

Verdi (1813–1901) –

Sodobnika Giuseppe Verdi (1813–1901) in Richard Wagner (1813–1883) predstavljata s svojim ustvarjalnim opusom brez dvoma vrh v zgodovini operne umetnosti. Tudi v 21. stoletju so njuna dela temelj repertoarja opernih hiš po vsem svetu. Mojstra, čeprav na videz zelo različna, sta si v marsičem bolj podobna, kot se nemara zdi na prvi pogled. Njuna podobnost ne izbaja le iz družbenih in duhovnih danosti dobe, v kateri sta živela in kar se je še posebej odražalo v njunem nacionalnem in političnem angažmaju. Oba sta tudi razvijala opero v smislu glasbenogledališke oblike in iskala nove rešitve kot odgovor na operne razmere v začetku 19. stoletja. Čeprav sta se tega lotila iz različnih izhodišč, sta na koncu ustvarjalne poti prišla do sorodnih zaključkov in praktičnih rešitev, ki so postale temelj nadaljnjega opernega snovanja novih generacij skladateljev.

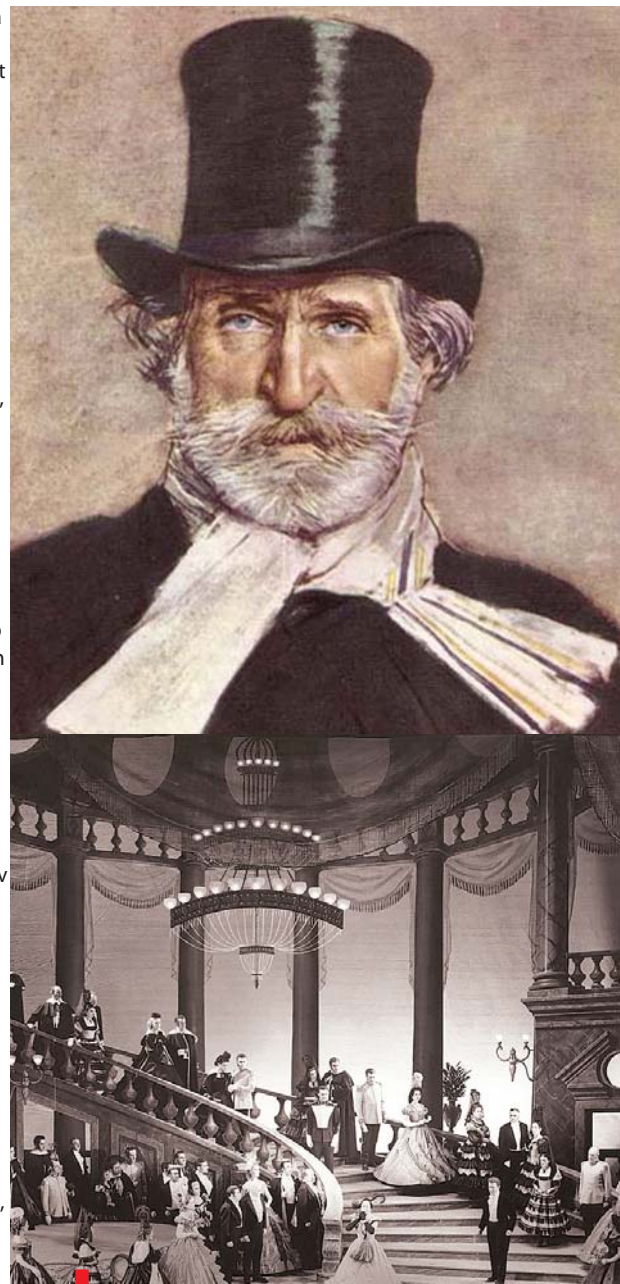
Wagner je v svoji estetiki izhajal iz nemške tradicije pravljичnega sveta E.T.A. Hoffmanna, v glasbenem in idejnem pogledu pa so mu bili vzorniki Beethoven, Gluck in Weber. Menil je, da so se različne veje umetnosti preveč razšle, zato bi jih bilo treba po vzoru grške tragedije ponovno združiti v enovito celoto. Bolj kot neposredna človeška drama ga je zanimalo razreševanje arhetipskih oziroma vzorčnih konfliktov. Idealno tematiko za uresničitev svojih idej je našel v svetu starih germanskih mitov, pri čemer je najpogosteje obravnaval motiv odrešujoče ljubezni. Ker je menil, da so se v operi izrazne možnosti zbora precej izčrpale, je vlogo zbora v smislu antične tragedije dodelil orkestru, da dogajanje ne le komentira, pač pa ga nadgrajuje in občasno celo prevzame funkcijo protagonista. Tudi sicer se je zavzemal za popolno vsebinsko zlitje besede, glasbe in drugih elementov uprizoritve, da bi nastala »celostna umetnina«. Če se njegova zgodnejša dela kot *Večni mornar*, *Tanhäuser* in *Lohengrin* še naslanjajo na tradicijo, izhajajočo iz številčne opere, je v zrelem obdobju napravil revolucionaren preboj k oblikovanju glasbene drame. Svojemu opernemu idealu, ki ga je tudi teoretično utemeljil, se je v praksi najbolj približal v zrelem obdobju, v *Tristanu* in *Izoldi*, *Parsifalu* in v tetralogiji *Nibelungov prstan*.

Z Wagnerjem je opera, gledano v zgodovinski perspektivi, dosegla vrhunec svojega družbe-

nega pomena in splošnega intelektualnega vpliva. Wagner je zaznamoval najpomembnejše intelektualne tokove svojega časa, kot tudi različna umetnostna področja. Njegov vpliv na razvoj glasbe, na filozofijo, literaturo in druge veje umetnosti je bil kar nekaj desetletij med odločilnimi. V prvi polovici dvajsetega stoletja pa je polagoma začel slabeti. Nekdaj goreči »wagnerjanci« so se v estetskem in miselnem pogledu zavestno oddaljili (npr. Debussy), pojavila so se nova idejna gibanja. Zelo zgovoren je tudi podatek, da se je celo v času nacizma, ko so Wagnerjeva dela in filozofijo izdatno zloračljali za propagandne in ideološke namene, število uprizoritev njegovih oper v Nemčiji kljub temu postopoma zmanjševalo.

Verdija sta drugače kot Wagnerja zanimali predvsem konkretna človeška usoda in posameznikova osebna drama. Kot skladatelj je začel s precej šablonskimi opernimi izdelki, ki se niso kaj dosti razlikovali od izdelkov njegovih sodobnikov. V to je bil do neke mere prisiljen zaradi takratnih opernih razmer v Italiji, ko je moral za preživetje v zelo kratkem času ustvarjati vedno nova in nova dela. Vendar je že v tej fazi ustvarjanja opazen velik razvoj, ki v sklepnem dejanju opere *Luisa Miller* napove prelomnico. Do te je dokončno prišlo z opero *Rigoletto*. Le kdo bi se danes spomnil Hugojeve drame *Kralj se zabava*, če je ne bi uporabili kot snov za libreto Verdijevega *Rigoletta*? Verdi je z naslovnim junakom te opere ustvaril lik, vreden Shakespeara. V tem pogledu lahko opredelimo razliko med obema mojstroma opere: če se je Wagner nagibal k mitološkemu svetu in idealom grške tragedije, lahko primerjamo Verdijeve dela z dramami Shakespeara. Verdijevi liki, kot so Violetta, Azucena, Amelia, Posa, Filip II., Otello, Falstaff in številni drugi, so vznemirljivi še danes. Čeprav je družbeni in politični kontekst številnih Verdijevih oper že povsem zbledel, živijo njegova dela prav zaradi celostno oblikovanih oseb, njihovih usod in seveda glasbe.

Verdijeve genialnost se kaže v tem, da je znal ustvariti karakterizacijo likov s skrajno preprostimi izraznimi sredstvi, ki bi lahko v kakem drugem kontekstu delovala celo banalno. Vendar pa je zadel bistvo človeške nravi. Njegovi liki niso enodimenzionalni ali črno-beli. Osebe nosijo v sebi vsa človeška nasprotja in v tem pogledu se Verdi približuje Mozartu. Sčasoma je tudi njegova orkestracija postajala vse bolj domišljena in v službi izraza. Podobno kot Wagner je tudi Verdi prešel iz številčne opere v prekomponirano operno obliko. Enovitost takšne velike forme, ki se je dokončno povsem oddaljila od rossinijevskega prepričanja, da je velika operna forma sestavljena iz manjših, oblikovno samostojnih in zaokroženih enot, je dosegel z uporabo istih motivov oziroma karakterističnega glasbenega materiala kot veznega tkiva oblike velikih dimenzij. Tega seveda ni uporabljal v smislu Wagnerjevih »leitmotivov«,



Verdijeve genialnost se kaže v tem, da je znal ustvariti karakterizacijo likov s skrajno preprostimi izraznimi sredstvi, ki bi lahko v kakem drugem kontekstu delovala celo banalno.

saj ima pri Wagnerju vsak motiv svoj konkretni pomen, je pa v glasbenooblikovnem pogledu tehnika obeh mojstrov v marsičem podobna.

Verdi je brez dvoma najbolj priljubljen operni skladatelj vseh časov in tudi danes ne najdemo operne hiše, ki ne bi imela na repertoarju njegovih del. Na slovenskih odrih je zdaleč najpogosteje izvajani skladatelj. Pri nas so bila izvedena skoraj vsa njegova pomembnejša dela z nekaj izjemami. Šele pred nekaj leti je bila v koncertni izvedbi predstavljena *Luisa Miller*, izvesti pa bi kazalo še opere *Attila*, *Simon Bo-*

Wagner (1813–1883)



ccanegra in *Sicilijanske večernice*. Nobena izmed navedenih oper pa ne sodi med skladateljeve osrednje stvaritve.

V Ljubljani je bil Wagner prvič uprizorjen leta 1874. Do prve svetovne vojne so bile uprizoritve dokaj pogoste. Po prvi svetovni vojni je nastopilo zatišje, z začetkom delovanja Mirka Poliča kot ravnatelja Opere pa se je Wagner ponovno vrnil na repertoar, in sicer z operami *Večni mornar*, *Tanhäuser*, *Lohengrin* in *Parsifal*. Po Poličevem odhodu leta 1939 je spet sledilo zatišje, tik pred koncem druge svetovne vojne, leta 1945, pa je bil spet uprizorjen *Tanhäuser*. Leta 1958 je ponovno prišel na oder *Večni mornar* in tri leta kasneje še *Lohengrin*. Naslednja postavitev Wagnerja (*Večni mornar*) je ugledala luč sveta šele leta 1984. Tri leta kasneje so predstavo obnovili. To je bila tudi zadnja uprizoritev Wagnerja v Ljubljani.

Razlogov za to, da Wagnerja ni na naših odrih, je kar nekaj. V zadnjih desetletjih so se standardi opernih uprizoritev zelo dvignili, sodobne tehnologije pa so omogočile dostopnost vrhunskih izvedb vsakomur. To sta brez dvoma dva pomembna dejavnika, ki ju moramo upoštevati z vso resnostjo, saj oblikujeta zavest in pričakovanja občinstva. Wagnerjeve opere navadno zahtevajo izredno velik izvajalski aparat in spektakelske razsežnosti uprizoritve, vse to pa je seveda povezano z izjemno visokimi stroški. Za ustrezno izvedbo Wagnerja potrebujemo najprej primerne pevce. To so po večini veliki dramski glasovi, ti pa so redki in cenovno težko dostopni. Minili so tudi časi, ko so bile dopustne improvizacije v orkestrski zasedbi. Vse Wagnerjeve opere zahtevajo velik izvajalski korpus, za takega pa v orkestrski jami ljubljanske Opere (še vedno) ni prostora. Pojavi se tudi vprašanje scenске glasbe. Tako je npr. v operi *Rienzi* za izvajanje scenске glasbe poleg velikega orkestra v orkestrski jami predpisanih še več kot štirideset glasbenikov, za *Tanhäuserja* več kot petdeset itd. Naslednji problem so scenске zahteve. Ne smemo se slepiti, da sodobno občinstvo ne pozna aktualnih uprizoritev po svetu. Zato se tudi pri tem ni mogoče izogniti uveljavljenim mednarodnim standardom. In v vseh gledališčih velja, da so uprizoritve Wagnerjevih del med najdražjimi.

Wagnerjeve opere same po sebi niso magnet za občinstvo, ampak je treba iz njih magnet narediti, to pa je seveda možno le z vrhunsko uprizoritvijo in izvedbo. Celo na Dunaju, kjer je tradicija uprizarjanja Wagnerja nepretrgana še od prvih uprizoritev pod skladateljevim vodstvom, za Wagnerjeve opere navadno ni težko dobiti vstopnice. Na predstavah so tudi večkrat opazni prazni sedeži – to sicer ni pogost pojav. Zato mora vsako gledališko vodstvo nekajkrat premisliti, preden se odloči za uprizoritev Wagnerja, saj je pri tako ambicioznih uprizoritvah prihodek od vstopnine gledališča lahko odločilen za preživetje.

V naših razmerah je vprašanje nove uprizoritve Wagnerjeve opere po tako dolgi odsotnosti še posebej delikatno. Ne moremo namreč mimo dejstva, da je Wagnerjeva glasba v zavesti širšega občinstva še vedno (neupravičeno!) opredeljena kot nekaj »težkega«, namenjenega izbrancem. Tudi dolžina Wagnerjevih oper se giblje v časovnih dimenzijah, ki presegaajo današnjo sposobnost občinstva za koncentracijo in percepcijo. Ta je žal (tudi drugod po Evropi) omejena na siceršnjo minutažo celovečernega filma. Po drugi strani pa je, naj je slišati še tako absurdno, pri nas Wagner še vedno nekoliko obremenjen s povezavo z nacistično preteklostjo. Spomnimo se le lanskih skrajno primitivnih

Z Wagnerjem je opera, gledano v zgodovinski perspektivi, dosegla vrhunec svojega družbenega pomena in splošnega intelektualnega vpliva.

napadov v delu tiska ob izvedbi uverture k operi *Rienzi* v Celju. Zato mora biti ponovna uprizoritev Wagnerjevega dela na takšni ravni, da suvereno pomete z vsemi navedenimi pomisleki.

Moram priznati, da sem pred leti kot ravnatelj ljubljanske Opere brez slabe vesti umaknil s programa predvideno uprizoritev *Tristana in Izolde* na odru operne hiše, ki jo je načrtoval moj predhodnik. Wagnerja kot skladatelja preveč cenim, da bi dovolil na začetku 21. stoletja uprizoritev *Tristana* na premajhnem odru, s premajhnim orkestrom, ki takrat (!) tudi niti približno ni bil v profesionalni kondiciji za dostojno izvedbo tega dela, ter z neustrezno pevsko zasedbo. Prepričan sem, da bi z uprizoritvijo Wagnerja z ansamblom, ki zanjo še ni bil zrel, naredili več škode kot koristi. Zavedati se moramo, da inscenacije in izvedbe, kakršne so bile v preteklosti (tudi v zlati Poličevi dobi), danes verjetno v nobenem pogledu ne bi več preživele srečanja z občinstvom. Tudi vsa hvala, ki so jo naši kritiki peli zadnji zagrebški postavitvi *Tristana in Izolde*, me ni ganila, saj si takšnega Wagnerja kot ravnatelj Opere ne bi želel. Zgolj dejstvo, da izvedemo Wagnerjevo opero, še zdaleč ni zadosten razlog za uprizoritev.

Z vprašanjem uprizarjanja Wagnerja smo se v Operi in Cankarjevem domu sicer precej ukvarjali. Za »vrnitev« na slovenski oder bi bila zaradi več razlogov najprimernejša *Tanhäuser* in *Lohengrin*. Seveda bi morali za tako zahtevno produkcijo obe ustanovi nameniti veliko sredstev, ta pa bi lahko zagotovili, le če bi se v precejšnji meri tudi povrnili z obiskom. O sodelovanju smo se dogovarjali tudi s takratnim šefom dirigentov Slovenske filharmonije. Vendar so pogovori propadli, brž ko sem izvedel, da so nas ljudje brez vsakih pooblastil že »prodajali« kot nekakšne povsem podrejene koproducente in sklepali preliminarne »dogovore« na naš račun po Italiji in drugod. Operni svet je majhen in zato se vse izve. Že zaradi ugleda si kot ustanova takšnega »sodelovanja« nismo mogli privoščiti. Nova uprizoritev zgolj v koprodukciji Opere in Cankarjevega doma je bila potem okvirno predvidena za leto 2008, a je ni bilo zaradi drugih razlogov.

Ob novi uprizoritvi *Večnega mornarja* v letu 2013 lahko le izrazimo veselje, da imamo na Slovenskem končno ponovno ustrezne soliste. Upamo tudi, da so se snovalci predstave zavedali pasti pri uprizarjanju Wagnerja in bo predstava takšna, kakršna na našem opernem prizorišču danes potrebujemo in kakršno si mojster Wagner ne nazadnje tudi zasluži.

Borut Smrekar