgodovinska snov opravlja v operi. Pri tem lahko ločimo štiri značilne situacije: (1) zgodovinski milje lahko predstavlja samo okvir za zgodbo iz intimnega življenja, ukrojeno po modelih melodrame; (2) z zgodovinsko snovjo se skladatelju odpre možnost za povečevanje »zanimivosti« prek vpeljevanja značilne zgodovinske ali lokalne barve, ki predstavljata glavni čar opere; (3) zgodovinski dogodki so lahko v središču opere in usodno vplivajo na njen razplet, kar na primer pomeni, da intimna ljubezenska zgodba ni usodno zaznamovana s političnim intri-gami, temveč da ljubezenska spletko usodno vpliva na politične in zgodovinske rešitve;¹ (4) poseben primer predstavljajo še nacionalne opere, ki se v večini primerov prav tako naslanjajo na zgodovinske snovi.

Večino oper z zgodovinsko snovjo, nastalih v 19. stoletju, je mogoče povezati s prvo in drugo situacijo (1, 2). Izbrana zgodovinska snov je le zunanji dejavnik, ki omogoča zgodovinsko in lokalno barvanje, drugače pa je v središču zasebna zgodba, ki v resnici ni usodno prepletena z zgodovinskimi dogodki. Takšne opere ostajajo v dramaturškem in formalnem

pogledu zavezane prevladujočemu italijanskemu tipu melodrame, kakršna je bila značilne za osrednje italijanske operne skladatelje tega časa – V. Bellinija, G. Donizettija in G. Verdija² – in v katerih so prevladovalle intimne scene in solistične točke kot tipične oblike osebnih izpovedi.

Na skrčeno vlogo zgodovine v takšnih operah pa ni vplivala le trdna zavezanost skladateljev in libretistov tradicionalni in pri občinstvu priljubljeni dramaturgiji melodramatične opere, temveč tudi v 19. stoletju izjemno močna cenzura in specifične »literarne« zahteve libretističnega žanra. Tako je bila cenzura izjemno pozorna na mogoče vzporednice, ki bi tekle med zgodovinskim dogodkom in aktualno politično stvarnostjo, zaradi česar so bili libretisti pogosto prisiljeni izvorno zgodovinsko snov prenesti v drugo okolje. Tak tipičen primer predstavljata Verdijevi veliki operi *Les Vêpres siciliennes* (Siciljanske večernice) in *Un ballo in maschera* (Ples v maskah). V prvem primeru je bil osrednji libretist pariške velike opere Eugène Scribe prisiljen zgodovinsko zgodbo iz Nizozemske 16. stoletja prestaviti na Sicilijo v 13. stoletje (Schreiber 621, 22), za italijansko izvedbo pa je bilo potrebno poiskati še nevtralnejši naslov (*Giovanna de Guzman*), v drugem primeru pa je bilo resnično zgodbo o atentatu na švedskega kralja Gustava III. iz leta 1792 potrebno spremeniti v umor britanskega guvernerja v Bostonu (Schreiber 629), saj cenzura ni želela »rojalističnih« umorov na gledaliških deskah. Seveda je simptomatično, da osrednja točka glavnega junaka Riccarda ne spominja na angleško ali celo na švedsko ljudsko intonacijo, temveč nas zaziblje v tonu napolitanske barkarole.

Svoje pasti pa nosi tudi žanr opernega libreta, za katerega so glede na literarno dramsko obliko značilne vsaj tri prilagoditve: poenostavitev (zmanjša se število oseb, nemirni dialog je upočasnen, črtane so vse komplicirane povezave in izpuščene razlage ter miselno-filozofska tvarina), osredičenje na situacijo (pogosto v prid vizualnemu, procesualno je prevedeno v slike), protagoniste pa vodijo predvsem globoke emocije, ki so pogosto tako močne, da nam postane prestop v petje celo razumljiv (argumentiranje in diskusija se morata umakniti surovi moči čustev) (Koebner 194, 95). Opravka imamo torej z deliterarizacijo in hkrati z odklonom od realnega, posledično tudi od zgodovinskega.

Kljub množični uporabi zgodovinskih snovi so v 19. stoletju tako so-razmerno redki primeri, ko postane izbran zgodovinski dogodek osrednji nosilni element opere (3). Tako odločilno vlogo igra zgodovinski milje le v nekaterih velikih operah, *Les Huguenots* (Hugenoti) in *Le Prophète* (Prerok) Giacoma Meyerbeerja ter v *Boristu Godunovu* in nedokončani *Hovanščini* Modesta Musorgskega. V skladu z načinom obravnave zgodovinske snovi se v teh operah spreminja tudi dramaturgija: v središču so množične scene, ki preraščajo v velike statične slike, v katerih je močno povečan pomen vi-

zualnega in pantomimičnega, bistveno se skrči delež intimnega dogajanja in s tem tudi število solističnih točk. V zgodovinski operi je torej bistveno bolj kot pevski solist obremenjen zbor kot nosilec kolektivnega dogajanja. Bolj kot te zunanje značilnosti »pravih« zgodovinskih oper, ki jih večinoma res lahko povežemo z najsijajnejšim obdobjem pariške velike opere, pa je pomembno spoznanje, da v teh operah zgodovinska snov pridobi idejno potenco in je njena vloga tako povzdignjena iz gole dekorativnosti. Že Heinrich Heine je v svojem poročilu o francoskem gledališču 19. stoletja zapisal, da velika pariška opera, torej zgodovinska opera, predstavlja »trpljenje in srečo celotnega človeštva« (Heine 335) in tak značilen premik lahko opazimo tudi v Verdijevi zgodovinski operi *Don Carlos*, katere idejno središče predstavlja svoboda – ne samo Flandrije, temveč svoboda kot obči pojem in stanje.

Tako se izkaže, da za zgodovinsko opero ni toliko pomembna »literarna« dilema o razmerju med fikcijo in zgodovino v zgodovinskih literarnih žanrih, temveč veliko bolj razmerje med zasebnim in javnim (političnim), solističnim in množičnim ter nenazadnje med dojemanjem zgodovine kot okvirne snovi ali osrednje ideje.

Seveda se postavlja dodatno vprašanje, kaj se zgodi v tistih primerih, ko ideja neke zgodovinske opere prevzame tudi ideološke poteze. Take primere nam predstavljajo nacionalne opere (4), ki še dodatno zvišujejo delež zgodovinskih oper v 19. stoletju, še posebej po letu 1850. Praktično vse nacionalne opere (zanimivo izjemo predstavlja *Halka* S. Moniuszka) so zamišljene kot zgodovinske opere – libretisti in skladatelji so si za snov izbrali nek pomemben zgodovinski trenutek naroda, ki je odločilno zaznamoval njegovo nadaljnjo usodo (med najznačilnejše nacionalno-zgodovinske opere sodijo *Življenje za carja* M. Glinke, *Hunyadi László* in *Bánk Bán* F. Erkla ter *Nikola Šubić Zrinjski* I. Zajca). Formalno pa so nacionalne opere odvisne od tujih zgledov – veliko bolj kot od Meyerbeerjeve velike zgodovinske opere od Verdijevega melodramatičnega tipa, v katerem je zgodovinski moment ponavadi zreduciran na vlogo okvirja – in zato je v njih v resnici le malo nacionalno specifičnega. Vzorec za nacionalno opero je povzet po tujem modelu in sredstvih, nacionalna tipika pa je dodana prek prav tako že utečenega postopka lokalne barve. Med nacionalno glasbeno intonacijo in eksotizmom pa, kot smo spoznali, ni prave razlike, zato postanejo nacionalne opere, potem ko postrgamo njihovo jezikovno lupino, v resnici izmenljive. Eksotizem je pretvorjen v nacionalni folklorizem, v njem pa se križata lokalna in zgodovinska barva. V formalnem in dramaturškem pogledu sta si tako Glinkova opera *Življenje za carja* in Erklva opera *Bánk Bán* zelo sorodni – loči ju le zunanje motivirana lokalna barva, sicer pa sta obe operi ukrojeni po zgledu belcanta.

Seveda ostaja v nacionalnih operah problematična tudi vrednost zgodovinske snovi kot idejnega potenciala, saj je praviloma v vsaki nacionalni operi izkoriščena za isti cilj: prebujanje nacionalnih čutov. Idejnost nacionalnih oper je tako reducirana na plakativno politično ali nacionalistično propagando.

Iz vsega povedanega mora biti razvidno, da je prostor zgodovinske opere v primerjavi z literarnimi zgodovinskimi žanri, posebej z zgodovinskim romanom, bistveno zožan. To lahko še najbolje potrdimo na primeru Hladnikove tipologije zgodovinskega romana (Hladnik *Temeljini* 190, 91). Hladnik loči glede na funkcijo, ki jo v romanu opravlja zgodovina, najprej dve veliki skupini besedil. Prvim gre za prezentacijo preteklosti (I), pri čemer je le-ta eksotična, slikovita in poetična (I1), kar je samo sebi namen, lahko pa je v dvojni relaciji s sedanostjo: je bolj simpatična od aktualnega trenutka (gre za tipičen primer eskapizma, I1a) ali pa je naslikana v »temnih barvah« (I1b). Za drugo skupino je značilno, da ima zgodovina v razmerju do drugih časov instrumentalno vrednost (II), pri čemer se lahko ukvarja s splošnočloveškimi problemi (II1) in s tem kaže na nespremenljivost človeškega življenja ali pa uporablja preteklost kot metaforo (II2), ki ima lahko spoznavno razsežnost (II2a) ali propagandno funkcijo (II2b).

Ko skušamo zgornjo tipologijo aplicirati na žanr zgodovinske opere, se izkaže, da je mogoče z žanrom zgodovinske opere povezati le dva Hladnikova tipa. Mnogim skladateljem, ki v svoje opere prevzemajo zgodovinsko snov, je pomembna le okvirna oz. dekorativna vloga preteklosti, ki jo udejanjajo s pomočjo zgodovinskih in lokalnih barv. Takšne opere lahko primerjamo s Hladnikovim prvim tipom zgodovinskih romanov (I), še posebej s tisto varianto, po kateri prikazuje zgodovinski žanr eksotično in slikovito preteklost zaradi eksotičnosti in slikovitosti same (I1). Takšnih oper ni mogoče povezati s samostojnim žanrom zgodovinske opere, saj se po svojem glasbenem in dramaturškem ustroju v resnici prav nič ne razlikujejo od prevladujočega melodramskega tipa. Enako velja tudi za nacionalne opere, ki v svoje središče sicer postavljajo pomembne zgodovinske dogodke, vendar pa ima njihova instrumentalizacija poudarjeno propagandno funkcijo (II2b), v svoji glasbeno-dramaturški strukturi pa spet ne prinašajo odločilnih novosti oz. žanrskih specifičnosti. V vseh teh primerih zgodovina ne prevzema idejne funkcije, ki pa se izkaže kot odločilna za tiste opere, ki jih lahko povežemo s posebnim žanrom zgodovinske opere. »Preureditev« zgodovinske snovi v idejno vodilo povzroča spremembe na dramaturškem (odločilna vloga vizualnega, poudarek na množičnih prizorih, prednost javne sfere pred zasebno) in formalnem nivoju (prevlada zborovskih točk in velikih, statičnih slik), zaradi česar lahko v teh delih izpostavimo tipične žanrske poteze zgodovinske opere. Glede

na Hladnikovo tipologijo zgodovina pridobiva takšno idejno vrednost, kadar izpostavlja splošnočloveške probleme (II1) ali pa ima zgodovinska metafora spoznavno razsežnost (II2a) – le v primerih, ko zgodovina v operi opravlja podobno idejno funkcijo, lahko govorimo o samostojnem žanru zgodovinske opere.

Zgodovinska opera kaže tako na eni strani tesno odvisnost od literature (izbrana snov je pogosto prevzeta iz zgodovinskih romanov, poplavo oper z zgodovinsko snovjo je sprožila prav popularnost Scottovih zgodovinskih romanov), na drugi strani pa jo kot specifičen operni žanr lahko definiramo samo s pomočjo imanentnih glasbeno-opernih določil (dramaturške značilnosti, formalne posebnosti). Na prvi pogled se zdi tako razmerje paradoksalno, vendar je za opero tipično. Tudi v primeru zgodovinske opere gre torej za znano operno dilemo: *prima le parole, dopo la musica* ali *prima la musica, dopo le parole* – »uspešnost« in trdoživost zgodovinske opere (med sodobnejše primere bi lahko uvrstili opere *Einstein on the Beach*, *Satyagraha* in *Echnaton* P. Glassa, opero *Bremer Freiheit* A. Hölszky, delo *Graf Mirabeau* S. Matthusa, *Goyo* G. C. Menottija, opero *Die Teufel von London* K. Pendereckega, *Jakoba Lenza* W. Rihma, *Gesualda* A. Šnitkeja, *Cortezovo vrnitev* P. Šivica in aktualno delo *Prvi cesar* Tan Duna) je torej povezana prav s takšno značilno lego med literaturo in glasbo.

OPOMBE

¹ Tipičen primer take opere predstavlja *Boris Godunov* Modesta Musorgskega, kjer ljubezenska zveza med Marino in Dimitrijem ne pomeni le tipičnega melodramatičnega obarvanja opere, temveč je ključna za politične spletke – prodor samozvanca Dimitrija na carski prestol (Dahlhaus 246).

² Med take opere bi lahko šteli: Bellinijevo *Beatrice di Tenda* (dogajanje je postavljeno v 15. stoletje), Donizettijeve opere *Anna Bolena* (o ženi angleškega kralja Henrika VIII.), *Maria Stuarda* (spet angleška dinastična zgodba), *Lucia di Lammermoor* (po Scottovem romanu se odvija na Škotskem konec 16. stoletja) in *Roberto Devereux* (zgodnje 17. stoletje, Anglija), Verdijeve opere *I Lombardi alla prima crociata*, *Giovanna d'Arco*, *Attila* in tudi Parizu namenjene velike opere *Les Vêpres siciliennes*, *Simone Boccanegra* in *Un ballo in maschera*.

LITERATURA

Bartlet C., M. Elizabeth. »Grand opéra«. *Grove Music Online*. Ur. Laura Macy (26. 6. 2005), <<http://www.grovemusic.com>>.

Dahlhaus, Carl. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber-Verlag, 1992.

Gerhard, Anselm. »Grand Opéra.« *Musik in Geschichte und Gegenwart*, zv. 3. Izd. Ludwig Finscher. Kassel: Bärenreiter, 1995. 1575–1595.

Heine, Heinrich. »Über französische Bühne.« *Sämtliche Schriften*. Izd. K. Brigleb. München: Hausler, 1976.

- Hladnik, Miran. »Temeljni problemi zgodovinskega romana.« *Slavistična revija* 43.1-2 (1995): 1–12.
- — —. »Slovenski zgodovinski roman danes.« *Zbornik predavanj. 35. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ur. Erika Kržišnik in Metka Lokar. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete, 1999. 117–136.
- Koebner, Thomas. *Handlung mit Musik. Die Oper als Zeitspiegel, Leidenschaftsdrama, Gesamtkunstwerk*. Salzburg: Verlag Ursula Müller-Speiser, 1993.
- Mahling, Christoph-Helmut. »Zum Problem fiktiver Nationalstile in der Oper des 19. Jahrhunderts.« *Die »Couleur locale« in der Oper des 19. Jahrhunderts*. Izd. Heinz Becker. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1976. 47–73.
- Matajc, Vanesa. »Sodobni in moderni slovenski zgodovinski roman.« *Obdobja 21. Slovenski roman*. Ur. Miran Hladnik, Gregor Kocijan. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete, 2003. 201–211.
- Schreiber, Ulrich. *Opernführer für Fortgeschrittene. Eine Geschichte des Musiktheaters*. Kassel: Bärenreiter, 1991.
- Starikova, Nadežda. »K vprašanju tipologije zgodovinskega romana.« *Primerjalna književnost* 23.1 (2000): 23–34.

O AVTORJIH

Lucia Boldrini predava angleščino in primerjalno književnost na Univerzi Goldsmith v Londonu in je glavna koordinatorica Evropske zveze primerjalnih literarnih študij. Med njenimi deli sta monografiji *Joyce, Dante, and the Poetics of Literary Relations* (2001) in *Biografie fittizie di personaggi storici* (1998) ter članka »Translating the Middle Ages: Modernism in the Ideal of the Common Language« (2003) in »'Allowing it to speak out of him': The Heterobiographies of D. Malouf, A. Tabucchi and M. Yourcenar« (2004).

Marijan Dovič je raziskovalec na Inštitutu za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU. Predvsem ga zanimajo sodobne sistemske teorije literature, literarno vrednotenje in literarni kanon. Zanima se tudi za zgodovinsko avantgardo (Kosovel, Podbevšek) in literaturo 19. stoletja (Trdina). Leta 2004 je v zbirki *Studia litteraria* objavil teoretični prvenec z naslovom *Sistemske in empirične obravnave literature*. Poleg tega se ukvarja z uredniškim delom, kot izvajalec in skladatelj pa tudi z jazz glasbo.

Bart Keunen je profesor primerjalne književnosti na univerzi v belgijskem Ghentu, kjer poučuje evropsko literarno zgodovino, sociologijo literature in primerjalno književnost. V svojih delih, ki so bila objavljena v mednarodnih znanstvenih revijah in monografijah, se je ukvarjal z vprašanji urbane literature, žanrov, literarnim zgodovinskim in literarno sociologijo. Med njegovimi objavljenimi monografijami sta *Tijd voor een verhaal. Mens- en Wereldbeelden in de populaire verbaalcultuur* (Gent: Academia Press, 2005) in *Post-ex-sub-dis: Fragmentations of the City* (Rotterdam: 010 Publishers, 2002).

Vanesa Mataj je docentka na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Je članica mednarodne pisateljske organizacije PEN, članica Društva za primerjalno književnost in članica Društva slovenskih pisateljev. Med njenimi objavljenimi deli najdemo: monografijo *Osvetljave. Kritički pogledi na slovenski roman v devetdesetih* (2000) ter članka »Ideological blocks to the reception of existentialism in the cultural and political context of Slovenia: the case of Edvard Kocbek« (2006) in »Interakcija literature in teorije od romantike do moderne = The Interaction between literature and theory from Romanticism to the fin de siècle« (2006).

John Neubauer je profesor emeritus primerjalne književnosti na Univerzi v Amsterdamu in dopisni član Britanske akademije (FBA). Pred letom 1983, ko je začel predavati v Amsterdamu, je učil na univerzi Princeton, Case Western University in Univerzi v Pittsburghu, bil pa je tudi gostujoči profesor na Harvardu, Princetonu in drugje. Skupaj z Marcelom Cornis-Popeom urejata obsežno delo *History of the Literary Cultures of East-Central Europe*, ki bo izšlo v štirih knjigah (prvi del je izšel maja 2004). V zadnjem času je objavil še *The Reception of Laurence Sterne in Europe* (skupaj s P. de Voogdom, 2004); »Is Western Narrative Theory Universally Applicable?« (2005); »Zitiert und vorzitiert. Kafka und die Vaterbilder bei Danilo Kiš und Péter Esterházy« (2006).

Egon Pelikan je predstojnik Inštituta za zgodovinske študije UP ZRS Koper in predavatelj na Fakulteti za humanistične študije na Univerzi na Primorskem. V zadnjih desetih letih je objavil pet samostojnih znanstvenih monografij ter vrsto znanstvenih razprav in člankov doma in v tujini. Njegove raziskave so večinoma usmerjene v prostor zahodne Slovenije. Kot gostujoči docent je predaval na univerzah v Trstu, Gradcu in Essnu.

Gregor Pompe je zaposlen kot asistent na Oddelku za muzikologijo ljubljanske Filozofske fakultete. Leta 2006 je doktoriral iz muzikologije na temo postmodernizma in semantike glasbe. Njegova strokovna pozornost velja sodobni glasbi, operi in vprašanjem semantike glasbe, dejaven pa je tudi kot publicist in skladatelj. Med svoja najpomembnejša dela uvršča dvojezično monografijo *Pisna podoba glasbe na Slovenskem / Music in Slovenia through the aspect of notation* (s soavtorjem Jurijem Snojem) in znanstvene članke »Boulezova racionalna serialna organizacija in Cageovo naključje - enakost različnega«, »Nekaj nastavkov za razumevanje postmodernizma kot slogovnega obdobja«, »Sodobna slovenska kompozicijska praksa in muzikologija«.

Igor Škamperle je l. 1997 začel predavati na Oddelku za sociologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Med letoma 1996 in 1999 je kot gostujoči predavatelj deloval tudi na FDV, od leta 1999 pa je zaposlen kot docent na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Napisal je romana *Sneg na zlati veji* (1992) in *Kraljeva hči* (1997) ter zbirko strokovnih esejev *Magična renesansa* (1999). Ureja tudi revijo *Poligrafi* in je aktivni alpinist.

Beata Thomka je od l. 1996 profesorica in vodja doktorskega programa na Oddelku za literarne in kulturne študije Univerze v Pecu. Objavila je več knjig, med katerimi je npr.: *Glosszárium* (Debrecen: Alföld, 2003), ter uredila knjigi *Tolnai-symposion* (Budapest: Kijárat, 2004) in *Domonkos-symposion* (Budapest: Kijárat, 2006).

Gašper Troha je asistent na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Ukvarja se s sociologijo literature, še posebej z vprašanji sodobne svetovne in slovenske dramatike. V zadnjem času je objavil naslednje članke: »Podoba družbenega sistema v slovenski dramatiki: 1943–1990« (2005), »Problemi poetične drame« (2005), »Dramatizacije na slovenskih odrih 1992–2006« (2006).