

Dr. Bratko Kreft

Ob dvestoletnici slovenske opere

Čeprav se Slovenski muzej za gledališče in film spominja* s to razstavo dvestoletnice slovenske opere kot skladbe in uprizoritve začenši s prvo slovensko opero »Belin« iz leta 1780, za katero je besedilo napisal Tržičan Feliks Dev (1732—1786), član reda bosonogih avguštincev s samostanskim imenom oče Janez Damascen, uglasbil pa kamniški učitelj Jakob Zupan, ki ga imenuje Marko Pohlin »egregius Compositor et Musicus«, se je vsaj na kratko potrebno ob tej za našo gledališko-glasbeno kulturo pomembnem jubileju zamisliti v takratno Ljubljano, v kateri je devet let po izidu Devovega libreta v prvem slovenskem literarnem almanahu »Skupspravljanje kranjskih pisanic od lepeh umetnost«, kratko »Pisanice« imenovanem, uprizoril Anton Tomaž Linhart v aristokratskem Stanovskem gledališču svojo veseloigro »Županova Micka«.

Oba, za nas pomembna dogodka dovolj zgovorno pričata, kako je duh razsvetljenstva, ki so ga obudili znameniti idejni predhodniki velike francoske revolucije, spodbudil slovensko kulturno zavest tudi v nekaj odličnih zastopnikih takratne naše inteligence, katere del se je zbral okrog inteligentnega in za slovenski jezik in književnost vnetega barona Cojza. Opere »Belin« takrat niso uprizorili, ker bržkone za to ni bilo tistih pogojev, ki so za gledališko operno ustvarjalnost potrebni: to se pravi pevcev-igralcev in orkestra, predvsem pa ni moglo biti za vse to potrebnih finančnih sredstev. Ne sme se namreč pozabiti, da terja ustanovitev in razvoj narodnega opernega gledališča, katerega obstoj že sam po sebi more spodbujati izvirno operno skladateljstvo, ne samo neko zanj potrebno glasbeno kulturno raven, marveč tudi gmotno, materialno osnovo, ki s svoje strani zagotavlja in omogoča obstoj in razvoj opernega gledališča.

To nam izpričuje tudi zgodovina slovenskega opernega skladateljstva in ustanovitev opernega gledališča, ki smo si ga mogli ustvariti šele leta 1892 in še takrat z omejitvami in z velikimi finančnimi in organizacijskimi težavami, ki so nato trajale dolga desetletja. Smemo trditi, da je trdne materialne temelje za opero kot del osrednjega Slovenskega narodnega gledališča zagotovila šele naša zmaga nad fašističnimi in nacističnimi okupatorji in socialna revolucija leta 1945, čeprav ne moremo tajiti, da bi tudi bila zadnja desetletja brez vseh gmotnih skrbi, zlasti kar zadeva mariborsko opero.

* Govor na odkritju razstave v cerkvi v Križankah 24. junija 1980.

Zarodke opere najdemo v renesančni Italiji v nekaterih predstavah s petjem in glasbo že proti koncu 15. stoletja. Sicer pa sta bila petje in glasba udomačena tudi že v srednjeveški liturgični drami, morali pa so jo uporabljati tudi že v posvetnih igrah. O tem priča »Igra o Robinu in Marioni« (»Li Gieus de Robert et Marion«), ki jo je konec 13. stoletja napisal Adam de la Halle. Njegovo delo je po vsebini pravzaprav pastoralna igra s petjem. Gledališki zgodovinarji domnevajo, da je bila bržkone prvič uprizorjena 1283 v Neaplju, kjer je bil avtor v spremstvu Roberta Artoaškega. Snov sama je morala biti takrat zelo priljubljena, saj so zgodovinarji odkrili igro o Robinu in Marioni še sto let kasneje v Angersu, kjer so jo uprizorili za binško praznike, ni pa ugotovljeno, če je bila to še zmeraj igra Adama de Halle.

Iz zgodovine vemo, da sta bila petje in glasba zastopana tudi že v starih grških in rimskih gledaliških predstavah. Zato mislijo gledališki zgodovinarji, da so prvi poskusi opernih predstav nastali pod vplivom mnenja, da so igralci v grških predstavah zborovske in solistične dele peli in da se opera pravzaprav začne že v klasičnem grškem gledališču. Predhodnice opere so vsekakor nekatere pastoralne igre in tako imenovani intermediji. Poročajo, da so za poroko francoskega kralja Henrika VI. z Marijo Medičejsko leta 1600, uprizorili glasbeno igro »Euridice« Jacopa Perija, kateri je libreto napisal Rinuccini, še starejše pa so kitajske »operne predstave«, ki so kot sintetično gledališče zastopane še danes v tako imenovani pekinški operi, na katero sta se v svojih avantgardističnih prizadevanjih rada sklicevala zlasti ruska gledališka reformatorja in avantgardista Vladimir Mejerhold in Aleksander Tairov.

Po vsem, kar vemo o prvih začetkih oper, ki so bile v primerjavi s poznejšo in z današnjo opero le male opere in njej sorodne spevoigre, saj je vmesni prozni dialog zastopan še v marsikateri starejši operi, v malem (z nekaj besedami) pa tu in tam celo v nekaterih modernih operah. Začetki opere so v tesni zvezi celo z jezuitskim gledališčem, vsaj tako trdi v svoji »Svetovni zgodovini gledališča« Joseph Gregor. Preveč pa v gledališki zgodovini spregledujemo, da so tudi v predstavah nekaterih potujočih družin commedie dell'arte bile zastopane tako pevske kakor tudi plesne točke in da sodijo pevci tako imenovanih moritativov ravno toliko v operno kakor v dramsko gledališko zgodovino. Res je, da so operne predstave gojili nekoč predvsem na dvorih ali bogatih meščanskih mestih (Firenca), ker je že takrat sodila k uprizoritvi bogata in draga scenska dekoracija. Kot protest proti tej »aristokraciji in buržoaziaciji« opere kot vsebine, glasbe in uprizoritve, v katerih so nastopale predvsem »višje osebe«, je John Gay ustvaril svojo »Beraško opero« že leta 1723. To sta pred pol stoletjem Bert Brecht in Kurt Weill v Brechtovi tekstovni in izvirni prepesnitvi in Weillovi songovski uglasbitvi prav tako ustvarila kot protest zoper »sladko« buržoazno gledališče in dramatiko. Brecht ga imenuje tudi le zabavno gledališče. za razloček od svojega epskega in idejno angažiranega gledališča.

Da sta se Dev in Zupan v dobi našega razsvetljenstva, ko nismo imeli ne svojega dramskega ne opernega gledališča, odločila, da ustvarita prvo slovensko operno delo, je za našo kulturno in gledališko zgodovino njuno dejanje tem bolj pomembno: Devovo literarno-operno, Zupanovo pa glasbeno-operno, kar dela čast njima in nam. Storila sta to iz globoke narodno-kulturne zavednosti in osebne ustvarjalne prizadevnosti, ne oziraje se na to, kolikšna je po današnji presoji umetniška vrednost njunega dela. Zupanove skladbe sploh ne moremo

oceniti, ker se je izgubila. Če bi prvo slovensko Dev-Zupanovo opero lahko takrat uprizorili, kakor so uprizorili Linhartovo »Županovo Micko«, bi se nam bržkone tudi kot glasbena skladba ohranila. Za uprizoritev pa niso bili dani že omenjeni realni pogoji, subjektivno pa toliko, da oba avtorja bržkone nista imela tistih organizacijskih in operno-gledaliških sposobnosti, ki jih je za uprizoritev »Županove Micke« imel Linhart ne samo kot pisatelj, marveč tudi kot gledališčnik in režiser.

Zgodovina slovenskega izvirnega gledališkega in glasbenega opernega ustvarjanja odtlej do danes priča o številnih težavah in poskusih različnega značaja, ki opravičujejo njun počasni razvoj, saj je prva predstava, ki se v glasbenem smislu vsaj že približuje opernemu gledališču v novejšem smislu šele uprizoritev »kratkočasne spevoigre 'Tičnik'« Benjamina Ipavca, ki so jo uprizorili prvič v ljubljanski čitalnici 19. decembra 1869. leta. To je prva operna predstava pred uprizoritvijo izvirne spevoigre »Jamske Ivanke« 30. marca 1871, kateri je tako besedilo kakor glasbo ustvaril Miroslav Vilhar že leta 1850, a zaradi raznih okoliščin (tudi političnih) ni mogla priti prej na oder. Kljub značaju spevoigre je Vilharjeva »Predjamska Ivanka« tako libretistično kakor glasbeno po »Belinu« prvi večji operni poskus, ki ga je na tem področju ustvaril slovenski avtor, česar ni mogoče popolnoma trditi o sicer najpomembnejšem delu, ki mu je sledilo, o še danes popularnem Foersterjevem »Gorenjskem slavčku«. Besedilo mu je sicer napisala Luiza Pesjakova skupaj z E. Zünglom, Anton Foerster sam pa je bil priseljen in sloveniziran Čeh, ki pa se je navdihoval tudi ob melodiji slovenskih ljudskih pesmi. Svoje delo je pozneje spopolnil, da so ga 30. oktobra 1896 upravičeno uprizorili z oznako »lirična komična opera v dveh delih«. Zato so ji delali krivico tisti nekaterniki, ki so jo zaradi vmesnih proznih dialogov šteli med operete, kajti v resnici je »Gorenjski slavček« lirična komična opera z nekaj proznimi dialogi, ki pa so bistveni del v večini starejših komičnih oper, saj so vmesni dialogi v prozi bili prvotno celo v tako resni glasbeni drami, kakor je Bizetova »Carmen«, ker so v tistih časih operni pevci-igralci morali obvladati tudi komedijski in dramski govor. Tega so pri »Carmen« pozneje nadomestili z recitativi, ki jih je komponiral Ernest Guraud šele pri uprizoritvi v dunajski operi, medtem ko v Franciji še zmeraj uprizarjajo prvotni izvirnik s proznimi dialogi.

Čeprav je pričujoča razstava posvečena predvsem dvestoletni zgodovini slovenskega izvirnega glasbenega ustvarjanja na področju opere kot glasbeno-gledališkega dela, pa se moramo ob tej priliki vsaj bežno spomniti tudi odrskih pevsko-igralskih izvajalcev ne samo v izvirnih slovenskih opernih delih od Ipavca, Foersterja prek Parme, Sattnerja, Savina in drugih do Kogoja, Osterca, Bravničarja, Poliča, Švare, Kozine, Šivica, Merkuja itd. do danes, marveč tudi številnih opernih pevcev-igralcev, ki so ustvarili vrsto klasičnih pevsko-igralskih likov v slovenskih operah in pomembnih operah iz svetovnega repertoarja, kajti domači operni pevci-igralci so prav tako zaslužni umetniški ustvarjalci tega, čemur se reče danes v sintetičnem smislu slovenska opera kot umetniška ustvarjalna ustanova ne samo komponista, marveč tudi dirigenta, orkestra in opernega pevca-igralca, režiserja in scenografa.

Zgodovina slovenskega gledališča ne bo popolna, dokler ne bo napisana v celoti tudi zgodovina njegovih odrskih ustvarjalcev v Drami in Operi. Operni pevci-igralci, ki jih ločim od koncertnih pevcev, ker niso le pevci, marveč

tudi igralci, imajo pred dramskimi igralci celo to prednost, da lahko nastopajo tudi v tujini, kjer so si prav tako nekateri, ki jih niti ni malo, priborili kljub veliki konkurenci osebno in za slovensko pevsko-igralsko operno ustvarjalnost velikokrat kar zavidanja vredna priznanja. Prav tako pa je dosegla ljubljanska opera z baletom tudi kot celota na svojih povojnih inozemskih gostovanjih nekaj mednarodnih priznanj, ki ne delajo le časti slovenski operni umetnosti, marveč tudi jugoslovanski sploh, saj so njena gostovanja tudi pred svetom izpričala ne samo naša kakovostna prizadevanja, marveč tudi raven, po kateri se more dvomilijonski narod prav tako na tem področju umetnosti kosati z drugimi številčno večjimi in bogatejšimi narodi.

Število naših opernih pevcev-igralcev, ki so se izkazali kot nadpovprečni operni gledališki umetniki tudi v večletnih angažmajih v uglednih tujih operah, ni majhno. Prvi operni pevec, ki je izšel iz slovenskega gledališkega sveta in ki se je uveljavil tudi v tujini, je bil Josip Noll, po očetu sicer italijanskega rodu, sam pa zaveden slovenski gledališki delavec, saj je bil celo med ustanovitelji Dramatičnega društva leta 1868 in tako ožji sodelavec Frana Levstika. Ker se še gledališče ni moglo trajno obdržati, je jeseni 1875 šel po svetu kot operni pevec-baritonist. Poročajo, da je bil povsod priljubljen. Pretežno je nastopal v italijanskih operah. Pel je v Pragi, v Grčiji (Krf), v Italiji, kjer je nastopal v več kot dvajsetih opernih hišah, pel v Lvovu, v Budimpešti, v Kijevu, Petrogradu, Moskvi, Odesi, Bukarešti, v Madridu in Barceloni. Nastopal je v operah Aida, Afričanka, Ples v maskah, Seviljski brivec, Carmen, Ernani, Faust, Moč usode, Trubadur, Figarova svatba itd. Ko se je po petnajstih letih vrnil v Ljubljano, je sodeloval pri koncertih in bil tudi naš prvi operni režiser, saj je zrežiral že uprizoritev Ipavčevega »Tičnika« 1869. leta. Ker bržkone po svoji vrnitvi iz tujine od gledaliških dohodkov ni mogel živeti, je vstopil celo v uredništvo Slovenskega naroda. Bil mu je urednik in izdajatelj do smrti l. 1902. Že ti podatki pričajo, da imamo pri Nollu opraviti z izredno gledališko in publicistično osebnostjo, ki zasluži, da se je spominjamo pri odkritju te razstave, čeprav že dolgo zasluži posebno monografično študijo.

Od Nollja do Gostiča, Dermote in Ladka Korošca je lepa vrsta slovenskih opernih pevcev in pevk, ki se niso uveljavili le na domačih opernih odrih, marveč tudi v tujini. Vse to in še marsikaj sodi poleg del naših izvirnih opernih skladateljev, dirigentov, orkestra, režiserjev in baleta v zgodovino slovenskega opernega gledališča, ki mora zajeti vse njene številne panoge. Kar je doslej napisanega, je le bolj fragmentarno, potrebe in čas pa terjajo sistematično zgodovino, ki bo brez posebnih težav potrdila, da je slovenska opera z baletom z domačim in tujim sporedom pomembno poglavje ne samo v slovenski, marveč tudi v jugoslovanski gledališki zgodovini, hkrati pa pomembno poglavje v naši kulturni zgodovini sploh.

Ob avantgardistični, prelomni ustvarjalnosti Marija Kogoja, Slavka Osterca in Matije Bravničarja v predvojni dobi pa se moram ob tej razstavi, ki je sicer posvečena le izvirnim opernim skladbam, spomniti neutrudljivega dirigenta in skladatelja Mirka Poliča, ki zaradi svoje napredne glasbene usmerjenosti ni le omogočil, da so vihariki Kogoj, Osterc in Bravničar prišli do uprizoritev svojih del, marveč je včasih kar drzno skrbel, da so poleg klasičnih oper iz svetovnega sporeda bila uprizorjena tudi nekatera moderna dela iz tujega opernega skladateljstva v času, ko je še v glavnem delu kritike in občinstva

prevladoval tradicionalizem in konservativnost. Omenil bi le dve uprizoritvi in sicer opero buffo Sergeja Prokofjeva »Zaljubljen v tri oranže«, ki je bila uprizorjena že v prvem delu sezone 1927—28, in ki se šteje med prve evropske uprizoritve, in nič manj drznega podviga, kakor je bila uprizoritev opere prav tako ruskega skladatelja Dimitrija Šostakoviča »Katarina Izmajlova«, katere premiera je bila kmalu po ruski pri nas že 12. februarja 1936 in ki so jo po premieri doma kot preveč modernistično vzeli koj iz repertoarja, da se je nekoliko predelana lahko spet pojavila v sporedu šele po Stalinovi smrti.

Še marsičesa bi se bilo treba spomniti ob tej razstavi o težki dvestoletni poti in razvoju slovenske izvirne opere, ki se je med obema vojnama zlasti z deli Kogoja, Osterca in Bravničarja evropeizirala, hodila celo vstric s takratnimi modernimi tokovi in zaorala globoke umetniško stvariteljske brazde v naši glasbeni kulturi sploh.

Mogoče se bo komu zdela dvestoletna bera majhna, toda če se bo zamislil v našo politično in kulturno zgodovino, bo uvidel, da število slovenskih izvirnih opernih skladb vendarle ni tako neznatno ne po številu ne po vrednosti, saj lahko govorimo že ob Kogojevih »Črnih maskah«, ob Osterčevih kratkih operah in Bravničarjevem »Pohujšanju« in »Hlapcu Jerneju« ne le o razvoju, marveč kar o glasbeno umetniško revolucionarnem skoku iz ozke tradicionalnosti v svet moderne operne skladbe kakor jo zastopajo Stravinski, Alban Berg, Bela Bartok, Hindemith in drugi.

Spomnil pa bi se rad v zvezi z letošnjim festivalom in jubilejem slovenske operne ustvarjalnosti še nekega pomembnega dejstva iz glasbene zgodovine Ljubljane: namreč tega, da je Ljubljana naše najstarejše operno glasbeno mesto, saj je ugotovljeno, da je že leta 1660 gostovala v Ljubljani italijanska opera — torej pred tristo dvajsetimi leti. Zame je nedvomno, da so pri gostovanjih italijanske opere v času našega razsvetljenstva morali slovenski prevodi nekaterih pevskih točk, ki sta jih prevedla Linhart in Cojz, spodbuditi tudi Deva in Zupana za ustvaritev »Belina«.

S tem kratkim in zato strokovno tudi nepopolnim in skromnim spominskim govorom odpiram to razstavo, ki jo je za dvestoletnico slovenske opere pripravil slovenski gledališki in filmski muzej. Ne vabim vas le k ogledu, marveč sezite tudi po katalogu, kjer boste v uvodu tov. Jožeta Sivca, pisca knjige »Opera skozi stoletja«, in v strnjnem pregledu razvoja slovenskega opernega skladateljstva, ki ga je napisal avtor razstave tov. Peter Bedjanič, našli še nekatere dopolnilne misli in podatke.

Le bicentenaire du premier opéra slovène

Dans son discours, prononcé au vernissage de l'exposition consacrée au bicentenaire du premier opéra slovène et publié ci-dessus, l'auteur indique succinctement les principales étapes de l'histoire du théâtre lyrique slovène et mentionne les réussites de ses interprètes (acteurs, chanteurs, chefs d'orchestre, décorateurs et autres). Ne pouvant pas, par manque d'espace, énumérer tous les interprètes importants, il attire l'attention sur quelques compositeurs d'opéra mieux connus de la période allant de la seconde moitié du 19^e siècle jusqu'à aujourd'hui; il termine son exposé en constatant que l'opéra original slovène a vite atteint le niveau européen où il s'est maintenu jusqu'à nos jours.