

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Nataša Lazar

Kriza, smrt ali ponovno rojstvo opere?

Diplomsko delo

Ljubljana, 2010

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Nataša Lazar

Mentor: red. prof. dr. Aleš Debeljak

Kriza, smrt ali ponovno rojstvo opere?

Diplomsko delo

Ljubljana, 2010

Hvala mentorju red. prof. dr. Alešu Debeljaku.

Za najdražje ...

hvala vam za podporo, razumevanje in pomoč.

Kriza, smrt ali ponovno rojstvo opere?

V strokovni literaturi o operi lahko zasledimo sodbe, kot so kriza, konec ali smrt opere. Ta diplomska naloga raziskuje tako teze avtorjev o tej temni sodbi opere kot tudi širši kontekst institucije opere, umetnosti in njune vpetosti v družbo. Sprva predstavi zgodovinsko-ideološko gradnjo opere, kjer se razkrije vpetost opere v širši idejni kontekst družbe, kar pa v začetku 20. stoletja pripelje do ideje o krizi tedanje opere. Predvsem Adorno teoretično razgradi krizo opere, Brecht in Weill želita krizo rešiti skozi operno reformo, Eisler pa opero politično instrumentalizira. V postmodernizmu lahko konec opere razumemo v okviru konca umetnosti kot razpršitev progresističnega linearnega razvoja in časa ter s tem padec v vsakdanjo, posthistorično umetnost. To se kaže v postmodernistični sodobni operni produkciji, ki je zelo raznolika in se razteza od postopere do ponovnega obujanja starih form. Salazar vidi smrt opere v tem, da ni uspela zgraditi nove kodifikacije, temveč prehaja v gledališče. Šuvaković zaključuje, da je ta kolaž različnih vidikov konca opere postal *point de capiton* same opere. K tej temni sodbi pripomore tudi vse večji razmah operne poustvarjalnosti, ki duši sodobno operno produkcijo, v kateri pa tli upanje na ponovno rojstvo opere.

Ključne besede: zgodovina opere, Adorno, konec umetnosti, sodobna opera, spektakel

Crisis, death or a new birth of opera?

In expert literature of opera we can find judgements, that opera found itself in a crisis or that it is condemned to an end or to death. This thesis researches theses of writers who wrote not only about this dark verdict of opera, but also about wider context of the institution of opera, art and its incorporation into the society. Firstly it is introduced opera's historical-ideological construction, where we can see its incorporation into a wider context of society, which in the beginning of the 20th century brought to the idea of crisis in opera. Mostly Adorno has theoretically decomposed the crisis of opera, while Brecht and Weill wanted to solve the crisis through opera's reform and Eisler has politically instrumentalized opera. In postmodernism we can understand the end of opera within the idea of the end of art as a dispersion of progressistic linear development and time declined into everyday posthistoric art. This can be seen in postmodernistic contemporary opera's production, which is very various and is extending from the postopera to the reviving old operatic forms. Salazar sees the death of opera, because opera did not manage to build a new codification, but has begun transforming itself into theater. Šuvaković concludes that this colage of different viewpoints of the end of opera became the opera's *point the capiton*. What has also brought opera to that dark condemnation is an operatic reproduction that it's getting larger every day, suffocating contemporary operatic production – in which, though, is still smouldering a glimpse of hope for a new birth of opera.

Key words: history of opera, Adorno, the end of art, contemporary opera, spectacle

KAZALO

1 UVOD	6
2 POJEM OPERA – NASTANEK IN RABA POJMA	7
3 GRADNJA OPERNE STRUKTURE IN IDEOLOGIJE SKOZI OBDOBJA	8
3.1 ZAČETEK OPERNE PRODUKCIJE V 17. STOLETJU	8
3.2 OPERA V 18. STOLETJU	11
3.3 OPERA 19. STOLETJA	14
4 MARKSISTIČNA IDEJA OPERE V KRIZI	18
4.1 ADORNOVA BURŽOAZNA OPERA	19
4.2 WEILLOVA IN BRECHTOVA OPERA	28
4.3 EISLERJEVA POLITIČNA OPERA	31
5 SMRT OPERE	33
5.1 NEDOKONČANOST OPERNIH DEL KOT SIMPTOM KRIZE IN SMRTI OPERE	33
5.2 SALAZARJEVO VIDENJE KONCA OPERE SKOZI BUSONIJEVO TEORIJU OPERE	37
5.3 POSTOPERA	40
5.4 KONEC UMETNOSTI	44
5.5 RAZCVET ARHAIČNE OPERE	53
5.6 SMRT OPERE KOT POINT DE CAPITON	60
6 ZAKLJUČEK	64
7 LITERATURA	66

1 UVOD

Opera danes postaja vedno prestižnejši spektakel; zdi se, da ta glasbena umetnost cveti bolj kot kdaj koli prej. A vendar pri obravnavanju fenomena opere naletimo na precejšnje nejasnosti. Na eni strani so knjižne police operne literature vse daljše, tako pri produkciji poljudne literature vodnikov o operi kot pri diskografiji audio in video posnetkov, na drugi strani pa v strokovni literaturi o operi zasledimo sodbe, kot so kriza, konec ali celo smrt opere. Nekateri določajo točne datume nastanka in smrti opere, drugi analizirajo opero skozi transformacijo same družbe ter umetnosti in ugotavljajo njeno krizo oz. zaton, tretji podajajo temne sodbe o koncu skozi notranje strukturne metamorfoze v sami operni produkciji. Tudi pri preglednikih operne ustvarjalnosti se pri večini literature kronologija opere konča pred drugo svetovno vojno z modernistično opero. Kaj se dogaja po modernizmu? Ali je sodobna operna ustvarjalnost res zamrla? Po drugi strani pa opazamo, da se operna poustvarjalnost vse bolj razvija in dobiva globalne razsežnosti.

Tako sem se odločila raziskati vprašanje konca opere: ali lahko govorimo o koncu operne glasbene oblike? Zakaj naj bi do konca prišlo in kaj to pomeni – konec ustvarjalnosti ali/in tudi poustvarjalnosti? Torej, kaj se dogaja z operno produkcijo danes? Da bi odgovorili na ta vprašanja, moramo opero umestiti v širši družbeni kontekst in raziskati strukturne spremembe družbe, njene tako ideološke kot idejne transformacije skozi zgodovino do danes, ki so pripeljale do očitne spremembe institucije umetnosti, v katero je vpeta tudi opera in njena obsodba na smrt.

2 POJEM OPERA – NASTANEK IN RABA POJMA

V leksikonu glasbe je pod besedo opera zapisano: "*it., odrsko delo, v katerem se glasba povezuje s pesništvom, igro, likovno umetnostjo, tudi plesom*" (Dolinar in drugi 1988, 740). Pri tej definiciji vidimo, da beseda izhaja iz italijanščine, toda definicija ne izpostavi eksplicitno vokalnega elementa, ki je zaznamoval vso zgodovino razvoja opere skozi prevladujočo in ideološko obremenjeno vlogo arije. Druga definicija je bolj razširjena: "*opera je scensko vokalno-instrumentalno delo, ki kot vsako dramsko delo sestoji iz dejanj, a ti iz scen*" (Peričić in Skovran 1977, 224). Tu je poudarjeno, da opera sestoji tudi iz vokalnega dela, kar pa je skupno obema definicijama, je povezava glasbe z gledališčem. To je zaslužno, kot bomo videli, za nastanek opere v pozni renesansi kot tudi za zaton opere v sodobnem času.

A vendar besedo močno zaznamuje sam izvor pomena, ki na prvi pogled ni povezan s samo definicijo glasbene oblike. Italijanska beseda *opera*, ki se je začela uporabljati v 17. stoletju za glasbeno-gledališko delo, naj bi se formirala v 13. stoletju kot oznaka za (kakršnokoli) delo, opravilo, dejanje, umetnino, pa tudi literarno delo in skupek zbranih del. Prezeta je bila iz latinskega glagola *operare*, ki pomeni delati, ta pa je izpeljan iz lat. besede *opus*, oznake za delo, dejavnost, umetnino (Kotnik 2005, 43-48). Tako je imela beseda *opera* že od samega začetka ideološko obarvan pomen, saj se je povezovala z zaključenim delom in šele po preteku par stoletij je pomen prešel iz splošnega dela na scensko glasbeno-gledališko delo. A italijanska beseda *opera* pomeni tudi "zbrana dela" oziroma *opus*, če uporabimo sopomenko latinskega izvora (Kotnik 2005, 48), ki se pogosto uporablja tudi v slovenski strokovni literaturi za glasbena zbrana dela. Tako ni naključje, da je Wagner želel reformirati opero kot idejo *Gesamtkunstwerk*-a, kar kaže na poskus realizacije samega izvornega pomena besede opere kot totalne umetnine. Tu pa smo že pod vplivom romantičnega dojemanja institucije umetnosti, a pred tem se je na besedo *opera* pripela še neka druga ideološka fiksacija, ki je vztrajala vse do romantike – to je ideja ponovne oživitve antične drame.

Ni naključje, da so prve opere nastale v pozni renesansi, ko se je miselni svet obračal k antiki ter začel ponovno obujati posvetno in mitološko tematiko. Grška tragedija je veljala za popolno umetniško formo, okoli katere se je še stoletja kasneje polemiziralo in tkalo konstrukte o obliki "pristine in izvorne" umetniške forme. Dolar zapiše: "*Zamisel, da bi*

obnovili antično dramo, je v sebi paradokсна: če so se hoteli približati domnevni pretekli normi in idealu, so morali proizvesti nekaj novega. Original, ki naj bi ga ponovili, je tako ali tako umanjkal – obstajala je le domneva ..." (Dolar 1993, 11). Ta nova forma antične drame je bila opera.

Čeprav je kodifikacija večino glasbeno-gledaliških del poimenovala z besedo *opera*, so v vseh obdobjih obstajale diverzifikacije. Pojavila se je oznaka *opera buffa* kot *intermezzo opere serie*, nastane nemški *singspiel*, francoska *opera comique*, angleška *ballad opera*, Wagner ustvari glasbeno dramo, od klasične opere se odcepi lahkotnejša *operetta*, v dobi tehnologije nastajajo *musicali*, radijske in televizijske opere (Peričić in Skovran 1977, 225-236). Tok diverzifikacij in permutacij samega žanra se ni nikoli ustavil; tak primer je v zadnjem času oznaka *soap opera* (Kotnik 2005, 55), ki s samim glasbenim žanrom opere nima veliko skupnega. A vendar v literaturi zasledimo, da ima opera svoje rojstvo in posledično tudi smrt. Salazar trdi, da je opera datumsko zamejena, njen pojav se da obeležiti z datumom začetka 1594. leta z *Dafne* Perija in njen propad leta 1924 s *Turandot* Puccinija (Salazar 1984, 13). Močna izjava, ki je zaznamovala kasnejšo literaturo pri obravnavanju opere tako ali drugače, zato si pogledjmo razvoj opere med tema mejnikoma.

3 GRADNJA OPERNE STRUKTURE IN IDEOLOGIJE SKOZI OBDOBJA

3.1 ZAČETEK OPERNE PRODUKCIJE V 17. STOLETJU

V literaturi se pojavljata dva datuma prve opere: *Dafne* Jacopa Perija iz leta 1594 in *La favola d'Orfeo* Claudia Monteverdija iz leta 1607. To kaže na različne interpretacije, katero delo naj bi bolj realiziralo idejo same opere oz. v tem primeru grške drame, saj se v času nastanka prvih oper umetniških del ni dojemalo kot opero v kasnejšem pomenu besede in mejnike t.i. pravih oper se je skonstruiralo kasneje. Zasledimo lahko, da se kot predhodnike Perijeve *Dafne* omenja madrigalsko igro Orazia Vecchija *L'Amfiparnasso* iz leta 1425, še bolj pa se operi približa Polizianova pastoralna drama *Orfeo* iz leta 1472 ter *Rappresentazione di Dafne* iz leta 1486 Giampietra della Viola. Po vseh kulturnih centrih se je začel odvijati tak tip dram, v katerih pa glasba še ni bila označena kot najpomembnejši faktor drame (Orrey 1991, 12-14).

Opera *Dafne* je nastala pod okriljem florentinske *Camerate*, ki so jo sestavljali G. Bardi, Rinuccini, Peri, Caccini in drugi, ki so želeli oživeti klasično dramo. Ustvarili so t.i. *stile rappresentativo* – solo vokalno linijo, peto v deklamacijskem stilu z lažjo instrumentalno spremljavo (Orrey 1991, 17). Ideal prvih oper, ki jih imenujemo *monodijska opera*, je bil jasnost teksta in dramskega dejanja, zato je bil v njihovih operah poudarek na tekstu, glasba pa se je omejevala na *stile rappresentativo* (Peričić in Skovran 1977, 224). To je značilnost tudi Perijeve *Dafne*, medtem ko je Monteverdi v *Orfeju* vpletel bogatejšo glasbeno vsebino – muzikalno bogat recitativ in vrsto spevnih arij in zborov (Kotnik 2005, 57) in je zaradi večje vloge vokala v operi v večini literature ravno Monteverdi označen kot skladatelj prve opere, čeprav kot vidimo, so se začetki razvili že pri Camerati. Zanimivo je, da so prve opere prevzele za svojo vsebino ravno motiv Orfeja, ki ga stoletje in pol kasneje ponovno prevzame Gluck za reformo. Pri tem mitu je glasba v središču dogajanja, je movens vsebine in ima čudežno moč, ki uklanja naravo in bogove, je osnovna paradigma opere (Dolar 1993, 13-16).

Nova glasbena oblika se je hitro razširila in center se je iz Firenc prestavil v Rim, kjer so Mazzocchi, Landi, Rossi, idr. v opero veliko vključevali zbor in še bolj razvijali arijo. Veliko k razvoju tedanje opere doprinesejo Benetke z Monteverdijem, Cavallijem, Cestijem, Legrenzijem in Caldalo, kjer se postavijo temelji opere s točkami. Ta tip opere je sestavljen iz niza točk oz. zaokroženih samostojnih oblik – arija se loči od recitativa, pridružijo pa se jim baletni vložki in orkestrski fragmenti (Peričić in Skovran 1977, 224). Takšno strukturo ima opera celotno 18. in 19. stoletje do reforme Wagnerja, a vendar so polemike o problemu nepovezanosti med arijo, kot zastojem dramskega dejanja, in recitativom, kot okrnelo glasbeno vsebino, zelo žive skozi dve stoletji. A kaj je omogočilo tak razmah operne ustvarjalnosti?

Opera nastane na prelomu renesanse in baroka. Ni naključje, da so se prve opere razvile ravno v Italiji, saj so italijanske države doživele visoko stopnjo gospodarskega in političnega razvoja, medtem ko se je humanistični idejni tok obračal k ponovnemu oživljanju antične misli in umetnosti, tako pa se je formirala tudi opera. Prve opere so bile spisane za različne priložnosti na dvorih, kot so bile recimo poroke Medičejcev (Orrey 1991, 19-24). Tako mrežo odnosov "*med lastniki merkantilnega kapitala in mecenii "lepih umetnosti" lahko najdemo v vseh tržno uspešnih urbaniziranih severnoitalijanskih renesančnih signorijah, tako v Firencah kakor v Mantovi, Benetkah, Milanu in drugod*" (Kotnik 2005, 98). Benetke so postale najbolj cvetoče mesto operne ustvarjalnosti, gradile so se operne hiše, odprte celo za širšo javnost, a

kljub navidezni odprtosti so bile operne hiše pod velikim vplivom akademij (Kotnik 2005, 102-103). Kot vidimo, je pri začetkih operne ustvarjalnosti v 17. stoletju šlo za popolno odvisnost umetnostne proizvodnje od zunanje, heteronomne stopnje družbene legitimnosti – še vedno je močno vlogo imela Cerkev, plemiški dvor in akademije, saj so umetniki lahko delovali le znotraj njih (Kotnik 2005, 100-103).

Posamezni pevci in operne zasedbe so potovali tudi izven Italije in s tem širili tudi samo operno formo in z njo skonstruiran idejni svet. Operna produkcija in izgradnja opernih hiš se začne širiti tudi v druge kraje izven italijanskega območja, kot je območje Francije, kjer opera dobi svoj originalni karakter (predstavnika: Lully, Rameau), v Nemčiji ostane pod italijanskim vplivom (Keiser, Telemann, Handel, Hasse, Graun), medtem ko se v Angliji osamosvoji od klasične oblike opere (predstavnik: Purcell) (Peričić in Skovran 1977, 234). Po zaslugi ekonomske in kulturne energije francoska opera počasi začne konkurirati italijanski produkciji in v 18. stoletju Francija postane vodilni center operne produkcije in filozofskih razprav, medtem ko prej cvetoča italijanska mesta vse bolj tonejo v ekonomsko in politično oslabelost. Evropski politični center se namreč prenese v Francijo z absolutistično vladavino Ludvika XIV, v času katerega opero v francoski prostor vpelje skladatelj italijanskega rodu Lully.

Tako poznorenesančno družbo počasi zamenja vzpon baročne absolutistične ideje. Opera postane slika zaprtega sveta, saj se arhetipska utopija grške in rimske drame, ki je delovala kot ideološki izvor, počasi prazni (Salazar 1984, 15). To mesto zamenja mit popolne zaokrožene monarhistične družbe, države in narave. V 17. stoletju gre še vedno za tradicionalni status umetnosti z njeno heteronomno legitimacijo preko družbenega odnosa pokroviteljstva med ustvarjalcem in prevladujočo družbeno skupino, ki ekonomsko in ideološko nadzoruje totaliteto družbenih odnosov, saj umetniško delo odslikava potrditev absolutne oblasti ter deluje kot orodje politike, razkazovanje bogastva in moči (Debeljak 1999, 65-75). Ti mehanizmi razkazovanja politične oblasti se v operi kažejo skozi ideologijo konstruiranja prostora in arije.

Teorija prostora opere se vidi v Descartesovi ideji, da bi se v baročnem družbenem svetu lahko ponovno zgradila narava, kjer bi bil inženir človek. Zato je tudi opera, kot naslednica italijanskih parkov, rekonstrukcija sveta. To se vidi tudi v zapisih kritikov in publicistov o tedanji operi, ki se osredotočajo le na dekor in pozabljujejo na petje. Glasba ni imela značaja,

pomembno je bilo, da dvor na odru gleda samega sebe (Salazar 1984, 17-22). Ker je ideologija sveta vtkana v opero, je potrebno operi dodeliti tudi mesto znotraj družbe. Izgradnja zgradbe opere v 17. stol. se razume v okviru urbanizacije in ideologije planiranja mest tekom 16. in 17. stoletja, kjer ne gre za praktično notranjo organizacijo prostora, temveč se v njem odlikava utopična perspektiva idealnega mesta (Salazar 1984, 23). A zaokroženost sveta se ne kaže le v konstrukciji prostora, temveč tudi v ariji. Ko se arija loči od recitativa, se teoretiki začno ukvarjati s tem, da bi jo znali definirati oz. skonstruirati po svoji meri. Operna arija je odlikavanje zaokroženosti izraza – zapiranjju jezika odgovarja zapiranje institucije, saj se opera zapira v reprezentiranje plemstva. Arija je kot zaprt tehnični sistem, v katerem so domišljija in občutki izključeni. V 17. stoletju še ne obstaja kodifikacija glasu, saj se vsi glasovi stapljajo v okus in okraševanje melodijske linije (Salazar 1984, 31-47).

Tako se opera formira v baročno glasbeno obliko in ideologijo sveta, kjer je vzpon opere zvezan s paradoksnim obdobjem absolutizma, saj je to kompromisna tvorba – preči jo protislovje med formo in vsebino. Po svoji formi prinese zadnji vzpon in bleščavo fevdalnega sveta, po svoji vsebini pa je to ob enem že obdobje razsvetljenstva, čas nezadržnega vzpona avtonomne subjektivitete (Dolar 1993, 12-13). Tako mora opera le še zavreči svojo formo, kar pa je le vprašanje časa.

3.2 OPERA V 18. STOLETJU

Kulturno in duhovno gibanje, ki zaznamuje 18. stoletje in institucijo umetnosti, je razsvetljenstvo. V Franciji se formirajo francoski enciklopedisti, ki razglabljajo tudi o operni umetnosti. Operni imaginarij se zgradi predvsem na Rousseaujevem pogledu na opero.

Odprla se je polemika o "pravilnem" jeziku opere, kar je bil glavni vzrok za znani spor med J. F. Rameaujem in J. J. Rousseaujem ter za vzpostavitev ideologije maternega jezika opere. Rousseau je zapisal: "*Ko jezik ni ne prijeten in ne fleksibilen, kakorkoli že, grobost njegove poezije preprečuje, da bi zapela – ravno tako kot sladkobnost melodije preprečuje recitaciji poezije večjo efektivnost – in tako posameznik občuti v nenaravni združitvi dveh umetnosti nenehno prepreko, ki užali uho in uniči šarm melodije kot tudi efekt deklamiranja*" (Weisstein 1969, 90). Ko je omenjal "neprijeten in grob jezik", je Rousseau imel v mislih francoščino, saj je zagovarjal idejo, da je italijanščina edinstveni in osnovni operni jezik. V Parizu je bil zaradi

teh misli proglašen za "italijanista" (Kotnik 2005, 114), saj je bila takrat francoska opera že dodobra uveljavljena. A kasneje bo ideologija italijanskega jezika kot pravega opernega jezika s formacijo narodov in narodnih oper izgubila svoj boj.

Rousseau je vplival na operni imaginarij še z mislijo o "naravnem" v glasbi. Opera mora naravo posnemati in ne ponovno zgraditi, kar pa je prenos ideje Družbene pogodbe, katere cilj je, da se v izrojenem stanju ponovno vzpostavi naravno stanje. Tako v tem času prevladuje misel, da je enostavno in naravno petje najboljša petje. Ideal je lahko, gladko, blago in ljubko petje. Toda polemika o naravnem v operi vpliva tudi na vprašanje kastratov in telesnosti. V 18. stoletju ideologijo družbene popolnosti zamenja ideologija telesa. Telo postane znak, fokus se iz scenske mašinerije prenese h kostumom, k igralcem in umetnosti telesnih gest, o kateri je pisal Diderot (Salazar 1984, 91-119). Trdil je, da v operi potrebujemo: *"vzklike, krike, napetost, prekinitve, zatrjevanje in oporekanja; kličemo, prosimo, vpijemo, ječimo, jokamo in smejemo se intenzivno. Nič razumskega, epigrafskega, nič subtilnih fraz – to je vse preveč oddaljeno preprosti naravi"* (Weisstein 1969, 92). V tej "preprosti naravi" pa je vse manj prostora za kastrate. Če se je prva kastratska šola formirala v Bologni leta 1700, pa v 18. stoletju nastane dihotomija kastrat-primadona, ki vsebuje problem pri razlagi kodifikacije, ki ne poda rešitve (Salazar 1984, 121-138). Aseksualnemu telesu kastrata se namreč nasproti vzpostavi spolno in "naravno" telo ženske, ta razkol pa vzpostavi razliko med francoskim in italijanskim petjem. Francoski misleci, predvsem Voltaire in Rousseau, v zagonu novih razsvetljskih in humanističnih idej obsodijo kastracijo kot etično sporno in medicinsko nesprejemljivo prakso (Kotnik 2005, 117). Vzpostavljati se začne prva kodifikacija glasov in kastratu jo je vse težje pripisati, kar sčasoma pripelje do upada in prepovedi kastratov.

Mislec, ki je močno zaznamoval 18. stoletje, je tudi F. Algarotti. Menil je, da bi morali biti vsi glasbeni elementi v operi, vključno s petjem, podrejeni nekakšni celostni poetični ideji, kajti že fabula sama brez težav omogoča radikalno stilizacijo – kar je teoretska predhodnica opernih reform druge polovice 18. stoletja (Kotnik 2005, 123-126). A njegove teorije so bile povezane tudi s področjem arhitekture, recimo njegova zahteva po večjih in ozaljšanih opernih hišah, oblikovanih po vzoru starodavnih aren s polkrožnimi dvoranami in predverji, saj je bil to čas čaščenja forumske organizacije prostora (Kotnik 2005, 124). Opera hiša ne predstavlja več (samo) monarhijske države, temveč se v prostor vpelje publika. Pri gradnji gledališč ni več v središču kralj, temveč publika, kar se kaže v vključitvi kraljevske lože v niz drugih lož – kralj postane eden izmed gledalcev. Oblika gledališča se približuje današnji

obliki, katere cilj je razporediti publiko okoli scene in doseči čim večjo akustiko. Pravokotno obliko se zamenja z elipsasto in gradijo se večje večnamenske dvorane (Salazar 1984, 78-90). Vse to pa kaže na preobrazbo same družbene strukture.

Ključni dejavnik pri tem je vzpon meščanstva, ki se je pojavilo kot protitež absolutistični oblasti monarha in aristokraciji. Ta sprememba je bila rezultat "treh različnih, toda prepletenih družbeno-zgodovinskih procesov: kapitalističnega načina proizvodnje in ekstenzivne družbene delitve dela; prihoda industrijske revolucije, ki mu je sledil razvoj novih proizvodnih sredstev; razpada absolutističnega družbenega in političnega reda, ki je posledično omogočil vzpon parlamentarne demokracije" (Debeljak 1999, 75-76). Svobodni kapitalistični trg je omogočil vzpon meščanskega razreda, ki se je formiral skozi meščansko javno sfero, ta pa je temeljila na ekonomskem načelu lastnine in moči prepričljivejšega argumenta (Debeljak 1999, 33-36). Razvoj kapitalističnega načina proizvodnje je vzpostavil svobodno in anonimno tržišče, zasnovano na logiki profita, in spodkopal tradicionalno, neposredno in personalizirano pokroviteljstvo, kar je pripeljalo do avtonomnega (a ne tudi neodvisnega) statusa umetnosti (Debeljak 1999, 75-80). Tako je meščanska javna sfera postajala vse bolj družbeno vidna in vplivna, kar je posledično pripeljalo do Francoske revolucije in zloma absolutizma. Umetnost se je začela odpirati javnosti, o čemer priča arhitektura in številčna gradnja opernih hiš. A kljub postopni liberalizaciji družbe je opera ostala pod roko aristokracije, njena liberalizacija pa je potekala na notranji, vsebinski ravni, ki se je začela cepiti.

Spremembe nastanejo v sami strukturi opere. Opera se razdeli na *opera serio* in *opera buffa*, kar odslikava tudi samo spremembo družbene strukture. Opera je bila v prvi vrsti italijanska in rimokatoliška, zgrajena po podobi milosti, ljubezni in spravi ter tako zavezana horizontu absolutizma (Dolar 1993, 18-22). Na drugi strani je *opera buffa* ali komična opera nastala v Italiji kot intermezzo, vmeščen v dejanja *opere serie*. A sčasoma se *opera buffa* razvije od burleskne komedije tipov h globlji karakterizaciji osebnosti in v samostojno obliko opere, ki ponekod dobi sentimentalno lirski prizvok (Peričić in Skovran 1977, 234). *Buffa* predstavlja demokratični žanr, ki meri na izenačenje stanov in prekoračitev razredne razlike ter postane prostor za socialni naboj in kritiko. Prevlada *buffe* nad *serio* v 18. stoletju je zmaga klasičnega stila nad barokom (Dolar 1993, 23-25). Mozart, ki nam je zapustil bogato zapuščino operne umetnosti, je najbolj viden predstavnik druge polovice 18. stoletja.

Sredi 18. stoletja pa Gluck izpelje prvo večjo reformo *opere serie*, ki odpravi konvencionalnost, junaštvo in zunanji sijaj neapeljske *opere serie* in težišče prestavi na dramsko dogajanje. Skladatelje je že od začetka formiranja opere zaposlovala misel, kako bi bolj povezali recitativ in arijo. Gluckova reforma poskusi premostiti to vrzel z uporabo *recitativo accompagnato* in ne več *recitativo secco* (Peričić in Skovran 1977, 220-221). Ta problem prepada med dramsko statično arijo in tekočim recitativom bo zaposloval tudi Wagnerja, ki bo kasneje vpeljal novo reformo in močno zaznamoval 19. stoletje.

3.3 OPERA 19. STOLETJA

To obdobje v operni imaginarij prinese veliko novega. Spremeni se evropski politični prostor in družbena struktura se vse bolj drobi, v opero pa se vpelje nova ideologija prevladujočega družbenega razreda – meščanstva. To se kaže na različne načine. Opera se, tako kot družba, vse bolj diverzificira z različnimi opernimi formami, po drugi strani pa se notranje vse bolj zapira v zaokrožen kodificiran žanr.

Že v 18. stoletju se je začela razvijati glasbena historiografija, ki je imela za nalogo akumulirati in arhivirati dotedanje znanje o operi. Postopoma se ustanovi glasbena zgodovina kot akademska disciplina in s tem prvi znanstveni diskurzi o operi. A s svojim progresivističnim pogledom in historicizmom tedanji diskurzi v polje teoretizacij opere vnesejo mitologizacijo opernega imaginarija, ki začne živeti avtonomno znanstveno življenje (Kotnik 2005, 132-133). Opera se začne zapirati v svoj lasten svet definicij in kodifikacij.

Na področju vokala Rossini prekine s kastrati in v opero se vpelje nova tipologija glasov, ki deluje v skladu z meščansko idejo, da so razlike med spoloma v operi enake kot v realnem svetu. Kodifikacijo gradijo trije sistemi: dramski, vokalni in spolni – glede na raspored vlog, razpon glasu, delitev spola in tipologijo možnih situacij. Razdelitve glasov po spolu niso poznali vse do 19. stoletja, tedaj pa preko teorij o registrih pride tudi do ločitve med lirskim, dramskim in sfogato sopranom, herojskim in lirskim tenorjem ipd. Vzpostavi se tipologija dramskih vlog, kjer se glede na kodifikacijo situacij povežejo vloge z glasovi. Visoki glasovi imajo vlogo vedrih likov, medtem ko so dramskemu sopranu in herojskemu tenorju dodeljene tragične vloge in trpljenje. Vpelje se tudi vmesna vloga med glavnimi liki in njihovimi negativci, ki jo zasedejo "vmesni" glasovi – mezzosopran in bariton, medtem ko so vloge

staršev, reda in zakona dodeljeni altu in basu (Salazar 1984, 144-159). To kodifikacijo uporabljamo še danes, čeprav je sedaj med temi kodi veliko več prehajanj.

A ne kodificira se samo glas, temveč tudi scena. Postopoma scenski prizor začne odvezovati vsebino glasbenemu znaku, ustvarjajoč dihotomijo med petim znakom, dobesednim smislom besed in scenskim znakom, kar pripelje opero do vprašanja prostora – ali imajo scena, dekor, prostor svoj smisel? Ki je izven, izpod ali nad tekstom? Začne se postavljati vprašanje, kje je glas v prostoru? Kje in kaj je opera? 19. stoletje najavlja smrt opere, kar 20. stoletje potem doživlja (Salazar 1984, 144). Tradicionalni operni kodi se bodo namreč začeli umikati prostorski zasičenosti smisla, od tu pa je le še korak do opere, utaplajoče se v gledališče.

Vprašanje, kaj je opera in kako bi na odru lahko bolj enotno zaživela, pa je zaposlovalo tudi Wagnerja. V operni svet je vpeljal nov koncept opere *Gesamtkunstwerk* kot idejo totalne umetnine, kjer naj se opera avtonomizira ter poveže v enotno formo glasbe, izraza, časa in prostora ter dogajanja (Kotnik 2005, 133-135). Wagner zapiše: "*Vsaka umetniška intencija originalno hrepeni po enotni formi; samo na stopnji, kjer doseže to formo, lahko vsaka manifestacija postane umetniška. Razkol se neizogibno pojavi na točki, ko intencija ne more biti več polno izražena skozi pomene izražanja, ki jih nekdo izkazuje*" (Weisstein 1969, 216). Da bi dosegel pravo "umetniško" stopnjo s polno pretočnostjo izraznosti, reformira opero v glasbeno dramo. Konkretno reforma prinese spremembe: dejanja niso razdeljena na zaprte točke, temveč se delijo na scene, ki se neposredno navezujejo ena na drugo. Opusti se razdeljenost na recitativ in arijo, saj se vokalni melodijski stil ponovno – kot pri Camerati – nahaja nekje med tema dvema skrajnostima. Vpelje se *leitmotiv*, ki v operi sledi dramskemu dogajanju ter je tematsko razgrajen, preobražen, kombiniran in se navezuje na globlje miselne zveze. Orkester je obogaten, simfoniziran in reducira se vloga ansamblov in zbora (Peričić in Skovran 1977, 225).

Na idejni ravni opere se začne graditi romantična paradigma umetnosti, ki se krčevito oklepa opere vse do danes. Opera se z Wagnerjevo totalno umetnino postavi na piedestal vseh umetnosti tudi zaradi teoretskega angažmaja filozofov, predvsem Schopenhauerja, Kierkegaarda in Nietzscheja, ki jih je prebiral tudi sam Wagner (Kotnik 2005, 136). Schopenhauer, predstavnik nemškega voluntarizma, je zapisal: "*Glasba tako na noben način ni, tako kot druge umetnosti, kopija Ideje, temveč je kopija same Volje, katere opredmetenje so Ideje. Zato je učinek glasbe močnejši in prodornejši od drugih umetnosti, ki govorijo o*

sencah, medtem ko ona govori o stvari sami" (Weisstein 1969, 183). To je zapisal Schopenhauer o glasbi že leta 1818, ko je glasbi dodelil primat nad ostalimi umetnostmi. Kot vidimo, je bila takrat že izoblikovana avtonomna institucija glasbene umetnosti. Veliko se je razglabljal o različnih zvrsteh umetnosti kot tudi o zvrsteh znotraj same glasbe, preko različnih debat pa se je vzpostavila romantična ideja umetnosti in samega umetnika – genija.

Na družbenem področju je bilo to obdobje zaznamovano z meščanskimi, nacionalnimi in delavskimi gibanji po vsej Evropi, kar je povzročilo tudi razmah operne umetnosti. V duhu nacionalizmov se je na operno ustvarjalnost prilepila tudi ideološka nota nacionalizma in posledično se je v operna dela zavestno vpeljevalo nacionalne jezike. Če se je v začetku 18. stoletja center iz Italije preselil v Pariz, se v poznem 18. stoletju z dunajskimi klasiki in kasneje z Wagnerjem formiral tudi v germanskem kulturnem prostoru, pa se je v 19. stoletju opera s prebujenjem narodov pojavila tudi pri slovanskih narodih in v vseh drugih evropskih mestih (Orrey 1991, 171-190). Že v renesansi je nastanek nacionalnih šol pomenil razpad srednjeveškega univerzalizma in s tem se je utelesil splošni paradoks meščanskega pojma nacije: proti fevdalnemu partikularizmu se je novi univerzalizem meščanstva lahko utemeljil ravno na podlagi nacionalnega principa. Tako je zlasti glasba v 19. stoletju služila kot privilegirani nosilec nacionalnih simbolov (Dolar 1986, 326). Na slovenskih tleh je za prvo opero označen Foersterjev *Gorenjski slavček*, Ljubljana pridobi svojo prvo operno hišo, imenovano Slovensko deželno gledališče, leta 1892, Maribor pa tri desetletja kasneje (Kotnik 2005, 205-206).

V 19. stoletju je meščanstvo postalo glavni družbeni nosilec javne sfere in določene vrednote, načela, ideje ter izrazna merila so se formirala kot univerzalni vrednostni sistem, čeprav je bila ta univerzalnost lažna zaradi vstopa proletariata v družbeni, a ne tudi politični prostor. Razvoj novih industrijskih panog, razslojevanje vasi, pospešena urbanizacija in porast splošne pismenosti so pripomogli k rasti proletariata, kar je omogočalo mezдно delo v urbanih okoljih. A ko si je proletarijat prizadeval politično vstopiti v javno sfero, se je meščanstvo trudilo ohraniti svoj položaj v javni sferi (Debeljak 1999, 44-48). Z novo družbeno skupino se je namreč pojavila tudi nova skupina potrošnikov, predvsem na področju branja in kupovanja knjig, ekonomski položaj pa proletariatu ni dopuščal, da bi gojil še druge oblike potrošnje, kot je operna umetnost (Debeljak 1999, 50). Tako je v primeru opere družbeni nosilec in konzum ostal meščanski razred, ki je imel dovolj kupne moči, da si je lahko privoščil operno predstavo. Če si je na začetku formiranja operne umetnosti obisk lahko lastila le ožja

privilegirana družbena manjšina, se je prostor postopoma začel odpirati za vsakogar, ki je imel kupno moč, pri čemer pa je "*posameznikov nakup umetniških del bil javni zgled družbene potrditve, njegove intelektualne in čustvene subjektivnosti*" (Debeljak 1999, 87). Z družbeno drobitvijo se je v prvi polovici 19. stoletja začela ločevati tudi umetnost na dve smeri avtonomne meščanske umetnosti – v množično trivializiranje umetnosti, ki je padla pod roko popolne ekonomske in ustvarjalne odvisnosti od delovanja množičnega tržišča; na drugi strani pa je nastajala umetnost, ki se je zavestno uprla tržnim zakonom, težila k večji avtonomizaciji umetniških del in dosegla vrh v elitnih krogih esteticizma (Debeljak 1999, 52-53). Operna umetnost sprva ni doživljala takih razcepov in je ostala umetnost ideološko enotnega meščanskega razreda zaradi ekonomskega položaja proletariata, čeprav se bo v začetku 20. stoletja tudi sama začela notranje drobiti na bolj popularne žanre nasproti elitistični operi modernizma.

19. stoletje je najbolj zaznamovala romantična ideologija v instituciji opere, za katero sta bila zaslužna (najmanj) dva faktorja družbene realnosti: teoretska konkretizacija ideologije o operi, ki se kaže skozi filozofske in družbene diskurze, ter Wagnerjev koncept *Gesamtkunstwerka*, v katerem se odslikava ideologija opere, ki poteka skozi vso zgodovino opere že od začetkov ponovne obuditve, t.i. idealne forme, grške tragedije. Wagner je v skladu s takratno romantično paradigmo vzvišene umetnosti povzdignil opero na najvišjo stopnjo umetnosti in tako ideološko obtežil operno umetnost. Opera naj bi bila najvišja oblika umetnosti, ker v sebi zajema vse druge umetnosti v homogeno celoto. To je seveda skonstruirana ideja o celosti umetnine, ki je pravzaprav sestavljena iz delov in tako že v naprej obsojena na razpad. To bomo videli v postmodernistični operi, ko opera razkrije svojo sestavljeno formo v performansu. Drugi segment, ki je močno vplival na romantično dožemanje operne umetnosti, je sama družbena struktura, ki je s svojo fragmentacijo razdelila tudi samo umetniško proizvodnjo na visoko in trivialno, v čemer pa je zaradi zunanjih okoliščin (kot je draga finančna realizacija opernega dela in zato tudi večja odvisnost od mecena) opera ostala na strani t.i. visoke umetnosti nasproti drugim umetniškim zvrstem, pri katerih je umetnina hitreje prešla iz rok pokroviteljev na anonimni množični trg. A vendar tudi opera ni ostala imuna na drobitev, to je potekalo znotraj žanra. Sicer nikoli ni obstajala le v eni "čisti" obliki, saj se je skozi stoletja oblikovalo več izrazov za to glasbeno umetnost in se je šele v 18. stoletju izraz opera začel nekoliko enotiti, medtem pa se je sama operna forma že ločila na *serio* in *buffo*. S koncem 19. stoletja nastane še ena nova operna oblika – opereta.

Opereta je nastala na francoskih tleh, njen izvor lahko iščemo v *operi-comique* iz 18. stoletja, za katero je bila značilna lahka glasbena oblika razvedrila, ki je vsebovala govorjeni dialog med pesmimi. A v 19. stoletju se razvije opereta, kjer prvi pisci operet govorjene dele spremenijo v recitative in jo s tem približajo operi. Opereto kot samostojno operno obliko razvije Offenbach, usidrala se je tudi na Dunaju s Straussom, kjer so že poznali lažjo obliko opere kot *singspiel*. V Ameriki pa nastane še bolj popularizirana in lažja različica operete – *musical*, ki se z novim tehnološkim razvojem z odrov preseli tudi na filmska platna. Za prvi musical navajajo delo iz leta 1927 z naslovom *Show Boat* Hammersteina II in Kerna (Orrey 1991, 201-212). Zanimivo je, da se je musical odcepil od opere v samostojni žanr, medtem ko se je opereta pridružila operi in je danes razumljena kot oblika opere in ne kot samostojni žanr. Tako je tudi pri operi prišlo do razcepljanj glede na družbeno stanje, a zaradi večje zasedbe pri realizaciji opernih del in posledično odvisnost od sponzorjev in politike opernih hiš ter navsezadnje premožnejših konzumov je opera ostala konzervativna in razumljena kot elitna homogena umetnost, ki je odslikavala homogeno univerzalno družbo – meščanstvo.

Kljub temu, da je opera imela privilegirano mesto v umetnosti (ali pa ravno zato) in se je vse bolj širila v vsa evropska mesta, je začela doživljati ostre kritike. Pojavili so se operni ustvarjalci in kritiki, ki so kritizirali staro wagnerjansko formo ali pa puhlo zabavljaško opero takratnega časa. Hoteli so ustvariti novo opero, ki bo temeljila na kritični družbeni noti. To lahko razumemo v okviru zaostrene politično-družbene situacije Evrope na začetku 20. stoletja, kjer krmilo operne prihodnosti prevzamejo marksisti.

4 MARKSISTIČNA IDEJA OPERE V KRIZI

V začetku 20. stoletja so se v glasbenih debatah začele pojavljati ideje o krizi opere. Ta polemika je bila vroča osrednja tema glasbenih debat že v Weimarski republiki po 1. svetovni vojni. Sporni točki sta bili: na kakšen način naj se opera uprizarja in vprašanje vpeljave sodobnih glasbenih elementov v nova operna dela. Že od leta 1915 dalje so avantgardni režiserji radikalno reinterpreterali tradicionalne operne postavitve, kar je sprožilo debato o primerni formi in funkciji opere (Levin v Adorno 1994, 242-243). Identitetno krizo opere je sprožila "nova glasba" modernizma Druge dunajske šole, vpeljava popularne in ljudske glasbe (na primer jazz) v operna dela ter politično zaostrena klima Evrope. V tem času so marksisti

Adorno, Brecht in Eisler obravnavali položaj opere; skupna jim je bila ugotovitev, da je opera v krizi, medtem ko so bili njihovi pogledi na to krizo in na možne rešitve različni.

4.1 ADORNOVA BURŽOAZNA OPERA

Adorno je o stanju opere zapisal:

Niti z glasbenega niti z estetskega vidika se ne moremo zlahka otresti vtisa, da oblika opere zastareva. Ko so med veliko gospodarsko krizo ob koncu dvajsetih let in na začetku tridesetih govorili o krizi opere in vsega drugega, so brez velikih pomislekov pomešali nelagodje komponistov, da bi sploh še pisali opere, ali tudi glasbene drame Wagnerjevega in Straussovega tipa, in stavko ekonomsko prizadetega občinstva. Upravičeno. Do sodbe, da je opera passe, pred tridesetimi leti ni pripeljala zgolj naveličanost ob njenem svetu oblik /.../. Prej se je jasnilo spoznanje, da opera glede na stil, substanco in držo nima več zveze s tistimi, na katere apelira, če je sicer hotela navzven pretenciozna oblika upravičiti potratno trošenje, ki ga potrebuje. (Adorno 1986, 98-99)

Adorno je opero preučeval skozi svoje filozofske in sociološke poglede, zato ga v njegovih glasbenih analizah ne bi mogli razumeti (le) kot muzikologa. Opero in na splošno umetnost je videl močno vpeto v družbo, njun odnos pa ni bil preprost. Adorno je umetnost razčlenil na dvojni karakter: *fait social* in avtonomijo. Umetnost kot družbeno dejstvo je postala posebej izrazita s svojim pomeščanjem, kjer se odražajo družbeni boji in razredni odnosi, zato so politične pozicije, ki jih umetniška dela vzpostavljajo, le epifenomeni. Umetnost ni družbena samo zaradi svojega proizvodjanja, kjer se vedno koncentrira dialektika proizvodjalnih sil in proizvodnih odnosov, niti preko družbenega izvora svoje tematske vsebine, temveč postane družbena predvsem s svojo nasprotno pozicijo proti družbi in šele to jo napravi resnično avtonomno (Adorno 1979, 369-370). Nasproti kritične avtonomne umetnosti Adorno postavi družbeno razumljeno t.i. avtonomno umetnost, kot na primer larpurlartizem, kjer vidi ideologijo umetnosti, saj se tu postavlja duhovno a priori kot nekaj neodvisnega od pogojev njegove materialne proizvodnje, s tem pa umetniško delo zapade v fetišizacijo kot samo sebi zadostno delo in ga zato družba še toliko hitreje nevtralizira ter pripravi kot blago za konzumacijo. Ta dvojni karakter se tako v umetnosti stalno odraža v veliki odvisnosti in konfliktnosti teh dveh sfer; to je razlog, zakaj je situacija umetnosti aporetična (Adorno 1979, 372-388). Če odstopi od svoje avtonomije, se vključi v pogon obstoječe družbe, če pa ostane striktno za sebe, se jo prav tako dobro in neškodljivo lahko vključi v sistem. Rešitev se nahaja v uporni kritični umetnosti, zato je potrebno prvo spoznati družbeno stanje, iz katerega opera izvira.

Adorno postavi tezo, da operno umetnost lahko pripišemo zgolj buržoaziji, kar zagovarja z več razlogi. Glasbeno produkcijo so oskrbovale osebe, ki so že v fevdalnih in absolutističnih časih pripadale t.i. tretjim osebam, saj so gospodujoči razredi duhovno delo, ki ni bilo preveč cenjeno, delegirali drugim. Po vzponu meščanstva, ki je zasedlo glavno družbeno pozicijo in vršilo represijo nad delavstvom, je socialni položaj proletariata v meščanski družbi v veliki meri oviral delavce in njihove otroke, da bi sodelovali v glasbeni produkciji. Še globoko v 19. stoletju, v razviti kapitalistični družbi, so komponiste držali v odvisni situaciji, ker jim njihova dela kot tržno blago zaradi zaostale zakonodaje glede avtorskih pravic niso zagotavljala zadostnih sredstev za preživljanje. Puccini in Strauss sta bila verjetno prva, ki sta povsem kapitalistično ovrednotila svojo produkcijo, zato imamo skozi zgodovino toliko vedre glasbe (Adorno 1986, 81-82). Tudi sama zvočna polnost in zborovske maše nakazujejo na večji krog poslušalcev, kot je aristokratski, ki je kmalu prepustil svoje mesto v opernih hišah buržoaziji; prav tako ni naključje, da je opera cvetela prav v Benetkah – v mestu razvijajoče se buržoazije; tudi dvorna opera poznega 17. in 18. stoletja je nakazovala na pozno fazo absolutizma, v kateri je buržoazija bila že tako razvita, da se ji opera ni mogla upreti – kar nakazuje intermezzo (Adorno 1994, 29-31). Tudi Dolar pritrди Adornu, da obstaja samo buržoazna glasba, saj ni bilo nobenega preloma, ki bi bil analogen Marxovemu, ko bi se v glasbi inavguriral neki drugi glasbeni subjekt oz. drug družbeni nosilec. Prelom, ki ga je kasneje izpeljala avantgarda, pa se ni približal brezpravnim množicam, temveč je še bolj zaostрил elitizem in povečal prepad do splošno poslušane glasbe (Dolar 1986, 324). Pri tem ne moremo zanikati, da ni obstajala tudi umetnost z drugim družbenim nosilcem; seveda je obstajala tako proletarska kot tudi ljudska glasba, ki se je prenašala ustno iz roda v rod. A opera, ki je zahtevala daljše izobraževanje za tehnično usposobljenost izvajanja in je imela tudi drugo družbeno funkcijo kot politično-proletarska ali socialno-povezovalna ljudska glasba, je bila predvsem v meščanski domeni zaradi finančnega in družbenega položaja buržoazije – tako je buržoazija postala in ostala družbeni nosilec opere. Do poskusov proletarske glasbe in opere bomo naleteli pri Eislerju, a ju Adorno ne bo odobraval.

Opero je Adorno označil kot buržoazni žanr, ki si sredi sveta, oropanega magičnosti, prizadeva ohraniti magični element umetnosti skozi buržoazno ideologijo kot nekakšno sekularizacijo ali substitucijo kulturnega oz. ritualističnega razkazovanja veličine razreda. To razkazovanje Adorno vidi kot ključni element opere od začetka pa vse do Straussovega časa (Adorno 1994, 29-30). Skozi opero se je odražala dialektika razsvetljenstva same družbe. Razsvetljenje je zasledovalo cilj, da izkorenini animizem in odčara svet, pri tem pa je

postalo totalitarno. Ljudje se od narave želijo učiti zato, da bi znali obvladovati njo in ljudi. To poteka preko vedenja in razbijanja mitov, pri čemer pa sta moč in spoznanje sinonima – kar se namreč ne mara ukloniti preračunljivosti in koristnosti, velja razsvetljenstvu za sumljivo. Torej je ideal razsvetljenstva sistem, kjer je vse moč zapopasti. Demitologizacija poteka preko formalne logike poenotenja in števil, kjer iste številke obvladujejo meščansko pravičnost in menjavo blaga. Adorno zapiše: "*Mit prehaja v razsvetljenstvo, narava pa v golo objektivnost. Ljudje plačujejo okrepitev svoje moči z odtujenostjo od tega, nad čimer izvajajo svojo moč. Razsvetljenstvo se vede do reči kot diktator do ljudi*" (Horkheimer in Adorno 2002, 23). Posledica tega je, da enotnost manipuliranega kolektiva obstaja v negaciji slehernega posameznika, pri čemer gre za posmeh tisti vrsti družbe, ki bi ga zmogla narediti za posameznika. Tako ni čudno, da nacizem ni nikakršen padec v staro barbarstvo, temveč triumf represivne egalitete. "*Človek meni, da se je znebil strahu, če ni ničesar neznanega. To opredeljuje pot demitologizacije, razsvetljenstva, ki postavlja živo na isto raven z neživim, tako kakor mit neživo z živim. Razsvetljenstvo je tesnoba, ki je postala radikalna, mitična. Čista eminenca pozitivizma, njegov zadnji produkt, ni nič drugega kot tako rekoč univerzalni tabu*" (Horkheimer in Adorno 2002, 29-30). Z napredujočim razsvetljenstvom pa so se samo avtentična umetniška dela zmogla odtegniti golemu posnemanju, ideološki ponovitvi sveta pozitivistične znanosti, kjer je že vse vnaprej dano. "*Delitev dela, v katero se gospostvo družbeno razvije, služi obvladani celoti za samoohranitev. S tem pa celota kot celota, kot potrjevanje njej imanentnega uma, nujno postaja izvrševanje partikularnega*" (Horkheimer in Adorno 2002, 35). Gospostvo stopa nasproti posamezniku kot obče, saj se moč vseh članov družbe zaradi delitve dela in brezizhodnega položaja sumira v realizaciji celote, katere racionalnost se tako pomnožuje. Razsvetljenstvo izenačuje mišljenje in matematiko, kjer matematični postopek postane ritual misli, mišljenje pa se postvarja v samodejen avtomatičen proces. Če je mitologija krožni lok, usoda, gospostvo sveta nad resnico, razsvetljenstvo zapade nazaj v mitologijo – subjekt in objekt postajata nična in spoznanje zapade v misel o goli neposrednosti, večnosti dejstvenega in novega vnaprej določenega. Pri čemer pa "*gospostvo ni plačano samo z odtujitvijo ljudi od objektov, nad katerimi vladajo: s postvaritvijo duha so uročeni sami odnosi med ljudmi, tudi odnosi slehernega posameznika do sebe. Posameznik se krči v vozlišče konvencionalnih reakcij in načinov funkcioniranja, ki se od njega stvarno pričakujejo*" (Horkheimer in Adorno 2002, 41). To krčenje družbe v neko određeno strukturo, kjer ima vsak posameznik svojo funkcijo, se kaže tudi v razvoju same opere. Razsvetljenski duh je z Mozartovo opero buffo razkrival tisto kritično, liberalno noto in tako možnost izhoda na svobodo, tudi glasovi v 18. stoletju še niso bili dokončno kodificirani.

Kasneje pa se je sistem začel vse bolj zapirati v odrejeno kodifikacijo glasov in vlog ter s tem tudi konvencionalnih razpletov, kar je v 19. stoletju postala jasna in trdna struktura kodov, ki ni dopuščala prostora za drugačno in svobodno strukturo.

Dialektiko razsvetljenstva v glasbi je Adorno definiral kot ujetost v slep nezaveden sistem in hkrati idejo svobode, ki sta se v različnem odnosu izražala skozi razvoj glasbe. Dialektika se je v glasbi začela z Bachom (ki sicer ni pisal oper), v njegovih delih je Adorno videl idejo racionalno konstituiranega dela in začetek sekularizacije glasbe, estetskega obvladovanja narave zaradi tehnike razvijajoče variacije, ki je potem v dunajski klasiki postala kompozicijski princip nasploh. Razlog za ta preboj je videl v preobrazbi rokodelske proizvodnje v manufakturno, kar je pomenilo, da se je proces proizvodnje z razgradnjo na manjše dele racionaliziral (Jay 1991, 130). Tudi v operi, ki se je razvila malo pred Bachom, lahko vidimo racionalno konstrukcijo, ki bi jo težko uskladili s fevdalnim tradicionalizmom (Adorno 1994, 31), temveč z moderno dobo, razvojno logiko in vzponom meščanskega subjekta. Toda višek tehnike razvijajoče variacije je Adorno videl v Beethovnovih delih, ki jih je povezal s herojsko dobo visoke meščanske kulture. Beethoven, ki se je rešil spon aristokratskih pokroviteljev, je bil skladen z novim občinstvom – emancipiranim meščanstvom kot domnevnim univerzalnim razredom, ki zastopa človeštvo. V svojem srednjem ustvarjalnem obdobju je tako Beethoven predstavljal najvišji moment meščanskega humanizma (Jay 1991, 130-131). Vendar meščani niso bili pravi univerzalni razred, pri slavljenju emancipacije je bila prisotna prisilna poteza avtoritarnega 'tako je', ki se je vse bolj začela kazati v njegovih poznih delih. Adorno je spremembe v Beethovnovem stilu razlagal kot odraz rastoče krize meščanske revolucije, ki je po Napoleonovem porazu izgubila svoj zagon (Jay 1991, 132). Razkrivati se je začela kriza meščanskega subjekta, ki se je vse bolj zakrivala z iluzijo o spravljeni družbi in razsvetljenski subjekt je zapadel v lastno ujetost mitologije večno istega.

Posebno v 19. stoletju se v opernih libretih kaže konvencionalnost, nedomišljena zgodba, afiniteta do trga in samopoveličevanje imperialistično lakomne buržoazije. V formi antimitologičnega v libretih se je odražala ideja eksogamije, ko je bila opera na strani tuje krvi in vseh outsiderjev, ki prihajajo v konflikt z uveljavljenim redom – ta forma je bila prisotna pri Mozartu in tudi kasneje v 19. stoletju pri nekaterih operah. V nasprotju z ritualom možnega pobega pa je Wagner utrdil imanenco buržoazije in blokiral možnost pobega – njegovi liki so se znašli v situacijah, v katerih se jim je zdelo vredno le umreti (Adorno 1994,

34-36). Ta brezizhoden položaj Wagnerjevih junakov je Žižek opredelil kot *death drive* po Freudovem *Todestrieb*, ki je ne-smrtno stanje neskončnega hrepenenja med dvema smrtima, kot grozna usoda ujetosti v neskončnem in ponavljajočem krogu pohajanja naokoli v krivdi in bolečini. Biološka smrt junakov je tako osvobojenje iz krempljev *death drivea* in tako poimenovana kot druga, zelena in pomirjena smrt (Žižek 2002). Mit je nadvladal svobodo in pokazalo se je, da je bil Wagner podvržen zahtevam hladnega buržoaznega realizma. Adorno je v Wagnerjevih delih videl kapitulacijo poznomeščanskega subjekta pred postvarjenimi silami, ki so izven njegovega nadzora – oslabljeni subjekt v Wagnerjevih operah opušča vsako pravo upanje na družbeno spremembo in kruto usodo sprejema kot nujnost (Jay 1991, 135-136). A kasneje se s Puccinijevo *Madame Butterfly* motiv eksogamije vrne nazaj v opero, toda v takšni obliki, kjer je "opera, kot buržoazna vacation spot, dovolila tako malo vpletanja v družbene konflikte 19. stoletja, da je lahko tako neumno zrcalila razvojne tendence same buržoazne družbe" (Adorno 1994, 36). Te družbene tendence so se kazale tudi skozi kostume: smrtniki so bili zakrinkani v heroje ali bogove, krinka pa je bila tudi njihovo petje – skozi pesem so bili povišani in transfigurirani. Opera je postajala vse bolj ideološka, ko je to transformacijo doletel vsakdanji obstoj – nek družbeni red je postal identičen z redom absolutnega in glas pevca je zapadel v čisto fetišizacijo (Adorno 1994, 38).

Tako je razumljivo, zakaj je Adorno obsodil opero, da zapada v kritično stanje. Ne samo, da je Adorno po Beethovnu opero videl kot zapirajoč sistem v vse bolj afirmativno umetnost, ki se je pretvarjala, da še vedno obstaja individualni, kritični in svobodni subjekt, temveč je opera z nastopom Wagnerja to možnost svobode zaprla v čisto mitološko brezizhodnost junakov, brez dejanskega principa razvoja. Wagner je bil s strani judovskih marksistov še toliko bolj ostro napadan zaradi svojega antisemitističnega, rasističnega prepričanja, Adorno pa je v njegovih delih videl tudi vzpon avtoritarne osebnosti in napovedi nacizma ter kulturno industrijo z uporabo laitmotiva kot glasbeni evivalent šibkosti ega in kot blagovno funkcijo, podobno reklami (Jay 1991, 136). Na tak način je Adorno obsodil Wagnerja, čeprav se v njegovih operah rabi prva kromatika kot napoved emancipacije disonance Schonberga, pa Adorno te Wagnerjeve značilnosti ni tako povezal. Razlog za Adornovo homogenizacijo glasbe na en bistven obrazec po glasbenem vrhu z Beethovnom, je zapisala R. Subotnik, je bil manko kakršnega koli dinamičnega naslovnika izven glasbe, na katerega bi se Adorno lahko obrnil kot na vir glasbenega preboja (Subotnik v Jay 1991, 134), pri čemer pa proletariat ni bil zmožen postati nov družbeni kot tudi glasbeni nosilec. Tako je Adorno videl opero kot ideološko umetnost, v kateri se je vse bolj kazala dominacija buržoazije in gospostvo

družbenega reda nad posameznikom. Formiral se je upravljalni svet, kjer se psevdoindividualizirani in ujeti posameznik podreja konvencionalni formi gospostva buržoazije, ki lahko v družbi eksistira le še skozi prisilno lastitev dominantnega položaja, in totalnosti kapitalističnega sistema, ki se zažira v vse pore posameznikovega privatnega življenja. Na področju kulture se to kaže v logiki kulturne industrije, ki se širi tudi na področje umetnosti oz. v opero.

V operi je Adorno videl podobnost z moderno kulturno industrijo najmanj od sredine 19. stoletja dalje. A hkrati je opozoril, da se je naivno ozirati v preteklost in iskati obdobje čiste avtonomije opere, saj tudi v preteklosti opazimo primere, kjer so se zaključki libretov spreminjali v happy-ende, da bi zajeli čim širšo publiko – kar kaže na dojemanje opere kot potrošniško blago že v preteklosti (Adorno 1994, 32). V kulturni industriji se ljudem demonstrira model njihove kulture – lažno identičnost občega in posebnega, v kateri se klasificira in etiketira potrošnike – za vsakogar je kaj predvideno, tako da se tej industriji nihče ne more izogniti. Razlike so avtomatizirane in propagirane. Umetnost je nekoč imela emancipatorni, uporniški element, čemur pa kulturna industrija s svojo totalnostjo naredi konec in dela podredi formuli, ki nadomešča umetnino. Spreminjati pa se je začel tudi blagovni značaj same umetnosti; čeprav je bila umetnina vedno blago, je blagovni značaj zanikala že s tem, da je sledila svojemu lastnemu zakonu. Umetnina pa se je sedaj odpovedala avtonomiji, se uvrstila med potrošno dobrino in od naročniške roke prešla na anonimni trg. Namreč avtonomnosti v umetnosti *"se je skozi vso meščansko zgodovino pridruževal moment neresnice, ki se je naposled razvil v družbeno likvidacijo umetnosti"* (Horkheimer in Adorno 2002, 169). Celota in posameznosti nosijo iste lastnosti in *"njihova vnaprej zajamčena harmonija je posmeh izbojevani harmoniji velike meščanske umetnine"* (Horkheimer in Adorno 2002, 139). Tako ne le, da med občim in posebnim – razumljeno kot med pravilom in specifično zahtevo predmeta – ne pride do sprave, temveč tudi ne pride več do napetosti med poloma – skrajnosti so prešle v identičnost, kjer obče lahko nadomesti posebno in obratno. Šibko umetniško delo se je zmeraj oklepalo podobnosti z drugimi, v kulturni industriji pa podobnost postane absolutna in taka je tudi pokorščina družbeni hierarhiji (Horkheimer in Adorno 2002, 140-146).

Zato je Adorno opero tudi obsodil, da zapada v krizo, saj je kot *"šibko umetniško delo"* postajala postvarjena, stilizacija in fetišizacija glasu pa sta nadomeščali razpadel stil opere. To postvarjenje se kaže tako v mizansceni kot tudi v produkciji (Adorno 1994, 27-29). Pri tem pa

Adornova raba pojma postvarjenje ni ekvivalent marksistični odtujeni objektivizaciji subjektivnosti oz. redukciji tekočega procesa na mrtvo stvar, temveč pomeni zatrtje heterogenosti v imenu identitete. Tu gre za odnos objekta in subjekta, kjer postvarjenje ni le razmerje med ljudmi, temveč vključuje tudi gospostvo nad drugostjo sveta narave. Pri tem pa Adorno rešitve ne vidi v verdiktu proti postvarjenju, ampak v kritiki postvarjenosti, v razkritju kontradiktornih momentov: tiranije identitete, zakona menjave ter gospostva konstitutivnega subjekta nad obema – naključnim subjektom in objektom. Izvirne polnosti se ne da oživiti, toda potrebno je težiti k vrnitvi razlike in neidentitete na njuno pravo mesto v nehierarhični konstelaciji subjektivnih in objektivnih moči, imenovanih mir (Jay 1991, 67-68). Do tega miru ni prišlo; če je Adorno postvarjenost videl v operi že z 19. stoletjem, se je to kasneje samo še stopnjevalo do totalne identitete v kulturni industriji. Zato je Adorno tudi videl vzporednice med opero in kasneje razvijajočo se kulturno industrijo ter obsodil umetnost na likvidacijo.

Jedro kulturne industrije je zabava in kratkočasje, pri čemer pa prevara ni v tem, *"da kulturna industrija servira zabavo, temveč da kvari veselje s poslovno ujetostjo v ideološke klišeje kulture, ki likvidira samo sebe"* (Horkheimer in Adorno 2002, 155). Tu gre za beg pred nelepo realnostjo, pred trpljenjem, pred poslednjo mislijo na odpor. Tako postanejo tudi posamezniki potrošniki, nadomestljivi individui, saj industrijo ljudje zanimajo zgolj kot njene stranke ali uslužbenci, ljudje postanejo objekti. Industrija se *"bojuje proti sovragu, ki je že premagan, proti mislečemu subjektu"* (Horkheimer in Adorno 2002, 161). Individuum postane iluzoren, saj prehaja v psevdoindividualnost zaradi brezrezervne identičnosti z obćim in ne le zaradi standardizacije njenega proizvodnega načina. Že na začetku pri načelu individualnosti ni prišlo do dejanske individuacije zaradi razredne podobe samoohranitve, današnji svet pa nas je dokončno rešil napora individuacije (Horkheimer in Adorno 2002, 166-168). Za takšno gospodujoče stanje ni kriv posameznik ali kulturna industrija, ki utrjuje njegovo duhovno stanje, temveč to stanje temelji v *"globokih družbenih plasteh, kakršna je ločitev med duhovnim in telesnim delom; med višjo in nižjo umetnostjo; pozneje v socializirani polizobrazbi; slednjič v tem, da pravilna zavest v sprevernjenem svetu ni mogoča in da so tudi družbene oblike reakcije na glasbo pod vplivom sprevernjene zavesti"* (Adorno 1986, 33). Ta sprevernjena zavest padlega subjekta se odraža tudi v operi, kjer privržencem izžareva nekoliko stare resnobnosti in dostojanstva visoke umetnosti. *"Sila, ki veže ljudi na opero, je spomin na nekaj, česar se sploh ne morejo več spomniti, na legendarne zlate čase meščanstva, ki dobijo svoj sijaj šele v železni dobi, sijaj, ki ga niso nikoli imeli"* (Adorno 1986, 110-111).

A vendar Adorno pri svoji kritiki takratnega stanja ni bil nostalgичno nagnjen k hvaljenju in idealiziranju določenega stanja v preteklosti, temveč se je kritično uprl proti podleganju vsakršni nostalgiji in ostal skeptičen do restavracije predrefleksivne enotnosti človekove prvotne zlitosti z naravo, saj bi ponovna zlitost pomenila izgubo refleksije (Jay 1991, 63-64). Tako pa je bilo tudi na področju družbenega stanja in glasbe, kjer je vztrajal pri popolni modernosti vsaj v okviru zavračanja možnosti oživljanja starih form klasicizma ali realizma v meščanski ali proletarski preobleki (Jay 1991, 100). Zato se je na začetku postavil v bran naprednim umetniškimi reformam in modernizmu, pri katerem pa je kasneje tudi konzervativno ostal, ko so prihajali novi umetniški tokovi. Ostal je zagovornik modernističnega pogleda na opero in umetnost. To se vidi tudi pri njegovih analizah takratne glasbe in rešitvi iz krize opere ter kulture, v katero je ujet vse bolj šibek subjekt. Če opera zapada v aporijo med avtonomijo umetnosti fetišizacije glasu in afirmativno ideološko obremenjeno družbeno umetnost, kjer na obeh straneh zapada v blago novo dvigajoče se kulturne industrije vedno enakega, pa je rešitev le v kritični umetnosti upora in razbitja iluzije o – harmonični – celostni družbi, kar je dobesedno to, kar je storil Schonberg.

Adorno je zapisal: "*Avtentična glasba je, kot verjetno vsaka avtentična umetnost, prav tako kriptogram nasprotja med usodo posameznega človeka in njegovo človeško določitvijo, med obojima pa ni prišlo do sprave. /.../ Čisteje, manj popustljivo bo zajet antagonizem, globlje ko je oblikovan, manj je glasba ideologija, toliko pravilnejša je kot objektivna zavest*" (Adorno 1986, 93-94). Adorno je rešitev videl v modernistični operi Druge dunajske šole Schonberga in Berga, ki je odslikavala realno antagonistično stanje družbe in posameznika skozi svojo glasbeno strukturo.

Modernizem pomeni postopno emancipacijo umetniških sredstev od harmonije, tonalnosti, usrediščenosti. Ta na novo pridobljena avtonomija pa po drugi strani pomeni izgubo avre – tj. razbitje klasične formalne zaokroženosti, s tem pa se je zavestno postavila na stran nerazumljivega, prejemniku ni ponudila nobene oporne točke, temveč se je postavila v izolacijo, se zaprla pred publiko, zato jo razumejo le redki in je zanjo potrebna posebna izobrazba. Šele umetnost, ki je prekinila z reprezentacijo, lahko odraža družbeno bit (Dolar 1986, 339-341). Ta družbena bit je zlom suverenega subjekta, ki se kaže v Angstu glasbe. Glasba se je izognila lažno tolažečemu okrasju predhodne umetnosti, da bi razgalila protisloven hladen svet. Schonbergova revolucija atonalnosti je bila napovedana v operi že z impresionizmom Debussyja, ki je leta 1902 ustvaril *Pelleas in Melisanda*. Schonberg je leta

1909 ustvaril dve operi: *Erwartung*, enodejanka, ki ima samo en lik v operi; in *Die gluckliche Hand*, ki vsebuje en peti del ter dva dela z mimiko in zborom (Orrey 1991, 213). Obe deli sta manj kot pol ure dolgi in nekonvencionalni po formi, stilu in vsebini. Tu lahko še omenimo, da sam teh del ni poimenoval opera, temveč je prvo delo poimenoval monodrama, drugo pa drama z glasbo (Peričić in Skovran 1977, 236). A kmalu po operah Schonberg razvije dvanajsttotsko lestvico oz. dodekafonsko in kasneje serialno glasbo, katero so uporabljali tudi njegovi učenci in sodelavci – Berg, Krenek, Webern in Wellesz, po drugi svetovni vojni pa je bil tak način komponiranja široko rabljen (Orrey 1991, 213-220).

Svoj širši kulturni diskurz namreč vsebujejo tudi toni in tonske lestvice. Izpeljani so bili iz kozmogonijske korespondence sveta in zato imajo karakterizacijo daljne referencialnosti na realni svet. Izvor jih določa kot mimezis, ki se kaže kot abstraktna sled odnosa tona in kozmosa ter vzpostavljanje hierarhije, ki je sled tega kozmosa. Zgodovina harmonije se je gradila od harmonije kozmosa preko harmonije števil do posebne in avtonomne glasbene harmonije – tu gre za evolucijo od kozmogonije kot vizije kozmičnih zakonov reda do formalizma: razumevanja formalnih pravil reda. Zato se odnos med tonalno in atonalno glasbo na začetku 20. stoletja lahko vidi kot odnos mimetične (tonalne in hierarhične s centrom) zgrajene glasbe nasproti antimimetični (atonalni glasbi – kot sistem melodijskega in harmoničnega odnosa brez skupnega centra, kjer ne obstaja hierarhična razlika med enakovrednimi elementi) (Šuvaković 2001, 308-309). Mimezis se razume kot ideologija in kontekst prikazovanja, ki je kritiziran, dekonstruiran in zavržen v moderni umetnosti – v postmodernizmu je ponovno vzet v razmislek kot *mimezis mimezisa* – kot dekonstrukcija perceptivnega in retoričnega horizonta glasbe kot umetnosti, kjer gre za prikazovanje načina prikazovanja (Šuvaković 2001, 332-333). Tako je tonalno notranjo glasbeno fakturo mogoče dojeti kot strategijo razrešitve protislovij v zaokroženi formi – konflikt je skozi vzpostavljen in obvladan – vse plasti se v tonalni glasbi iztekajo v neko opredeljenost glasbenega mesta, ki jo s psihoanalitičnim terminom imenujemo družbena fantazma. Tako kot je v analitični teoriji fantazma uspelo srečanje moškega in ženskega pola, tako je družbena fantazma uspelo razredno razmerje, organska skupnost brez razcepa in antagonizma. Je mesto sprave in premirja, zato je bila ideja skladne forme enaka ideji fantazme socialnega miru in totalitete. Schonbergov prelom s tonalnostjo je tako inavguriral neko nefantazmatsko oz. antifantazmatsko glasbo, ki se je dogodila ravno na Dunaju, kjer je bila navzočnost fantazme najmočnejša (Dolar 1986, 328-333). To pa so tudi glasbeno-strukturni razlogi, zakaj je Adorno atonalno glasbo preferiral nad tonalno in ji ostal zvest tudi ob prihodu serialne glasbe.

Kasneje je Schonberg zapustil čisto atonalno glasbo in razvil dvanajstttonski serializem, v katerem je Adorno videl ponovno vzpostavljanje reda in je poznega Schonberga obtožil, da se je v večji meri začel identificirati s silami gospostva, čeprav krivde za to ni pripisal komponistu, temveč sami družbi oz. zgodovini. V serialni glasbi je videl tiranijo metode nad glasbenim materialom, kar je obsodil za celo bolj zlovesče od invazije tehnologije v glasbeno tehniko s strani kulturne industrije, in izbris subjekta v totalni racionalizaciji in organizaciji, ki si želi vzpostaviti izgubljeno celoto na račun lastne svobode, zato ji spodleti (Jay 1991, 139-141). Zato je Adorno v atonalnem obdobju Schonberga videl bilko upora in avtentično umetnost, ki je govorila resnico – to je bila smrtna agonija meščanskega subjekta ob razdejanju prve svetovne vojne in fašizma. A Jay poda kritiko, da so očitno Adornove sodbe poznejše glasbe, kateri so bili namenjeni zvečine negativni komentarji, prešle v lastno fetišiziranje umirajočega meščanskega subjekta, saj je postal zaprt za kakršno koli možno alternativo rešitve umetnosti v poznejši ustvarjalnosti (Jay 1991, 141). Očitno se je Adorno vdal v usodo propada subjekta in likvidacije umetnosti ter s tem še tisto malo upanja o rešitvi umetnosti zakril s temnim skepticizmom, saj kot je že bilo rečeno, tudi ni (več) videl drugega družbenega nosilca rešitve. Sploh pa rešitev ne bi bila mogoča v času, ko se je končala revolucionarna doba atonalnega modernizma, saj ga je nasledil serializem in obdobje vpeljevanja tehnologije v glasbeno komponiranje in izvajanje. Umetnost je bila za Adorna likvidirana s strani kulturne industrije, ki pa je že na samem začetku bila ustvarjena z negativno konotacijo in mu tako ali tako ni dajala nobenega upanja, čeprav je ena najbolj pogostih kritik Adorna ravno enodimenzionalni pogled na sodobno umetnost, tehnologijo in popularno kulturo filma ter glasbe, kot je jazz ipd., kjer kritičnega in emancipatornega potenciala sam ni videl. Tako je Adorno ostal oster zagovornik modernizma, ki pa mu ni sledil slepo, temveč je dialektičnemu kritičnemu umu dajal prednost pred vsem drugim, kot vidimo tudi pri njegovi analizi Schonberga ali Beethovna.

4.2 WEILLOVA IN BRECHTOVA OPERA

Operni svet sta po prvi svetovni vojni močno zaznamovala tudi Brecht in Weill z antiopernim stilom oper *Opera za tri groše* leta 1928 ter *Vzpon in propad mesta Mahogony*, 1930. leta (Orrey 1991, 220-222). Bila sta kritična do stanja tedanje opere in t.i. krizo sta želela rešiti s pisanjem bolj sodobnih in aktualnih oper.

Weill je prekinil z wagnerjansko tradicijo *Gesamtkunstwerka* in je želel opero spremeniti v popularno in moderno verzijo *singspiela*, ki bi zajela širšo, "neoperno" publiko. O stanju opere je zapisal:

Opera sama vztraja v svoji sijajni izolaciji. Operno občinstvo še vedno sestavlja koherentna skupina ljudi, ki očitno eksistira ločeno od povprečnih gledaliških navdušencev. Opera in gledališče sta še vedno razumljena kot dva popolnoma različna fenomena. Dramaturško kot tudi v rabi jezika in izbiri materiala moderna opera ostaja čisto anahronistična. Kako pogosto se sliši: "Tole bi bilo možno v teatru, a ne v operi." Opera je bila osnovana kot aristokratska forma umetnosti in vse operne konvencije služijo temu, da poudarijo sociološko naravo žanra. A noben drug tak žanr ne obstaja več; in posebej teater se uklanja preobrazanju družbe. Če se je sestava opere nezmožna kosati s težo let, potem se mora to sestavo zrušiti. (Weisstein 1969, 331)

Po Weillu naj bi se vrnilo k primitivni formi opere in drastični simplifikaciji glasbenega jezika, kjer bi igralci in laiki peli preproste ter hitro dojemljive melodije (Weisstein 1969, 332). Opera je po mnenju Weilla postala anahronistična – ni več odgovarjala duhu časa, pozabila je na družbene spremembe in s tem na širšo publiko, ki ni bila priučena te umetnosti. Kritika tedanje opere je bila odgovor ne le na zastarelo romantično idejo opere 19. stoletja z neaktualnimi vsebinami in razkazovanjem moči glasu, temveč tudi na elitni tok hermetičnega modernizma. Ta reforma kaže na liberalizacijo operne umetnosti s sprejemanjem širše, ne le visokomeščanske, publike ter posledično vpeljevanje bolj popularnih glasbenih elementov, kot je jazz, v opero.

Brecht pa je po drugi strani kritiziral predvsem wagnerjansko gledališče omamljanja in iluzije. Razgradil je aristotelsko poetiko dramaturgije preko svojega ključnega pojma *Verfremdung*, ki zajema ločitev publike od same drame, igralca od lika kot tudi dramske sestavine med seboj, saj predstava ne bi smela vzbujati iluzije resničnosti. Tako kot Weill se je boril proti Wagnerjevi ideji opere in za osvoboditev glasbe od drame. Vse, kar povzroči hipnotične efekte, intoksikacijo ali konfuzijo, mora biti zavrženo. Grajenje iluzije resničnosti nastopi že pri samem petju in Brecht meni, da ni nič bolj grozljivo kot pretvarjanje igralca, da ni opazil, ko je prešel iz vsakdanjega govora v petje – kar se mu je zdelo absurdno. Želel je reformirati staro formo opere, ki je postala izumetničena in nerealna. Zapisal je: "*Umirjajoči človek je resničen. Če pa v istem trenutku še poje, smo dospeli do sfere absurdnosti. (Če bi publika pela ob njem, to ne bi bilo več vprašanje)*" (Weisstein 1969, 337). Sam opaža, da so že nekaj časa bili navzoči premiki, da bi renovirali opero; očitno je na začetku 20. stoletja to postala vsesplošna klima. Brecht je menil, da se opera mora modernizirati in demokratizirati, saj sestavljajo publiko novi tipi poslušalca z novimi apetiti, ki jih je potrebno vključiti zraven.

Kritiziral je tudi delovanje velikih institucij, kot je tudi opera, ki vsiljujejo svoje poglede umetnikom in jih ocenjujejo skozi lastne standarde. Formiral se je apparatus, ki ga umetniki lahko le podpirajo, težje pa se mu je zoperstaviti; tako lahko hitro postane prepreka tistim umetnikom, ki ustvarjajo nove in originalne smeri, apparatus pa jih oceni za neprimerne. Brecht je ob tem zapisal:

In to vodi k splošni navadi, da se ocenjuje umetniška dela po njihovi ustreznosti za apparatus brez presojanja aparatusa po njegovi ustreznosti za umetniško delo. /../ Prosti smo pri razpravi vsakršne inovacije, katera ne ogrozi socialne funkcije tega aparatusa – to je priskrbeti večerno zabavo. /../ To pomeni, da bo inovacija dopuščena samo, če napeljuje k pomladitvi obstoječe družbe, ne pa, če jo namerava spremeniti - neupoštevajoč, ali je forma družbe, ki je pod vprašajem, dobra ali slaba.
(Weisstein 1969, 335-336)

Brecht opozarja, da so umetniki popolnoma odvisni od aparatusa – tako družbeno kot ekonomsko, saj je ta edini mediator, kjer lahko realizirajo svoje delo. Medtem pa apparatus ne dela v splošno dobro, saj "*sredstva produkcije ne pripadajo izdelovalcem in posledično dela prevzamejo karakter tržnega blaga ter so vodena po zakonih merkantilnega trga*" (Weisstein 1969, 336). Tako se je že na začetku 20. stoletja izrazila kritika delovanja opernih hiš, ta kritika pa se danes samo še stopnjuje zaradi sodobne konzervativne politike opernih hiš, a o tem kasneje. Brecht je skozi marksistično materialističen pogled opero videl kot tržno blago, odvisno od aparatusa in zakonov ekonomije. Njegova umetniška povezanost z marksistično-materialistično dialektičnim nazorom se namreč izraža skozi bit njegove umetnosti in strukturo dramatike, čeprav se je Brechtov odnos do marksizma in posledično do umetnosti skozi življenje spreminjal - od anarhističnega, marksistično-didaktičnega do zrelega, poglobljenega nazora in ustvarjalnosti (Kreft 1974, 221). Po Brechtu "stara opera" izključuje vsakršno diskusijo o svoji vsebini, čeprav je tudi sama nekoč vsebovala aktivistične politične elemente. Toda politični element je bil vseeno postranski glede na t.i. kulinarčni princip, ko se je sčasoma pomen dela razgradil in vsrkal v razvedrilo. Zato so potrebne inovacije opere. V sedanji družbi ima opera svoje odrejeno mesto in njene iluzije imajo pomembno družbeno funkcijo. Zastarela opera živi še naprej zaradi zastarelih okoliščin, ki ji služijo (Weisstein 1969, 341-344). Zato je v svojih operah, kot je *Opera za tri groše*, želel preko predstavljanja amoralnega sistema gledalca napeljati k razmišljanju, da se dane razmere lahko spremenijo. S študijem marksizma pa se je ta kritični revolucionarni ton še krepil (Kreft 1974, 224). Kot vidimo, sta bila tako Brecht kot Adorno zavezana marksističnemu idejnemu svetu, saj sta oba videla opero kot padec v razvedrilo in tržno blago; Adorno opero obsodi na mašilo družbe, Brecht pa na intoksikacijsko sredstvo, zato sta tudi opozarjala na alarmantno stanje opere.

Brecht je poskušal rešiti t.i. krizo skozi operno reformo, Adorno pa skozi teoretsko analizo družbenega in umetniškega stanja opere. O kritičnem stanju opere pa je pisal tudi Eisler.

4.3 EISLERJEVA POLITIČNA OPERA

Hanns Eisler, učenec Schonberga, je leta 1935 objavil članek *Kriza glasbe*. Esej začne s sodbo, da na glasbenem področju vlada kriza, katere se zavedajo vsi glasbeniki in ljubitelji glasbe, tezo pa utemeljuje v desetih točkah. Prvo izpostavi, da je kriza glasbe del večje ekonomske krize, katera je povzročila resne funkcionalne disturbance v vseh sferah kulturnega življenja. Kriza se lahko reši le, če glasba prevzame vlogo v reševanju svetovne družbene krize. Eisler je namreč glasbi pripisoval pomembno vlogo pri socialni in politični funkciji in to, kar naj bi se dogajalo zadnje čase, je zloraba glasbe, kot v primeru Hitlerjeve uporabe Beethovnovе *Eroice*. Glasba je začela delovati kot narkotik družbe, skladatelji pa so pahnjeni med narkotike in dilerje. Vsesplošna kriza naj bi samo spodbudila željo po pomirjevalnih sredstvih in zastrupljevalcih, ki so se dvignili pod določenimi pogoji kapitalizma. Če množice želijo, da je umetnost intoksikatična, je to zato, ker iščejo psihološki substitut za aktivnosti in izkušnje, za katere so prikrajšani zaradi pozicije v kapitalistični družbi (Eisler 1983, 133-138). Za Eislerja je glasba opij ljudstva, kar je bila za Marxa religija.

Eisler rešitev vidi v ustanavljanju organizacij naprednih sekcij proletariata, ki bi v kapitalistični red vpeljale radikalne spremembe, saj bi samo participacija v tej borbi rešila krizo. Ta participacija pa pomeni totalno spremembo v funkciji glasbe – namesto psihološke otopelosti poslušalca mora zbistriti zavest najbolj naprednega razreda, tj. delavskega. Sprememba v družbeni funkciji glasbe nudi edino možnost, da dvigne glasbeni standard in razvije nove metode – glasba, ki dosega nove poslušalce z umetniškim nižanjem standardov in uporabo narkotičnih sredstev, ne pride v upoštevanje. Napredek ni le v sprejetju novih tehničnih metod, temveč takšnih, ki služijo novim družbenim funkcijam. Za različna področja glasbe je Eisler zapisal problemsko stanje in rešitve, pri čemer pa je glasbo videl kot material za *Lehrstücke* – kot didaktična dela in *Gebrauchsmusik* – kot navadna, vsakdanja glasba za politična zbiranja. V primeru opere meni, da je oslabela zaradi potrebe, da bi dosegla teatralen efekt, morala pa bi zasledovati družbeni kriticizem, opisovati družbene norme in dekonstruirati konvencionalne operne efekte, pri čemer pa bi zborovske pesmi, ki so

mehanična transpozicija ekspresije posameznika v kolektivno telo, zamenjali zbori proletarcev, ki bi sami peli svoje pesmi (Eisler 1983, 135-138).

Pri predstavitvi Eislerjevih vzrokov in rešitev glasbenega stanja verjetno ni potrebno posebej poudariti, da je bil Eisler velik privrženec marksizma in komunizma, kar ga je večkrat v življenju spravilo v kočljivo situacijo. Članek je napisal leta 1935 in ideološko obremenjenost članka lahko razumemo v kontekstu družbeno-politične situacije takratnega časa. V nemškem opernem prostoru je pustila močan pečat Wagnerjeva reforma, v kateri pa so marksisti začeli prepoznavati mehanizem intoksikacije ljudi preko posebnih glasbenih učinkov in teatralnosti, seveda ne smemo pozabiti tudi na (zlo)rabo Wagnerjeve glasbe za propagandne namene ideologije nacizma. Temu je bila Eislerjeva kritika tudi namenjena; čeprav je obsojal nacistično instrumentalizacijo glasbe, pa je po drugi strani zagovarjal proletarsko glasbo, kar je le druga plat istega instrumentaliziranja glasbe za politične namene. Namreč njegovo glasbeno ustvarjanje je bilo vseskozi politično naravnano: sodeloval je pri protestnih pesmih Weimarske Nemčije, pisal vojaške pesmi za ulične proteste ipd. (Eisler 1983), zato očitno ni želel glasbe ločiti od politike, temveč jo vključiti v pravo politično opcijo, kar je zanj bil komunizem.

Zanimivo je tudi, da je Eisler poznal Schonberga, Brechta in Adorna. Bil je Schonbergov učenec in je tudi komponiral v dvanajsttinski lestvici, nato se je od Schonberga oddaljil (čeprav se je k tej glasbi vrnil kasneje) in vpeljal bolj popularni stil glasbe z jazzom in kabaretom, takrat je tudi spoznal Brechta. Eisler je napisal glasbo za več Brechtovih del, v Ameriki pa je leta 1947 z Adornom napisal knjigo *Komponiranje za filme*. Vendar si Adorno in Eisler nazorsko nista bila blizu; Eisler se je, kot rečeno, oddaljil od Schonberga, češ da je elitističen, in se oprijel dostopnejših proletarskih zborov z Brechtovimi besedili. Adorno je to kritiziral in celo napisal esej, v katerem je svaril pred agitacijsko usmerjenim afirmativnim tipom umetnosti, ki ga je povezoval z reakcionarno skupnostno glasbo skladateljev (Jay 1991, 43). Kot vemo, Adorno ni videl rešitve glasbe v novem družbenem nosilcu proletariatu ali pa vulgarnem marksizmu, ki ni videl preko instrumentalne funkcije umetnosti, medtem ko se je Eisler aktivno boril za proletarsko revolucijo in proti elitistični glasbi, v kateri pa je ravno Adorno videl rešitev.

Tako se je v kriznih družbeno-političnih časih Weimarske Nemčije tudi na področju glasbe razvnela ostra debata. Eisler, Brecht in Adorno so krizo opere dojemali skozi marksistični

pogled vpetosti glasbe v družbo in njeno zlorabljanje s strani družbenih nosilcev moči, a vendar so bili njihovi pogledi na glasbo in opero različni oz. celo nasprotujoči. Kot pa bomo videli, so predvsem Adornove ideje aktualne tudi v današnji operni situaciji. A najprej je potrebno videti, kakšna je ta situacija in zakaj je opera obsojena na smrt.

5 SMRT OPERE

Če je bila kriza opere videna kot razkol med ideološko afirmativno puhlo anahronistično opero in napredno modernistično razgrajeno opero, pa je kasneje prišlo do ideje o sami smrti ali koncu opere. Tezo o smrti opere je v 80. letih postavil Salazar, ki je videl opero datumsko odrejeno – za nastanek opere je določil leto 1594 s Perijevo *Dafne*, smrt opere pa naj bi nastopila leta 1924 s Puccinijevo *Turandot*, za katero je znano, da je skladatelj ni (z)mogel dokončati.

5.1 NEDOKONČANOST OPERNIH DEL KOT SIMPTOM KRIZE IN SMRTI OPERE

Skozi zgodovino več skladateljev svojih oper ni moglo dokončati, a v obdobju krize opere se je to razumelo kot simptom večje družbene krize. Leta 1925 je Berg ustvaril ekspresionistično antiherojsko opero *Wozzeck*, kasneje pa se je lotil *Lulu*, katere dokončanje je prehitela njegova smrt leta 1935. Adorno je v nedokončanosti Bergove opere *Lulu* videl krizo same opere, kar pa je bil le simptom krize same buržoazije. Zapisal je: "*Opera je bila v negotovi situaciji od trenutka dalje, ko je visoka buržoazija, katera jo je podpirala v njenem polnem razcvetu, prenehala obstajati*" (Adorno 1994, 40). Upanje, ki ga je polagal v modernistično opero nasproti trivialni afirmativni operi v nepravičnem svetu, je očitno izginilo v totaliteti upravljalnega sveta. Zaradi spremembe družbe in položaja umetnosti je razlog videl v tem, da "*opera je bila osnovana na mnogih konvencijah in izzveni v neizmerno praznino, takoj ko te konvencije niso več podeljene publiki skozi tradicijo*" (Adorno 1994, 40). Ravno tako kot Bergova *Lulu* ostane nedokončana tudi Schonbergova *Mojzes in Aron* ob smrti skladatelja leta 1951, vzrok za to je po Adornovem mnenju iskati v Schonbergovem dvomu o sami operni obliki, ki ga je nenadoma obšel po obdobju brezmejnega napenjanja kompozicije. Tudi razpoke v strukturi opere *Oidipus Rex* Stravinskega niso zgolj individualne vrste, temveč izdajajo imanentno krizo oblike: "*Že v tej generaciji, povsem pa v naslednji, so jo registrirali vsi komponisti, vsi tisti, ki sploh nekaj veljajo; kdor še naprej piše opere, kot da*

se ne bi nič zgodilo, po možnosti še ponosen na svojo naivnost, je vnaprej subalteren; če uspe, zveni uspeh votlo in efemerno" (Adorno 1986, 104). Temu stanju lahko vsekakor pritrdimo, če sledimo Adornovi ideji, da umetnost uprizarja družbo v celoti in tako spremembe družbe vplivajo na samo glasbo, a to ne pomeni konca vsakršne operne ustvarjalnosti, temveč določene oblike; čeprav je Adorno opero obsodil na dokončni konec zaradi strašnega odpora do sodobne glasbe in družbe, ki ju je a priori zavrnil. S transformacijo družbe in padcem buržoazije je konec tudi buržoazne opere, saj ta v sodobni medijski in tehnološki družbi potrošnikov ne vidi več svoje publike, h kateri bi se obračala. Kriza operne forme postane simptom krize buržoazne družbe. Očitno je Adorno videl, da se je modernizem začel pomikati v preteklost in bo nastopila nova umetniška smer – postmodernizem, ki je kasneje radikalno preoblikoval tudi samo operno formo in miselnost. V tej spremembi pa verjetno tiči tudi razlog za Salazarjevo sodbo o koncu opere, ki naj bi se končala s *Turandot*.

Okoli Puccinijeve *Turandot* je bilo ustvarjeno veliko polemik glede vzrokov, zakaj delo ni bilo dokončano. Res je, da je delo prekinila Puccinijeva smrt leta 1924, a po njegovih pismih sodeč obstaja domneva, da verjetno delo ne bi bilo končano tudi, če bi avtor še živel dalje. V pismih, ki si jih je dopisoval z libretistom G. Adamijem, je namreč čutili obremenjenost in dvome glede samega dela.

10. novembra 1920 je Puccini glede opere zapisal: "*Bojim se, da Turandot nikoli ne bo končana. Nemogoče je tako delati. /.../ Ni vprašanje dokončati jo. Vprašanje je dati ji življenje, ki bo vztrajalo pri stvari, ki mora biti živo, še preden se lahko rodi, in tako naprej, vse dokler ne ustvarimo mojstrovine*" (Weisstein 1969, 285-286). Leto kasneje v pismu zapiše, da mu *Turandot* ne da nobenega miru in je njegovo življenje mučenje, saj operi ne uspe vdahnuti življenja. Novembra 1921 je celo v črnem brezupu glede *Turandot*. Leta 1922 zaključi s prvim dejanjem, a še vedno ne ve, kako bi opero dokončal in nesrečen izgublja pogum (Weisstein 1969, 288-290). Marca 1923 zapiše: "*Tukaj sem – v hiši objokovanja. Sem osamljen. Preklinjam Turandot. Hočem nekaj nežnega, enostavnega, jasnega in – našega. Če tega ne moremo najti, se odpovem vsemu*" (Weisstein 1969, 291). V poslednjih pismih je še vztrajal, da se dobi z libretistoma, nato pa je 1924. leta umrl in delo je ostalo nedokončano.

Kot je razvidno iz pisem, je Puccini imel več različnih dvomov; prvi je povezan s psihološko-dramaturško nedoslednostjo konca. Delo je prevzeto po Gozzijevi igri *Turandotte* iz leta 1762, a na Puccinijevo željo se je vpeljal nov lik sužnje Liu, ki sredi zgodbe tudi umre.

Puccini se je pri smrti Liu glasbeno razpisal, a naprej ni znal nadaljevati. Novembra 1923 je napisal klavirsko verzijo, a le do smrti Liu, nato se je lotil instrumentalizacije, ki jo je zaključil do februarja leta 1924. Datuma sicer sovpadata z izbruhom Puccinijeve bolezni, a vendar zanj tak fragmentiran način ustvarjanja ni bil značilen (Pompe 2009, 33). Vprašanje je, če je problemu nedokončanja dela botrovala samo bolezen, saj so bile pri ustvarjanju dela pereče tudi vsebinske nelogičnosti. Smrt Liu ne prinese bistvene spremembe v nadaljnjem poteku opere, saj ne gane čustev protagonistke Turandot, kakor tudi ne zmoti Kalafa, ki po smrti ljubljene osebe pade v objem Turandot. Puccini je zato priganjal libretista, naj izboljša zadnjo sceno (Pompe 2009, 33). Zanimivo je še eno naključje. Aprila leta 1924 si je Puccini ogledal Schonbergovega *Mesečnika Pierrota* in po koncertu sta imela dolg pogovor. Po tem snidenju je Puccini popisal kakih 36 strani s skicami zadnjega dejanja, ki pa ne razkrivajo kaj dosti. "*Se je morda Puccini ob poslušanju Mesečnika Pierrota ovedel, da poslušča glasbo prihodnosti in se glasbi, kakršno je ustvarjal in ki v veliki meri zaznamuje tudi opero Turandot, izteka čas?*" (Pompe 2009, 34) Rešitve te uganke ne bomo izvedeli, kakor pa nam zgodovina nadaljnjih dogodkov priča, je modernizem postal nov prevladujoč tok, čeprav je potrebno poudariti, da je v začetku 20. stoletja hkratio bivalo več glasbenih tokov. Če postavimo ravno Puccinijevo *Turandot* za mejnik med dotedanjo in prihodnjo opero, ali še radikalneje, za konec opere, bo to seveda skonstruiran mejnik. Ta mejnik je razumljen bolj v simboličnem smislu problema končanja posamične opere, ki ga vidimo kot simptom identitetne krize celotne opere - novi tokovi bodo opero namreč razgradili do samih temeljev. Te opere se oklepa simbolni pomen tudi zaradi zgodovinskih dogodkov, ki so sledili ob njeni prvi uprizoritvi. Je simbolna napoved konca določene oblike opere, ki nakazuje, da je tam, kjer je Puccini odložil svoje pero, zavladata neskončna tišina.

To se je na premieri *Turandot* tudi zgodilo. Da bi skladateljevo delo vseeno doživelo uprizoritev, so namreč dokončanje opere prepustili drugemu skladatelju F. Alfano. A pri krstni uprizoritvi leta 1926 Alfonovega konca opere niso odigrali, kajti dirigent krstne izvedbe Toscanini je menil, da se je Alfano preveč oddaljil od Puccinijevega glasbenega karakterja. Tako je dirigent po smrti Liu povedal taktirko in nagovoril občinstvo: "*Tukaj, na tem mestu, je Giacomo Puccini prekinil z delom. Smrt je bila tokrat močnejša od umetnosti*" (Pompe 2009, 35). A katero smrt je tu mislil Toscanini – operno delo ali samo operno ustvarjalnost? Stavek danes nosi večjo simbolno težo, kot se sprva zdi.

Razlog bi lahko iskali v toku zgodovine glasbe. Res je, da je Puccini ustvarjal na prelomu stoletja, a glasbeno je še vedno ostal zavezan razpeti pevski melodiki, ki je zaznamovala italijansko opero vse od Bellinija, Donizettija, Verdija do zrelega Puccinija (Pompe 2009, 31). Italijanska opera je tako doživela svoj drugi razcvet v 19. stoletju, ko so v opernem polju ustvarjanja bile že dobro poznane opere drugih narodov, a verjetno je ta nostalgična nota italijanske opere kot izvirne prave opere ostala živa. Naj spomnimo, da je še Mozart pisal v italijanskem jeziku in polemika o maternem in najbolj primernem opernem jeziku je bila zelo aktualna še predhodno stoletje. Očitno se ta ideološki predznak izvornosti opere ni nikoli odcepil in se zato postavlja mejnik zadnje opere v čas drugega italijanskega razcveta operne ustvarjalnosti in *bel canto*, saj se je s Puccinijem zaključila doba italijanske romantične opere, ki je stala nasproti nemški wagnerjanski. Lahko še dodamo, da je italijanska opera doživela ponovni razcvet tudi v 20. stoletju z imeni, kot so Dallapiccola, Nono in Berio (Orrey 1991, 241), zato govoriti o koncu (italijanske) opere ravno s smrtjo Puccinija ni utemeljeno. Tu gre seveda predvsem za skonstruiran mejnik o ideji romantične italijanske opere kot prave opere, kar je napačna predpostavka iskanja neke esencialne osnove opere. Res pa je, da se je forma opere po Pucciniju začela razgrajevati in se je s *Turandot* končala določena forma opere ter pevske dinamike.

V času uprizoritve *Turandot* je bival na površju že drug idejni in umetniški tok. Verizem je zamenjal modernizem, ki je vse bolj razgrajeval operno formo in *bel canto* je nadomestil histeričen krik. Nikoli ne bomo izvedeli, ali je Puccini vedel, da na Schonbergovem koncertu poslušča glasbo prihodnosti, medtem ko bo njegov način skladanja po njegovi smrti postal zastarel. Vendar je potrebno poudariti, da je Puccini poznal nove tokove glasbe in je vključil elemente ekspresivno poudarjene glasbe tudi v *Turandot*, viden je vpliv Straussa, Debussyja in Stravinskega (Pompe 2009, 32). Tako lahko še iz analize glasbenega materiala opere vidimo, da je postavljanje mejnikov zelo selektivno, a bolj ko se nam zgodovinska obdobja oddaljujejo, bolj jih ograjujemo v neke okvire. In z distance nam Puccinijev *Turandot* tako simbolno, zaradi znanih zgodovinskih okoliščin, napoveduje smrt opere kot prehod iz tradicionalne oblike opere k njeni razgradnji.

5.2 SALAZARJEVO VIDENJE KONCA OPERE SKOZI BUSONIJEVO TEORIJU OPERE

Kot smo videli v uvodnem delu, je Salazar analiziral strukturo opere skozi zgodovino, kjer se je v vsakem obdobju kazala drugačna ideološka vpetost družbe v samo opero. Sprva se je skozi opero odslikavala ideologija izgradnje sveta, kasneje ideologija narave in telesa, v 19. stoletju pa se je zgradila kodifikacija glasu, ki jo poznamo še danes. Kaj se je zgodilo po 19. stoletju, da je opera postala obsojena na smrt? Salazar trdi, da se je opera počasi začela arheološko osamosvajati, ko se je postopoma odcepljala od ideološke stvarnosti okolja, katerega je Salazar videl kot izčrpanega drugih možnosti. Danes se opera utaplja v gledališče, saj je moderni scenski prostor zasičil smisel. Ko je prostor v tej meri zasičen s pomeni, petje postane odvečno razkošje. Salazar meni, da je opera mrtva, ker je svoj imaginarni prostor vpisala v gledališko in slikarsko polje. Kaže se kot razpršena in arheološka umetnost, ki jo figura dive želi rešiti, kajti z dobro postavljeno tehniko glasu preči postavljeno kodifikacijo 19. stoletja in zato spada v polje neujemljivega (Salazar 1984, 171,208).

Napoved smrti je Salazar videl v Busonijevi teoriji opere. Busoni je bil glasbeni teoretik fin de siecla, ki je ustvaril tudi nekaj oper. Zavzemal se je za osvobajanje glasbe iz omejitev in konvencij, za raznolikost izraznih sredstev, možnost širitve tonskega gradiva (predlagal je tretinotonski sistem), prišel je v stik tudi z italijanskimi futurističnimi idejami in podpiral razvoj elektronskega proizvodjanja zvoka ipd., čeprav reforme glasbe ni videl kot zamenjavo glasbenega sistema, temveč njegovo dopolnitev (Bergamo 1994, 123-136).

Busoni je v prihodnosti videl opero kot edino, najvišjo obliko glasbenega izraza. Sam navede razlog: "*kar pa je pri moji tehcnici presoje odločilno, je okoliščina, da opera v sebi združuje vsa sredstva in oblike, ki jih glasba sicer uporablja posamično...*" (Busoni in Pfitzner 1994, 105). Operna kompozicija naj bi nas popeljala nazaj k bolj čisti in absolutni glasbi, kjer naj bi prišli do besede le glasbi organsko ustrezni elementi, kot so vsebinskost, razpoloženje in oblika. Z doseženo vsestranskostjo opere pa bi moralo priti do zmanjšanja in ne povečanja produktivnosti, saj je opera situacija, kjer skladatelj vnaša v eno delo vse, kar ga zaposluje in kar zmore (Busoni in Pfitzner 1994, 105-106). Busonijev proces glasbenega označevanja Salazar razlaga kot nerazlikovanje instrumentalnega in vokalnega, saj naj bi obstajala zamenljivost označenca. Glasbeni znak ni lingvistični znak, saj dopušča označencu, da se menja, medtem ko označevalec ostaja nevtralen. Glasbeni znak je politopijski, saj nasproti

jezikovnemu znaku dopušča neomejenost. Busoni tu prekine s tradicionalno tezo o naravni vezi opere s svetom, kozmološkim vključevanjem opere v politični in fizični svet, saj lahko vse kaže na vse – bistvo opere je v tem, da nima procesa lastnega označevanja (Salazar 1984, 175-177). Busonijevo teorijo estetike lahko razumemo v okviru fin de siècle, ki se je vse bolj zapiral v avtonomno umetnost. Opera pri arbitrarnem označencu postane prazna forma, saj jo lahko katera koli glasbena vsebina zamenja.

Opera, ki je bila razpotegnjena od skrajne svobode kot balet in do skrajne omejenosti kot opera seria, naj se po Busoniju reši vsega zunanjega in označujočega (ideologije telesa, kralja, naroda, narave ipd.) in tako lahko postane diskurzivna sintetična oblika vseh glasbenih označevalcev. Opera naj ne reproducira družbeno imaginarno, temveč si lahko izmisli lastno imaginarno (Salazar 1984, 178). Busoni išče odgovor na vprašanje, kaj opera izraža in ne, kaj opera je – torej tu ne gre za definicijo opere kot vokalno umetnost, temveč glasbeno. Njegova problematika opere je atopijska, saj osamosvajanje opernega žanra pripelje do poraza glasbenih tipologij, kot so družbena umeščenost, dramska zaokroženost in petje kot element opere; zavzema se namreč za čisto glasbo (Salazar 1984, 179-180). To osamosvajanje opere je ključni element, na katerega se kasneje Salazar sklicuje, ko govori o smrti opere, saj opera zapade v ideološko praznino. Teorija je tudi nasprotna Adornovim tezam, da se v operi odkriva družbena vsebina, saj Busoni v glasbi išče čistost in samoreferencialnost glasbe, ki ustvarja svoj lastni svet. Pri tem pa nastane problem, saj se pri samoreferencialni glasbi razgradijo vsi tradicionalni operni kodi: vokal, vloga, beseda, naracija, mimetičnost ipd. Razkrije se čista arbitrarnost znakov in tu prehajamo že v hermetični modernizem.

Busoni je trdil, da je pri operi najbolj pomemben izbor libreta, ki prekinja z wagnerjansko idejo drame, saj bi se opera morala osvoboditi pojmov in okoliščin govorne drame, ki je v nasprotju z opero. Za opero so primerni le taki sižeji, ki brez glasbe ne bi obstajali ali prišli do polnega izraza; libreto naj bi klical po glasbi in ji dajal prostor za razcvet (Busoni in Pfitzner 1994, 107). Menil je, da bi opera morala ustvariti svet privida, a gledalec bi se moral v vsakem hipu zavedati ljubke laži, da ga ne bi premagala skušnjava, da se ji vda in prepusti kot doživetju (Busoni in Pfitzner 1994, 15); to kaže na kritiko wagnerjanske opere, ki je želela publiko osupiti, Busoni pa vidi ravno v publiku najmočnejšo oviro pri spremembi opere. Publika od odra pričakuje močno človeško doživetje prav zato, ker ga pogreša v lastnem povprečnem življenju. "*Publika namreč ne ve in ne želi vedeti, da mora pri sprejemanju umetnine polovico dela opraviti sprejemnik sam*" (Busoni in Pfitzner 1994, 16). Mimetično

izpovedovanje se prekine, saj pri arbitrarnosti glasbenega znaka in s prekinitvijo na zunajglasbeno pomenska fiksacija ni možna. Brez nanašanja na neke zunanje vsebine in ideologije postane opera prazna forma, ki jo nič ne definira, razen absolutnost glasbe.

Busoni prekinja s tradicijo ideologije glasbenega jezika kot jezika libreta, saj meni, da gledališki tekst ni operni tekst – to "naravno" povezavo med jezikom in opernimi besedami prekine, saj jo vidi kot ideologijo. Zato tudi meni, da je operni tekst imaginarno za sebe; tako gledališki tekst ni enak opernemu, saj ima slednji za cilj, da ne prikaže ničesar, kar presega nefigurativni nivo jezika. Busoni se torej zavzema za čisto abstraktno v operi, ki izključuje figurativno, dramsko poetiko in gledališke vloge – vse to ima svoje naravno mesto v gledališču in ne v operi. Vloga se lahko razpne na različne glasove, tako pa se gledališče izrine iz opere in opera se vrne k svojemu izvoru – glasbi. Želi doseči mistično opero, kjer osamosvajanje opere v odnosu do jezika, ideologije, vlog, operne zvezde in scene kaže na utrditev forme (Salazar 1984, 184-194). Busoni napade tudi duet, ki s fiksacijo vlog ni stvar umetnosti, temveč življenja, zato se z ukinitvijo le-tega obdrži stalna nedoločljivost referenta in antiteatralnost opere (Busoni in Pfitzner 1994, 110-113). Salazar je v tej zamisli Busonijeve avtonomije videl zamisel anomalije. Jezik opere se osvobaja od gledališkega jezika, operni znak je večznačen, odnos med označencem in označevalcem pa polivalenten, vsebina je glasbena in občutenje mistično, saj gre gibanje označenega preko zunanje fizične narave ter politične in družbene kulture (Salazar 1984, 208).

Tu pa smo se pravzaprav že znašli v vrhu modernistične glasbe, ki je čisto razgradila operno strukturo, kot so zgodnje opere Caga in Glassa. Busonijev nasprotnik Pfitzner je na Busonijeve ideje izjavil: "*Če taka stanja postanejo trajna, se bomo nekega dne obesili. Na podoben način tudi naš estetik hoče, da bi naša glasba storila samomor in izkazalo se bo, ali je dovolj zdrava, da tega ne bo storila*" (Busoni in Pfitzner 1994, 64). A vendar je glasba šla naprej in se v modernizmu osamosvajala od vseh zunanjih ideologij in konvencij, prišla do lastnega roba in "samomora" glasbe – kot je Cagova tišina, in razbila vse kodifikacije, ki so bile zgrajene skozi zgodovino opere, ter se tako razpršila v gledališče. Salazar zapiše: "*Daleč smo od tega, da ne bi poznali Nona, Dallapiccolo, Zimmermanna; trdimo, da je opera vedno obstajala v ponovnem samoustvarjanju. Tisto, kar se danes imenuje "peto gledališče", ali je nekaj zelo starinskega, kjer je edina novost glasbene ali instrumentalne narave, a ne dramske ali vokalne, ali pa se utaplja v gledališče. Na eni kot na drugi strani je smrt*" (Salazar 1984, 13). Opero po Salazarju lahko označimo za mrtvo, ker se je ideološko izpraznila in ni zgradila

nove operne estetike ter nove ideje kodifikacije, temveč prehaja v arheološko umetnost starih form, vokalne kodifikacije 19. stoletja in arhiviranja operne ustvarjalnosti preteklih stoletij, kjer njeno smrt rešuje dinamični scenski znak in operna diva – kot bomo videli pri arhaični (poustvarjalni) operi. Po drugi strani pa opažamo novejšo operno produkcijo, ki je sicer zgradila novo estetiko, a na račun popolne razgradnje tradicionalnih opernih znakov, in se tako stopila z gledališčem oz. performansom. Tu govorimo o postoperi.

5.3 POSTOPERA

Tradicionalno opero tudi Novakova vidi kot groteskni relikv končanih časov, saj je njena analognost digitalni, informacijski, tehnološki in semiotični medijski družbi tuja. Zato priznava smrt opere, a ne kot žanr, temveč kot določen tip teorije opere, ki je do postmoderne dajala operi institucionalno, umetniško in teorijsko legitimiteto. Sama uvaja termin *postopera* za operna dela, ki so nastala v zadnjih tridesetih letih, na podlagi analogije z Lehmannovim terminom postdramsko gledališče (Novak 2007, 14-15). Značilnosti postopere so:

- operni teksti so neobteženi s hierarhijo, zasnovano na dominaciji kateregakoli od njih;
- za razliko od postdramskega glasbenega gledališča postopera primarno problematizira in redefinira institucijo opere in ne gledališča;
- prikazuje se nezmožnost enotnosti opernih tekstov, ki stopajo v medsebojne odnose;
- to je opera, ki je zavezana elektronski digitalni reprodukciji, kjer ne gre le za multiplikacijo posnetkov opere, temveč se možnosti tehnične reprodukcije konceptualizirajo in problematizirajo v samih delih opere;
- te opere se naslanjajo na institucije masovne umetnosti in medije masovne komunikacije;
- postopera ali opera po operi obstaja po končanem zgodovinskem projektu opere in njene simbolične smrti. Termin postopera vključuje tudi teoretizacije, ki razglabljujejo in legitimizirajo dela po končani zgodovini opere (Novak 2007, 15-16).

V svoji knjigi, ki ima zgovoren naslov *Opera v dobi medijev*, analizira dela Philipa Glassa, Roberta Willsona, Louisa Andrissena, Petra Greenawaya, Steva Reicha, Berlyja Korota, Johna Adamsa, Petra Sellarsa in Michel van der Aaja, ki so popeljali opero v svet masovne umetnosti in korespondirajo z visoko razvito kapitalistično, medijsko in simulacijsko družbo. Za prvo postopero je Novakova določila Glassovo in Willsonovo delo *Einstein na plaži* iz leta 1976. Tu se kaže operni modernistični vrhunec in vstop opere v postmoderno, kjer je viden

prelom s tradicionalno opero, saj je postmoderna opera razumljena kot masovna umetnost. Glavni označitelji žanra so tu postali prazni znaki, ki obstajajo le, da bi bili reinterpretirani v arhivu končane operne zgodovine (Novak 2007, 17-20). Kot smo videli, se je opera skozi stoletja vse bolj gradila na glasu in zaprti kodifikaciji, medtem ko je struktura vokalnega, jezikovnega in scenskega znaka ostajala trdno zasidrana v strukturo opere. Spreminjal se je le njihov odnos hierarhične postavitve in zunanja forma opere preko reform. Sedaj se vsi operni kodi razgradijo, v opero prihaja tehnologija in ustvarja nov glasbeni material.

Opera vstopa v dobo ekranizacije, zvoka elektronske dobe, ozvočenja instrumentov; pri komponiranju se uporabljata sampler in računalnik, mesto režiserja postane ključno – saj prevzame enakopravno pozicijo s skladateljem in libretistom. Za sodobno opero se področje materializacije opere razširi z uvajanjem arhaičnih jezikov, ozvočenjem glasov in ansambla, negacijo šolanih glasov in vpeljavo netipičnih načinov petja, dekonstruiranjem institucije simfoničnega orkestra, koriščenjem medija filma, videa, televizije, računalnika z uporabo različnih simulacijskih postopkov, iluzije, digitalne tehnologije, tehnike slow motion, redefinira se prostor scene idr. (Novak 2007, 2.pogl.). Kot vidimo, se prekine ne le z mitološko tematiko v operah, temveč z neposrednim medijem izraznosti, kar so v tradicionalni operi predstavljali šolani vokal, simfonični orkester in libreto.

Nova izrazna sredstva so poleg izgleda in forme spremenila tudi strukturo opere, saj lahko operni teksti – in ne več libreto – govorijo in preklapljajo različne dramaturgije skozi eno operno delo. Uporabljajo se stereotipi verbalnega in vizualnega jezika v mediju masovne komunikacije z uporabo scenografije, ki je enaka v programih informativnih televizijskih oddaj in ustvarja v instituciji opere atmosfero medijskega realizma v množični medijski kulturi. Na nivoju libreta se uporabljajo teme, ki so poznane širokemu krogu ljudi: biografije poznanih ljudi, aktualna družbena dogajanja ter aktualiziranje in transformiranje obstoječih predlog in mitov. Novakova izpelje tri vrste narativa v postoperi: nenarativni tekst, ki je ustvarjen s postopkom kolaža in montaže, v katerem je struktura reducirana na kvazinarativno strukturo; metanarativni dokumentaristični tekst, ki deluje hiperrealistično in simulira tip televizijske reportaže; tu se izgubi gledališka fikcija in se vstopa v medijsko realnost. Tretji tip narativa je simulacijski narativni dramski tekst, kjer se prevzame neoperni tekst in se ga vpelje v opero, kot je npr. rekonstrukcija rekonstrukcije dogodka v Adamsovi operi *Nixon na Kitajskem* (Novak 2007, 71-90).

Že Adorno je pisal o simfoničnem orkestru kot hegemoniji moči v glasbenem svetu (Adorno 1986), v postoperi pa se ta značilna formacija razgradi na ansamble z ozvočenji in elektroniko, kjer opera prehaja v obliko performansa ter popularno glasbo, čeprav nekateri ohranjajo glavni medij opere – simfonični orkester, kot to stori Adams v svojih operah. V glasbi analiziranih ustvarjalcev je ključna repetitivnost. Če je minimalizem dekonstruiral glasbeno narativnost, kjer ni melodij in glasbenih tem, temveč prikazuje svojo strukturo in način, kako funkcionira v času, pa postminimalizem kot značilnost postopere ponovno vpeljuje referiranje na zunajglasbeno kot repetitivni simulacionizem, kot eklektična arheološka estetizacija minimalizma, povezovanje pomenov na nivoju asociacij in arbitrarnosti, simulacija različnih glasbenih svetov ali kot psevdomimetičnost (Novak 2007, 90-115).

Realizem v operi ni mogoč, od mimetične prakse realizma opero oddaljuje medij petega glasu, zato je opera v sebi paradokсна, saj je medij petega glasu v nenehni intenciji prikazati realistično dramsko delo. Ta operna travma je bila v mnogo opernih delih preizpraševana in razgrajena, spomnimo se na Brechtovo operno reformo. Postopera, ki ima željo, da problematizira medij opere in prikaže nezmožnost, da je realistična, postavi institucijo petega glasu, ki razlikuje opero od drugih zvrsti, v prvi plan. Z negacijo *bel canta* in uporabo drugih tehnik se opera približuje popularnim spektaklom. Operni šolani glas je zamenjal nešolani, non vibrato glas, jazz, ozvočeni, vsakdanji, slow motion glas ali pa se šolanim glasovom podelijo vloge z ironično groteskno obteženostjo glasu ali se celo simulira kastratski glas ipd. (Novak 2007, 94-98). Morda se je z zatonom modernega meščanskega individualizma, kjer je ključna značilnost svobodna avtonomna kritična drža in moč boljšega argumenta, izgubil glas tudi v operi.

Že pri Debussyu v *Pelleas in Melisanda* je junakinja v važnem emotivnem trenutku, namesto da bi se izpela, le zašepetala v tišini "Je t'aime" (Otržan 1992, 31). Šepet impresionistične opere se v času modernistične kritične pozicije posameznika preobrazi v krik. V postmodernizmu pa ga je zamenjal fragmentiran, remake, solmizacijski vokal, ki ga lahko razumemo kot mimezis glasu v sodobni družbi drobljene individualne zavesti, degradacije posameznika, ki v družbi nima ali pa ne zmore imeti več glasu. "*Bolj ko se dejanske birokracije približujejo mehanični, depersonalizirani obliki vladanja, ne da bi se pri tem ozirale na posameznika, bolj dehumanizirani postajajo njihovi uporabniki, ki jih nasilno polagajo v Prokrustovo posteljo splošnih pravil in odredb*" (Debeljak 1999, 122). V

sodobnem svetu je tehnologija zavlada depersonaliziranemu posamezniku, ki kot Adornov psevdoposameznik ni več zmožen imeti močnega glasu, da bi se ga v družbi lahko slišalo, temveč postaja le še fragmentiran odmev, tehnološko produciran. Tako za bolj realistično zgodbo sodobnega družbenega stanja postopera uporablja tehnologijo, kjer pa tehnika šolanega glasu z močnim, jasnim in odločnim glasom zapušča operni prostor. S samo razgradnjo opernega glasu in posledično arije je vokal postal le eden izmed znakov v operi in zapušča sidrišče opere. Zaton opernega glasu pa ne poteka le zaradi iskanja bolj realističnega medija opere, temveč tudi razpršene in vizualne naracije ter prisotnosti drugih (tehnoloških) medijev izražanja, ki opernemu glasu ne puščajo več možnosti sidrišča tudi v besedi. Tako opera prehaja v postmoderno gledališče.

Postmoderno gledališče nastane kot kritika elitističnega in ezoteričnega statusa modernističnega gledališča in s tem visoke kulture ter umetnosti. Značilnosti postmoderne gledališča, ki je tudi sestavni del postmoderne opere, so: kot prvo intertekstualnost, kjer je smisel in označevanje dramskega teksta odvisen od drugih tekstov kulture ali zgodovine umetnosti, znanosti, filozofije, religije, vsakdanjih reči ipd. Tu gre za transformacijo tekstov v nov strukturalni red oz. mapiranje. Torej tekst sam po sebi nima označevanja, ampak ga dobi skozi vzpostavljanje povezav z drugimi teksti. To lahko vidimo tudi v postoperi. Nasproti modernističnemu avtonomnemu originalnemu delu se sedaj kaže eklektično, fragmentirano, arbitrarno delo, kjer se namesto dramskega ali gledališkega dogajanja – ki je zaprti sistem – govori o performansu kot odprtem preobražanju in premeščanju znakov skozi proceduro citatnosti, kolažiranja, montaže, brikolaža, fragmentacije, simulacije, mimezis mimezisa, hipertekstualnosti, dekonstrukcije idr. Postmoderni subjekt je subjekt, ki prikazuje smrt modernističnega gledališkega subjekta, saj avtor ni biološki subjekt, temveč je samo medij, delo nastaja iz drugih delov tekstov umetnosti in kulture (Šuvaković 2001, 20-26). Zato se v postoperi razgradi tudi ideja skladatelja in libretista, saj gre pri postmodernistični umetnosti za prečenje žanrov, vse te ustvarjalce zamenja splošna oznaka umetnika, režiserja ali celo performerja. Performans je bila umetniška oblika že avantgardnih umetnikov, a ni presenetljivo, da postaja osrednja postmodernistična oblika scenskih umetnosti – tudi postopere, saj si z opero deli polizanrovsko identiteto, ki jo je opera že od vsega začetka imela, pa jo je poskušala zakriti. Opera se začne utapljati v "krizi identitete", saj je v opernem delu vse bolj pomembna ideja in ne forma ali glas opere.

Pri kratkem pregledu zgodovine opere je Otržanova zapisala: "*Kmalu bo opera kot nedefinirana, nedokončana in najbolj odprta forma vse bolj pokazala, da zanjo velja pravilo: opera je taka, kakršen je pomen libreta*" (Otržan 1992, 32). In če libreta ni – kajti zamenjala ga je postmodernistična fragmentirana naracija z neskončno označevalno verigo, posledično pa se razgradi tudi glas – opera prehaja v gledališče. Otržanova tudi ugotavlja, da melodija v postmodernističnih operah vse bolj prepušča dominanco ritmu, dejanja praktično ni, realizem se je znašel v formalizmu, ne pa v doživljanju ali sporočilu kot v predhodnih operah. Opera ne prenese nobenega neposrednega teksta v sebi, temveč je sama postala en velik, posreden tekst. Nova opera je prazna, za razliko od lirске opere, ki je s svojim petjem delovala izpolnjeno, v tej praznini pa se je znašla tudi glasba. Zapiše: "*Kontinuiteta arije je zamenjana s slikovno kontinuiteto teksta predstave*" ter "*opera se je preselila v gledališče*" (Otržan 1992, 32). Opera se utaplja v gledališče, saj je dva elementa, ki jo gradita, že popolnoma razgradila, ostal ji je le še scenski znak z neskončno označevalno verigo.

Smrt opere lahko razumemo kot konec uporabe opernega glasu, simfoničnega orkestra in libreta v sodobni operni ustvarjalnosti. Tu lahko govorimo o koncu opere glede na to, kako definiramo opero: kot odprt ali zaprt žanr. Novakova je zanko rešila s terminom postopera, kjer predpona označi spremembo žanra opere, ki se dogaja po operi – torej je notri že nakazana smrt oz. razgradnja tradicionalne opere, a hkrati se transformirana oblika opere vendarle nadaljuje. To spremembo forme pa ne doživlja le opera, temveč celotna umetnost, saj idejo o koncu tradicionalnih form ustvarjalnosti zasledimo tudi v širši umetnosti, teoriji in estetiki, kar nakazuje na spremembo same institucije umetnosti znotraj očitno spremenjene družbe.

5.4 KONEC UMETNOSTI

Sodba o koncu umetnosti se pojavi vzporedno z idejo prekinitve progresističnega linearnega razvoja in časa. Danto je postavil tezo, da smo vstopili v obdobje posthistorične umetnosti, kjer je potreba po neprestanem samorevolucioniranju umetnosti postala preteklost, čeprav se bo še vedno zdelo, da mora takšna zgodovina trajati v nedogled predvsem zaradi logike umetniškega trga in iluzije novotarij (Danto 2006, 20). Tudi Vattimo opozarja, da postaja v teoriji pojem historičnosti vedno bolj problematičen, saj se razkrajaja ideja o zgodovini kot enotnem procesu. Historično je nadomestil Gehlenov pojem posthistoričnost, kjer napredek

postane rutina, tehnika doseže ekstremno razvojno fazo, pojem napredek se izprazni ter se enotni tok dogodkov razprši, saj mu je odvzeta enotnost diskurza (Vattimo 1997, 12-14). Vattimo vidi moderno kot dobo zgodovine v nasprotju z antično ciklično miselnostjo, saj naj bi bil razvojni tok modernega mišljenja mišljen kot progresivni razvoj, kjer se novo dojema kot vrednota. Zato novo obdobje Vattimo označi kot postmoderno dobo, kjer ne gre za novost na novi stopnji zgodovine, temveč za razkroj kategorije novega in izkustvo "konca zgodovine", ki je zelo razširjen v kulturi 20. stoletja (Vattimo 1997, 8-11). Vattimo tako postmoderno razume kot epohalni prelom z moderno. Sicer je polemika označitve sodobne umetnosti in družbe kot postmodernistične ali postmoderne še danes živa, kjer gre za vprašanje preloma ali stopnje nadaljevanja moderne dobe. Lahko bi potegnili vzporednico med smrtjo umetnosti ter razumevanjem sodobnosti kot nove epohe, saj tisti, ki zagovarjajo radikalen prelom z moderno, radikalno obsodijo tudi umetnost ne na njeno transformacijo, temveč na njen konec. Za idejo konca opere in umetnosti je pomembno to, da se s postmoderno pojavi ideja posthistoričnosti, kar vpliva tudi na samo institucijo umetnosti z razpršitvijo progresistične ideje v postmodernistični umetnosti. Konec opere, katera ima odrejen datum nastanka in je tako historična moderna umetniška forma, lahko razumemo v okviru konca ideje linearnega progresističnega razvoja umetnosti.

Danto je svoj pogled konca umetnosti in ideje posthistoričnega izpeljal iz Heglove ideje konca umetnosti ter zgodovine preko dialektičnega razvijanja Duha, pri čemer so umetnost, religija in filozofija stopnje razvoja Duha. Danto zapiše: "*Ko umetnost ponotranji svojo lastno zgodovino, ko se začne zavedati svoje zgodovine, kot se je zgodilo v našem času, tako da njeno zavedanje zgodovine tvori del njene narave, je morda neizogibno, da se naposled pretvori v filozofijo. In ko to stori, umetnost v pomembnem smislu pride do svojega konca*" (Danto 2006, 41). Danto sicer prihaja iz področja umetnostne zgodovine, a ideja konca umetnosti se lahko aplicira tudi na področje glasbe in opere. Danto je do te ideje konca umetnosti prišel preko analize Duchampovih del, saj se tu umetnost ne formira več z veččino, temveč z idejo, ki jo umetnik realizira, in hkrati z interpretacijo, ki delo ustvari za umetniško delo. Ta transfiguracija dela v umetniško delo pa se dogaja tudi na področju glasbe. Primer dela, kjer ideja nadvlada veččino, lahko najbolj jasno prikažemo na Cagovem glasbenem delu imenovanem *4,33"* iz leta 1952, ko se je 4 minute in 33 sekund izvajala tišina (Šuvaković 2001, 253-254). Tu je v ospredje stopila ideja in izkazalo se je, da glasbeni diskurz deluje tudi v tišini. To lahko opazimo tudi v postoperi, kjer ne gre več za občudovanje tehnike glasu in orkestralne izvedbe zahtevnega dela ali za novo reformo že postavljene operne strukture,

temveč je ideja tista, ki izbira medije izražanja, ob tem pa vprašanje zahtevnosti izvedbe ni več relevantno, saj se glasbenega dela ne da več preučevati (samo) po klasičnih glasbenih strukturah in kriterijih, temveč po širši teoretski, kulturološki strukturi dela.

Tako naj bi bila umetnost razvrednotena, saj je lastna filozofija tisto, k čemur teži umetnost. Umetnost izpolni svojo usodo šele, ko postane filozofija. S tem pa je umetnost tudi že posthistorična, čeprav Danto v isti sapi prizna, da je izjava o smrti umetnosti pretirana in se bo umetnost vendarle nadaljevala. Podobno je mislil tudi Hegel, ki ni izjavil, da bo konec z umetniškim ustvarjanjem, temveč konec z umetnostjo kot zgodovinskim momentom v njeni najvišji poklicanosti (Danto 2006, 115-119). Hegel je zapisal: "*v vseh teh odnosih je in bo ostala umetnost glede na svoje najvišje določilo nekaj minulega*" (Hegel 2003, 25). Potrebno je opozoriti, da Hegel s koncem umetnosti ni imel v mislih konca v 20. stoletju kot Danto, temveč je zaton postavil že po izteku najvišje točke umetnosti: "*Lepi dnevi grške umetnosti kot tudi zlati čas poznega srednjega veka so minili*" (Hegel 2003, 24). Hegel je svetovno zgodovino videl kot predočitev božanskega, absolutnega procesa Duha v njegovih najvišjih podobah, po katerih dosega svojo resnico – samozavedanje o sebi. Podobe teh stopenj so umetnost, religija in znanost, pri čemer je umetnost čutno sevanje Ideje, ki ima tudi svoje stopnje v razvoju Duha: simbolno, klasično in romantično fazo – ta sovpada z vznikom krščanstva (Hegel 2003). Zato se vrh umetnosti nahaja tam, kjer se je Duh izražal na konkreten in čuten način, tj. po Heglu čas klasične dobe, medtem ko je po prehodu iz srednjega veka v moderni čas (iz obdobja religije v znanost) umetnost doživela svoj zaton glede na svoje najvišje določilo. Hegel tako zaključi: "*zato naša sedanost, glede na svoje splošno stanje ni naklonjena umetnosti*" (Hegel 2003, 24). Heglova teza o koncu umetnosti je teza o koncu lepega, saj je umetnost v moderni dobi vodila k mišljenju in refleksiji – torej k poduhovljenju umetnosti, kar pa Hegel vidi v nastanku sodobne umetniške kritike in estetike (Mul 2002, 106-107). Tako je za Hegla umetnost doživljala že v času njegovega življenja svoj zaton, čeprav umetnosti ni obsodil na konec vsakršnega ustvarjanja. Heglovo idejo pa je kasneje mnogo avtorjev prevzelo in reinterpretiralo, med njimi tudi Danto, Adorno in Vattimo.

Adorno je bil na strani kritike tehnološke racionalnosti moderne kulture in je umetnosti pripisal vodilno vlogo pri romantičnem upanju na novo obliko racionalnosti, saj je umetnost razumel kot razkrivanje resnice. A kot smo že videli, je Adorna spremljal pesimizem glede rešitve umetnosti, zato je govoril tudi o koncu umetnosti. Umetnost je v dobi kulturne

industrije in potrošniškega blaga obsodil na konec, če ne bo sledila poti v avtonomijo. Pri čemer pa ima emancipacija disonance svoje meje, pri absolutni meji tonskega prostora smo prišli do meje kvalitativnega napredka – zato lahko smrt umetnosti razumemo kot smrt od izčrpanosti, s tem pa Adorno izrazi heglovske kot tudi postmoderno izkustvo konca zgodovine (Mul 2002, 114-115). Adorno zapiše, da se v umetnosti "*možnost razširjanja v mnogih razsežnostih izkaže kot skrčenje*" (Adorno 1979, 25). Trdi tudi, da umetnost lahko preživi lastno smrt samo z vključitvijo lastnega konca (Mul 2002, 116), kar pa se je v postmodernistični operi tudi zgodilo, zopet lahko damo primer Cagovih oper, a o tem malo kasneje. Tu je potrebno še opomniti, da je Adorno imel za vrh instrumentalne racionalnosti tehnologijo in je konec moderne glasbe videl z dovršitvijo tehnološkega gospostva nad zvočnim materialom v totalnem serializmu Stockhausna in Bouleza. Tako se Adorno na negativen način oklepa heglovske predpostavke o dovršitvi zgodovine metafizike – ki sklepa ne vidi kot dovršitev absolutne vednosti, temveč kot vrh odtujitve moderne tehnologije (Mul 2002, 116-118). Adorno je bil nedvomno romantični modernist, ki je zavračal vsakršno rabo tehnologije. A vendar lahko postavimo kritiko apriornemu zavračanju povezanosti umetnosti in tehnologije, kjer naj bi umetnost nezadržno drvela v kulturno industrijo. Če naj avtentična umetnost govori o resnici družbe, je v sodobni družbi težko tehnologijo izključiti iz umetnosti, saj lahko umetnost ravno preko tehnologije avtentično razkriva tehnološko družbo in njeno odtujitev ali pa morda, kot zaključí v članku Mul, poskuša razviti pozitivne možnosti informacijske tehnologije v umetnosti, a upanje na to je vse manjše.

Podobno kot Adorno pa konec umetnosti vidi tudi Vattimo, ki meni, da se je Heglova ideja uresničila v sprevrženem smislu, kjer si lahko univerzalizacijo vladanja informacij razlagamo kot sprevrženo zmago absolutnega Duha. Umetnost ne obstaja več kot specifičen fenomen, ker je zatrta in heglovske presežena v splošni estetizaciji eksistence, ki so ga povzročile avantgarde z eksplozijo estetike zunaj institucionalnih okvirov. Sedaj cilj umetnine ni več umestitev znotraj nekega okrožja vrednot, temveč problematiziranje okrožja tako, da vsaj za nekaj časa prekorači njegove meje in problematizira lastni status preko avtoironizacije ustvarjanja (Vattimo 1997, 49-51). Pri čemer pa gre tu za navidezni upor in "vedno novejšo" novosti. Če je ena izmed bistvenih potez umetnosti sposobnost rušiti in preoblikovati meje umetnosti, pa pri tem nastane problem, saj "*če je vse lahko umetnost, potem je v umetnosti težko narediti kaj novega*" (Erjavec 2004, 163) in pojem umetnika izgubi precejšen del svojega pomena, ker ga ne določa več specifična ali ustvarjalna pozicija – biti umetnik preneha biti kvalitativna in postane deskriptivna označba. Nastopil je pluralizem, kjer se

zabriše meja med kriticizmom in umetnostjo, med umetnikom in trgovcem, trgovcem in kritikom, galerijo in ulico, med zvrstmi ipd. Je obdobje umetnosti, ki je absolutno v svojih svobodah, kakor da je umetnost samo ime za neskončno igro s svojimi lastnimi koncepti (Danto 2006, 262). S tem pa smo prišli tudi do Adornove sodbe konca umetnosti, namreč da širjenje umetnosti vodi k njenemu krčenju.

Heglov razvoj Duha in konec umetnosti je Močnik apliciral tudi na področje glasbe:

Če je za Hegla beseda tisti medij, ki je najsposobnejši, da prenaša pojem, in je zato umetnostna beseda najvišja stopnja umetnosti, v kateri se umetnost ove svoje nezadostnosti pred pojmom in "pogine" (svoj pogin prakticira na način romantične ironije) – je za buržuja glasba pristni medij dušnega trepetanja, ki je po zlomu pojma še edina "objektivnost" /.../. Posledica je ta, da postane glasbena umetnost družbeno edina vzajemnostna razsežnost, četudi povsem "izumetničena", estetsko pa edina umetnostna oblika, ki preživi smrt umetnosti in v kateri to smrt, kakor tudi nenehno zgodovinsko odplavljanje zapovrstnih estetskih formulacij, privilegirano preživijo prav "zastarele" estetske formacije. (Močnik 1992, 20)

To preživetje starih oblik se kaže v vse večjem razcvetu arhaične poustvarjalne opere, ki se je oddaljila od vsakršne relevance in navezave na sodobno družbo, temveč izumetničeno vztraja v družbi skozi fetišizacijo opernega glasu in v predpojmovni glasbi. Po drugi strani pa se pri sodobni operni ustvarjalnosti poraja vprašanje, ali ni zapadla v nekakšno "operno ironijo", saj se je s pomočjo gledališkega znaka, ki ga vsebuje, tudi sama razgradila, zavrgla tradicionalne kode, medije in formo ter začela za svoj predmet uporabljati idejo in svoj lastni zgodovinski razvoj. Opera je doživela smrt z lastno refleksijo o sebi in sedaj ponovno oživlja stare forme ali pa ustvarja radikalno nove, kot smo videli v postoperi. To je prineslo obdobje postmodernizma, ki daje možnost hkratnega bivanja več oblik istega fenomena.

Postmodernizem je nastopil z gesli povratka k avri, umetnini, publiki, fascinaciji, harmoniji in melodiji ter tako k fantazmi. A to ni regresija, ni revival, temveč remake, saj moment resnice postmodernizma ne tiči v neposrednosti prezence, temveč v njeni nezmožnosti prezence. Postmoderno avro zaznamuje praznina – in objekt, ki stoji na njenem mestu, nima nobenega skritega pomena, zgolj je (Dolar 1986, 350-357). V fantazmatskem objektu se analiza sploh ne more začeti, saj fantazma ponuja ugodje in je analiza že vnaprej blokirana, tako kot je bilo to pri klasični umetnosti. Z modernističnim prelomom pa je analiza postala neskončen proces – interpretacija je neskončna, tekst je neskončen in meje arbitrarne. Delo vsebuje svojo lastno teoretsko refleksijo, teorija pa postane umetnostni produkciji tako imanentna, da je brez nje sploh ni več mogoče razumeti (Dolar 1986, 338). Čeprav se v postmodernizmu ponovno vzpostavljata fantazma in avra dela, ta postaja prazna. Umetnost je namreč kritično noto

modernizma izgubila, saj v svetu nešteti malih zgodb nima opore, ki bi ji dajala to zmožnost. Ne le, da je z vrhom modernizma glasbeno prišla do samega konca z razkritjem tišine in totalne razgradnje glasbe v atonalnost, razgradili sta se tudi estetika in etika. Vse je postalo relativno, tudi estetski kriteriji in resnica.

Estetika še nikoli ni bila toliko razpršena, saj dopušča hkratni soobstoj v obliki malih pripovedi. Danes se v estetiki gradi parcialni teoretski diskurz, transversalno se prečka stare disciplinarne meje in umetnostne žanre ter obravnava dela kot umetniška šele na osnovi njihove konkretne estetske in umetniške predhodne utemeljenosti (Erjavec 2004, 108). Estetika postane prazni označevalec, prenehala je biti hegemoničen akademski diskurz (Erjavec 2004, 151), kot je tudi resnica postala fluidna in relativna ter odvisna od semiotičnih, zgodovinskih, kulturnih in političnih kontekstov (Erjavec 2004, 160-166). Sedaj se uvaja paraestetika kot kritična teorija poststrukturalističnega usmerjenja, ki dekonstruira in delegitimira sistemske dogmatične, logocentrične, makroestetične in metajezikovne sisteme, ki so zasnovani na avtonomnih estetsko-dramskih in gledaliških predpostavkah, kriterijih, metodah, značenjih in vrednostih. Paraestetika po Carrollu govori o koncu metateorije in filozofske estetike v svoji sistemski in totalizirajoči metanarativni formi. Zato se v postmodernistični umetnosti uvaja hiperestetski dramski tekst, ki sinhrono producira različne estetske, umetniške in ideološke modele preko tehnološko sproženih označiteljev v hipertekstu ali multiekranski projekciji idr. (Šuvaković 2001, 126-128).

Tudi Burgin skozi različne teorije o krizi legitimacije v postmoderni, o prehodu iz kontinuitete zgodovine idej k diskontinuiteti, o dekonstrukciji in o neskončnem drsenju označevalcev, kompleksni heterogenosti institucije umetnosti in njenih diskurzov ter prehajanju med omejenimi umetniškimi žanri opaza tudi smrt teorije in kritike v umetnosti – ta postane lokalna in specifična, kot je npr. feministična umetnost. Konec je "umetnosti za vse" in "umetnosti za vse čase", kot so se formirale diskurzivno-institucionalne konstrukcije v 18. stoletju. Usihanje ideologij v umetniškem diskurzu v 70. letih je popeljal umetniško kritiko in teorijo v krizo – nove teorije, ki slonijo na feminizmu, marksizmu in semiotiki so pokazale nezmožnost modernističnega ideala umetnosti kot sfere, neodvisne od drugih simbolnih sistemov. Sedaj pa je na teoriji, po Lyotardu, da prepoznavna nova vprašanja, kjer gre za konec umetnosti zato, ker je cilj ene teorije smrt druge (Burgin 2005). Vzrok smrti umetnosti kot tudi opere lahko razumemo tudi v prehodu iz heglovskega progresističnega časa

v čas foucaultovskega kritičnega pogleda na linearni tok zgodovine in drugačno paradigmo časa.

V modernizmu se namreč v mišljenjskem razvojnem toku pojavi diskontinuiteta glede na prejšnje tokove, čeprav je le-ta obstajala skozi celotno človeško in operno zgodovino. Pravzaprav je opera nenehno zapadala v lastne krize in iskala rešitve v obliki reform, kar pa se je na koncu prejšnjega stoletja do danes spremenilo, je drugačno dojemanje časa in napredka. Foucault je ugotavljal:

Za zgodovino v njeni klasični obliki je bilo diskontinuirano obenem dano in nepojmljivo: tisto, kar se je ponujalo v obliki razpršenih dogodkov – odločitve, naključja, pobude, odkritja; in čemur se je bilo potrebno, skozi analizo, izogniti, kar je bilo potrebno reducirati in zbrisati, da bi prišlo do kontinuitete dogodkov. Diskontinuiteta je stigma časovne razpršitve, ki jo je bil zgodovinar dolžan odstraniti iz zgodovine. Sedaj je postala ena izmed temeljnih elementov zgodovinske analize. (Foucault 2001, 11-12)

Geneza, kontinuiteta in totalizacija – to so velike teme zgodovine idej, preko katerih se zgodovina navezuje na določeno formo zgodovinske analize, ki je sedaj tradicionalna. Namreč opušča se zgodovino idej kot idejo o začetkih in koncih, kot deskripcijo nejasnih kontinuitet in kot rekonstruiranje razvijanj v linearni formi zgodovine (Foucault 2001, 145-149). To pa lahko razumemo tudi v okviru opere, ko je ideološko sproducirano totalnost želel razbiti že Adorno z atonalno glasbo in prekiniti s tradicijo. Čas modernizma pa ni želel umetnosti razpršiti s padcem vseh zakonov v pluralni soobstoj različnih zvrsti, temveč nadomestiti dane estetske zakone z novimi, bolj avtentičnimi in resničnimi, kar je še vedno ideja progresističnega razvoja in časa, a vsebuje diskontinuiteto s tradicionalno grajeno umetnostjo. Tako se je modernistična glasba zapirala v vse bolj elitistično utopično umetnost, zavezano resnici in upor. S postmodernizmom pa pride do diskontinuitete v samem linearnem času in mišljenju, kjer postane vse sproducirano samo začasno in lokalno. Zato tudi govorimo o koncu zgodovine oz. koncu umetnosti, saj posledično "*umetniški ustvarjalci, ki živijo v času, ki ga rad imenujem posthistorično obdobje umetnosti, bodo prinašali na plano dela, ki jim bosta manjkala zgodovinska pomembnost in pomen, ki ga že dolgo časa pričakujemo*" (Danto 2006, 150). Razumljivo je, da vidimo po modernizmu vsako umetnost kot padec umetnosti, posebno še, če je izgubila svojo avtentičnost, izvornost, avtonomnost in utopičnost. Umetnost postaja prazen znak, ki ga interpretacija želi nadomestiti. Problem tu pa je, da se je z arbitrarnostjo znaka zgubila kritična naravnost in vsakršni kriteriji umetniškega dela ter tako umetnost še hitreje zapade v blago. Ker kriteriji vseeno morajo

obstajati, pa estetske kriterije nadomešča kriterij profita skozi kapitalistično tržno logiko blaga. Ta usoda je vsekakor doletela opero oz. operne hiše, kar bomo obravnavali v naslednjem poglavju.

A v umetnosti ne prihaja le do "umora" umetnosti od zunanjih družbenih sil, temveč tudi do "samomora" in vzporednega nadaljevanja življenja. Samomori so se dogajali predvsem v modernizmu, kjer se umetnost ni želela predati družbenemu stanju, hkrati pa se ni mogla realizirati tako, kot bi želela. Vattimo zapiše:

Na smrt umetnosti zaradi množičnih medijev so se umetniki pogosto odzvali z obnašanjem, ki prav tako sodi v kategorijo smrti kot nekakšen protestni samomor: da bi se avtentična umetnost uprla kiču in manipulirani množični kulturi ter estetizaciji na nizki, šibki ravni eksistence, se je pogosto zatekla na programsko aporetične položaje, zanikajoč kakršenkoli element takojšnje uporabnosti del – njihov "gastronomski" pomen – z zavračanjem komunikacije, z izbiro čiste in enostavne tišine. (Vattimo 1997, 53)

To zanikanje je moč videti v Brechtovem delu *Dih*, ki ne vsebuje besed in oseb ter traja le nekaj trenutkov (Kreft 1974, 219), v glasbi pa pri Cagovem delu *4,33"* ter v nespevnosti in hermetičnosti drugih modernističnih glasbenih del. Vendar Vattimo opozarja, da v polje umetnosti ne sodijo le pojavi smrti in samomora, saj *"poleg teh dejstev ne smemo pozabiti še drugih, ki omogočajo – v več pogledih presenetljivo – preživetje umetnosti v njenem tradicionalnem, institucionalnem pomenu. Še vedno namreč obstajajo gledališča, koncertne dvorane, galerije; in umetniki, ki ustvarjajo dela, ki se nekonfliktno umeščajo znotraj teh okvirov"* (Vattimo 1997, 54). Torej nasproti pojavom smrti umetnosti stojijo kot alternativa pojavi, ki je nespeljivi nanje. Ta vrednostna razlikovanja nas opozarjajo na nezmožnost, da bi umetniško produkcijo speljali samo po enem kriteriju, čeprav je za teorijo *"lahko govor o smrti umetnosti tudi udobno pribežališče, udobno zato, ker je poenostavljajoče in pomirjujoče v svoji metafizični okroglosti"* (Vattimo 1997, 55). Ta zaokroženost pa ravno za opero vidno ne vzdrži – ta forma doživlja vse večjo razklanost različnih smeri, ki jih ni moč združiti, a v pluralnem razpršenem svetu lahko sočasno bivajo.

Tako kot je v času najbolj radikalnega modernizma Schonberg ustvaril dve operi, v katerih je razgradil vso operno strukturo, je istočasno Strauss žel uspehe in dobre kritike – celo od kritičnega Adorna – s svojimi operetami, velik razcvet je doživljala italijanska smer verizem, po drugi strani pa so se v opero začeli vpeljevati elementi popularne glasbe. Tako je operno ustvarjanje bilo že v t.i. dobi krize bolj raznoliko, kot se zdi na prvi pogled. Na ta način pa se

je nadaljevalo tudi ob prihodu postmodernizma in postopere, čeprav večina operne literature pregled operne ustvarjalnosti konča s Schonbergom ali kakšnim njegovim učencem, zato še bolj daje vtis, da sodobna operna produkcija ne obstaja. Novejši vodnik po zgodovini opere pri pregledu produkcije po letu 1900 navaja Brittna, Messiaena, Bernsteina, Zimmermanna, Henzeja, Ligetija, Beria, Stockhausna, Glassa, Adamsa kot tudi Duna in Adesa, od katerih pa se vsi ne poslužujejo tehnologije in nekateri ostajajo zvesti tradicionalni strukturi opere (Riding 2006, 361-423). Ne pozabimo na sodobne slovenske skladatelje operne ustvarjalnosti, kot so npr. Danilo Švara, Tomaž Svete, Darijan Božič, Gregor Strniša, Jani Golob, Aldo Kumar idr. (Sojar Voglar 2003). Sodobna operna ustvarjalnost je zelo različna, še vedno jih veliko uporablja tradicionalno operno strukturo in medije, saj ustvarjalni element umetnosti ni odvisen od rušenja danih form, temveč se lahko išče subverzivna branja tudi znotraj njih.

V novih glasbenih tokovih postmodernizma pa lahko iščemo upanje na nov razmah operne ustvarjalnosti. Medtem ko je bil modernizem zavezan abstraktni glasbeni semiotiki, za katero so značilne notranje referenčne zveze, išče postmodernizem zunajglasbene, semantične zveze. Z razbitjem tradicionalnega glasbenega sistema je povezana tudi odsotnost povednosti glasbenega toka, kar je vidno v serialni popolni strukturiranosti glasbe z notranjim referiranjem in hermetizmom. Za analizo glasbe je bilo potrebno razbrati znotrajglasbene semiotske povezave, medtem ko lažje dostopnih zunajglasbenih semantičnih praktično ni bilo mogoče odkriti. Postmodernistična glasba pa se obrača k semantičnosti, kjer analitiki ugotavljajo različne primere, ko glasba postaja komunikativna in odkriva poseben odnos do tradicije in zgodovine, modernistične glasbene dosežke pa vpenja v bolj konfliktne, povedne situacije (Pompe 2008, 29-45). Tako se je s serialno glasbo dogajanje izmaknilo izrazu občutja, s tem pa je bila izgubljena pevska forma, ki bi lahko znova vzpostavila senzibilnost človeškega glasu. Problem komunikacije je načel možnost uprostorjenja – vse je postalo neprestana variacija, ki seže v odprte forme. S tem se ruši možnost za glasbeno oblikovanje operne dramaturgije, ki je sestavljena ravno iz drame – konflikta, kateri pa je iz jedra glasbenega gradiva izgnan. Šele priznavanje konflikta je zopet omogočilo možnost za opero in na oder so prišle stare forme. Barbo poda primere opernih del Henzeja, Pendereckija in Motte-Haberjeve, ki se vsak na svoj način vračajo k vzpostavitvi pomena in graditvi tonskega jezika dramskega konflikta (Barbo 1992, 32-35). V vračanju k semantični pripovednosti glasbe pa lahko najdemo tudi potencial za razvoj opere po smrti in vpeljavo, preko sidrišča v besedi, opernega glasu in arije nazaj v opero.

Za konec lahko zaključimo z mislijo Vattima, da je pri stanju umetnosti dogodek smrti vselej napovedan in vselej preložen in bi ga zato lahko označili kot zaton umetnosti (Vattimo 1997, 55). Ali lahko to smrt razumemo kot simbolično, notranjo smrt opere, ki se kaže kot preložena z vračanjem umetnosti k starim formam, bo pokazal čas, ki bo ovrednotil sodobna dela. Vračanje k starim formam namreč ne pomeni nujno korak nazaj in prelaganje smrti, lahko je to tudi nov korak k ponovni zgraditvi (nove) opere, umetnosti in celotne bolj humane družbe. Kljub temu, da govorimo o smrti oz. zatonu opere, pa se po drugi strani arhaična opera poustvarjalnosti nezadržno širi in cveti bolj kot kdajkoli prej, saj je njeno prizorišče postalo globalni oder.

5.5 RAZCVET ARHAIČNE OPERE

O stanju opere Dolar zapiše: "*A če bi bilo z opero enostavno konec, bi ji lahko brez težav odredili mesto v kulturni arheologiji. Precej bolj nenavadno je, da opera kljub svoji smrti trdovratno vztraja. Ohranja se neznanski operni pogon, ki se nenehoma širi – zdaj je večji in kompleksnejši, kot je bil kadar koli za časa njenega življenja*" (Dolar 1993, 8). Tako kot Salazar tudi Dolar ugotavlja, da se zadnjih dvajset let odvija prava renesansa opere in poda imena skladateljev, kot so Stockhausen, Berio, Ligeti, Penderecki, Messiaen, Henze, Zimmermann in Nono; vendar pa se strinja o koncu opere s Salazarjem in vidi smrt, bolj intimno naznanjeno, v Schonbergovem *Erwartung* leta 1909 (Dolar 1993, 5-8). Šuvaković pa vidi to idejo smrti s Schonbergom kot ezoterično smrt opere, po kateri nastajajo opere, ki živijo svoje "drugo življenje" (Šuvaković 2001, 244) - življenje po smrti tradicionalne opere, ki je kakorkoli že navezano na to smrt opere: ali ponovno oživlja stare forme ali pa razgrajuje stare forme in ta proces prevzema za svoj lastni material opernega dela. Kar pa je tu zanimivo, je trdovratno vztrajanje opere kljub smrti.

Če govorimo o smrti opere glede na njeno notranjo strukturo ustvarjalnosti, pa po drugi strani ugotavljamo vse večji razcvet njene poustvarjalnosti – torej realizacije opernih del prejšnjih stoletij. Prav to pa je tudi še en Salazarjev razlog, zakaj opera doživlja svoj konec. Opera se je začela arheološko osamosvajati od ideološke stvarnosti okolja, pri čemer pa je arheološko mišljeno kot funkcioniranje opere, izdvojene od družbene in zgodovinske osnove, ter ustvarjanje lastnega ideološkega sveta, ki se zadovoljuje s ponavljanjem lastne preteklosti – ne le, da še vedno prikazuje dela 19. stoletja, temveč prenaša svoj sistem tudi na dela iz 17. in

18. stoletja (Salazar 1984, 157). Živi od arhiva, dovolj je, da si ogledamo izdajanje plošč, programe opernih hiš in festivalov. Opera poskuša ustvariti sintezo, kar pa prikazuje smrt neke družbe, krizo njenih vrednot in nastop določenega znanja, saj bi živa in ustvarjalna kultura morala ustvarjati in ne arhivirati. Opera postaja predmet vede, notranjega raziskovanja in kumulativnega znanja. To znanje je smrt (Salazar 1984, 212-214). Zapiranje v arhaičnost opere lahko razumemo kot konec visoke buržoazije, kot je že napovedal Adorno. Opera kot moderna, zgodovinsko formirana linearno progresistična forma je doživela svojo smrt, sedaj prehaja v postmoderno razpršeno obliko postopero ali pa v zaprto arhaično opero 'največjih uspešnic', kjer pa se na obeh straneh preobraža v globalno potrošniško blago – v spektakel. Med tema skrajnostima je še malo prostora za operne skladatelje, ki opere niso prepustili eni ali drugi strani, kjer lahko upamo na grajenje nove estetike in obuditve opere, a to bo pokazal čas. Trenutno pa vse bolj kaže, da se opera zapira v arhaično umetnost.

Tudi Kotnik meni, da je opera postala eden izmed bazičnih ritualov moderne družbe in merilo civiliziranosti oz. kultiviranosti kulture, tako kot je plemenski obred utemeljitveni akt domorodske zavesti in skupnosti. Sprašuje se, kako opero *"obvarovati pred procesom okamenitve, v katerem vse bolj postaja živ fosil, okoreli ritual absurda družbene smetane, ki ne zmore slediti zahtevam govorice družbenega, ekonomskega razvoja"* (Kotnik 2000, 162). Podoben pogled ima Močnik, ki trdi, da je opera kot institucija zgledna v svojem tradicionalizmu, saj železni repertoar priča zase. Močnik ugotavlja:

Tudi opera, naš predmet, je, že čisto intuitivno, v naši civilizaciji nekaj arhaičnega. Raje ne bi rekli, da je "zastarela", ker bi s tem nasedali progresističnim ideologijam, in tudi ne bomo rekli, da je "prežitek", saj je ta pojem iz tradicionalne antropologije sodobna veda pregnala s preprostim vprašanjem: kakšni so pogoji možnosti, da je "prežitek" preživel? – in ti pogoji so seveda sinhroni, torej je "arhaizem" sodoben.
(Močnik 1992, 19)

V tem, da opera s svojo arhaičnostjo vztraja še danes, je Adorno videl še eno aporijo družbe.

V operi ne najdemo več emancipirajočega se meščanstva in poveličevanja individua, ki bi se vzdignil proti ukletosti ureditve, temveč naleti samo še na odpor pri tistih, ki so se individualnosti odrekli ali česa takega ne slutijo več. Adorno zaključí: *"Skratka, med sedanjo družbo in tistimi, ki jih delegira kot operno občinstvo, in samo opero je nekakšen jarek"*, v katerem pa se je opera udobno namestila. Ponuja paradigmo oblike, ki je neomajno konzumirana, čeprav ni izgubila zgolj svoje duhovne aktualnosti, temveč je verjetno sploh ni več možno adekvatno razumeti (Adorno 1986, 109-110). Kot je trdil Salazar, je opera izgubila

svojo družbeno aktualnost in se je ideološko izpraznila. Tako opera prehaja v venček "največjih uspešnic" in, kot trdi Adorno, v situacijo, kjer se konzumer opere omeji na prepoznavanje opernih melodij, kot pri t.i. šlagerjih. Opera zbuja občutek pripadnosti k nekemu fiktivnemu nekdanjemu statusu oz. *"frekventira jo elita, ki elita ni. Sovraštvo do moderne, ki je pri opernem občinstvu dosti bolj virtualno kot pri gledališkem, se povezuje z zagrizeno hvalo dobrih starih časov. Opera je mašilo v svetu kulture, ki je od mrtvih vstala, polnilo v razstrelilnih luknjah duha"* (Adorno 1986, 111-113). Je mašilo razklane družbe psevdoindividualiziranih potrošnikov, ki daje lažni vtis neke meščanske dostojanstvenosti in t.i. visoke kulture, čeprav se je umetnost že davno likvidirala z vsesplošnim poblagovljenjem kulturne industrije vedno istega.

A vseeno je opera kot arhaična umetnost očitno dobro konzumirana v sodobni družbi, čeprav se publika ne more več identificirati z vsebino, situacijo ali reprezentirano figuro na odru. Weber ugotavlja, da ta identifikacija danes poteka skozi samo reprezentacijo – skozi spektakel predstave in zvezd, ki so preusmerile fokus iz samega opernega dela nase. Tu govorimo o kultu individualnega izvajalca ali direktorja režije ipd. Čeprav sistem zvezd v svetu opere ni nič novega, pa se je v sodobni operi spremenila njihova funkcija, kjer zmožnost izvajanja ni več primarno individualna značilnost liberaliziranega posameznika, temveč maksimum učinkovitosti v sistemu relacij moči, ki pustijo malo prostora za individualne razlike in variacije. Ta virtuoznost, ki je nepogrešljiva za uspeh v kapitalistični družbi, je dramatisirana in individualizirana v sistemu zvezd opernega sveta. V opernem svetu je tradicija razumljena kot kontinuiteta večnih vrednot in estetike, ki so prenesene skozi zvezdo h gledalcu. A vse operne hiše si ne morejo privoščiti najbolj poznanih pevcev in dirigentov. Tu se samoidentifikacija publike prenese iz individualnega izvajalca k individualni predstavi – spektaklu, ki mora biti drugačen od predhodnjih realizacij istega dela, a hkrati še vedno prepoznaven, da doseže to aktualizacijo brezčasnega ter postane objekt prepoznave in identifikacije. Fokus ustvarjalnosti se prenese na sceno in samo upodobitev predstave, kjer pa se rušijo meje scene, prostora reprezentacije in mimezisa prikazovanja (Weber 1994, 111-119). Opera se tu začne utapljati v gledališče, kot je Salazar že omenil, zaradi zapiranja v arhaično umetnost. Tako postane razumljivo, da se fokus iz samega dela prenese na izvajanje in sceno, saj so nekatera dela ničkolikokrat uprizorjena in kar tu ostaja ustvarjalnega, je scenski znak oz. interpretacija izvajalcev. Operno delo prehaja v spektakel, ki konkurira drugim spektaklom z istimi deli na trgu umetniške produkcije. Kar enega ustvarja za boljšega od drugih, so ravno relacije moči, kapitala, sistema zvezd in širšega dometa potrošnikov.

Razloge za sodobni položaj opere lahko iščemo v sami transformaciji družbe, saj se je sčasoma začela razkrajati meščanska javna sfera in z njo kritična naravnost umetnosti. Država in korporativne elite so z zasebnim prilaščanjem sredstev komunikacije in hkrati z depolitiziranjem javnosti aktivno onemogočale avtonomno javno življenje. Vseprisotno korporativno določanje posameznikovih želja razkrajaja osebno integriteto posameznikov in jih preobraža v privatne potrošnike. Tako opazujemo zaton meščanskega individualizma. Ta preobrazba se odvija predvsem preko množičnih medijev in poblagovljenja informacij z gospostvom informacijskih tehnologij, nadzorom s strani korporativnih in državnih birokracij, depolitizacijo javne sfere in kontroliranjem družbe (Debeljak 1999, 97-104). Z nastopom korporativnega kapitalizma postane strateški vir za maksimizacijo profita mobilizacija ljudi kot potrošnikov. V času informacijske tehnologije opazimo premik od potrošnje dobrin k potrošnji storitev, kamor se je vključila tudi potrošnja umetnosti, razlika med umetnostjo in kulturno industrijo je zastarala. S tem pa je tudi umetnost izgubila svoj kritično negativni potencial umetnosti in lastno avtonomijo (Debeljak 1999, 104-169). Čeprav se umetnost nikoli ni mogla ogniti lastnemu preoblikovanju v blago, pa je v sodobnem času padla pod totalno hegemonijo tržne logike blaga, ki se kaže tudi v politiki opernih hiš - kot smo videli, operna produkcija namreč obstaja tudi danes, a je težko vidna in slišna. Barbo opozarja, da *"le umetniški vodje bi lahko na reprodukcijski ravni omogočali kontinuirano oblikovanje operne zavesti v utrjevanju čvrstega stalnega (in zato stabilnega) mostu med opernim "muzejem" v najžlahtnejšem pomenu in pregledom kontinuiranega razvoja operne umetnosti do danes"* (Barbo 1992, 35). Vendar se to vse redkeje dogaja – na to nas je opozarjal že Adorno.

Opažal je, da je permanentna kriza opere postala manifestna kot kriza upodobljivosti oper, v Ameriki se je celotni uspešni repertoar sesul na nekako 15 naslovov (Adorno 1986, 99). S tem pa se interes prenaša na izvedbo in način predstavljenega. Ta tendenca se ujema s kultom instrumentalnosti in tehniko, ki je bila skozi vse meščansko obdobje naklonjena zvezdništvu in virtuoznosti. Idolatrija prvovrstnega se kaže, ko *"fanatično slavijo starejše dame, ki znajo na klavirju odigrati svoj program z zamaknjenim pogledom, kot da bi šlo za službo božjo"* (Adorno 1986, 163). Ekonomija ni glasbe le vklenila, temveč so se ekonomski pogoji v okviru določenih meja spremenili v estetsko kvaliteto, pri čemer ti, ki financirajo, določajo tudi smer. Programske politike ne določa toliko trg kot izrecno konservativno prepričanje, saj se nova dela le redko znajdejo na programu (Adorno 1986, 162-170). Politika hiš, ki je odvisna od lastnih virov financiranja, si želi napolniti dvorane do zadnjega sedeža, to pa je moč doseči z

najbolj znanimi opernimi deli, ki jih prepozna vsak potrošnik, s tem pa operne hiše pozabljajo na svoje poslanstvo hrama nenehne prevetritve novih ustvarjalnih moči operne umetnosti.

Operne hiše se tako vse bolj zapirajo v železni kanon "največjih" imen operne zgodovine, pri čemer se redko zgodi, da vključijo tudi dela po letu 1900. Danto je menil, da se dela povzdignejo v umetniška z vplivom umetniškega sveta, ki določenemu delu nudi teoretski okvir, medtem ko je Dickie to misel dopolnil in *"zamisel umetniškega sveta razširil na širši kontekst in poudaril, da so družbene institucije tiste, ki iz dela naredijo umetniško delo, celoto teh institucij pa tvorijo javnost, umetnik oz. umetniki, kupci, galeristi, kritiki in tako naprej.."* (Erjavec 2004, 108). A problem pri operi je, da brez realizacije v operni hiši operno delo ne more priti v javni prostor, kot je to na primer možno pri slikarstvu, kjer ulica postane galerija. Za realiziranje opere je potrebna številčna umetniška zasedba in tako posledično večji finančni zalogaj. To je tudi eden od razlogov, zakaj ima pri operni produkciji ključno vlogo operna hiša in zakaj se opera nikoli ni osamosvojila izpod jarma svojih sponzorjev, kot so se lahko druge umetnosti, kar pa je postalo še bolj očitno v času razvitega kapitalizma. Če so umetnostne institucije danes podvržene politiki poslovanja v skladu s tržnimi merili, ko se umetniški program ocenjuje glede na medijsko pokritost in blagajniški izkupiček, potem prehajamo v situacijo, da danes za umetniško institucijo *"žariščne točke simbolnega prestiža v resnici predstavljajo podatki o obisku, ne pa kontroverzni izbruhi dialektike izključevanja in vključevanja"* (Debeljak 1999, 179). Opera, ki si deli svojo usodo preživetja na trgu z drugimi hrami umetnosti, postaja podobna korporaciji. Odvisna je od zunanjega financiranja, kjer se sponzorji zanimajo posebej za financiranje tistih opernih predstav, ki bodo *"zaradi pričakovane množične in splošno pozornost zbujujoče privlačnosti najverjetneje zbudile največjo možno pozornost medijev"* (Debeljak 1999, 182). Zato pa se politika opernega programa zapira v varen program železnega repertoarja z najbolj znanimi opernimi vižami in opernimi divami, pri čemer pa se umetno vzdržuje razumevanje opere kot elitne umetnosti.

Isto operno delo ima aspekt tako popularne, v smislu zabave, kot aspekt visoke, v smislu poučne, sublimne in h katarzi usmerjene, umetnosti. A isto delo je bilo v določenih zgodovinskih obdobjih različno razumljeno. Lahko je imelo dominantno funkcijo popularne umetnosti – kot je buržoazna opera 18. in 19. stoletja bila najpogosteje doživljana v funkciji popularne in kolektivne zabave, medtem ko ima v drugih obdobjih funkcijo visoke umetnosti – to se je zgodilo v 20. stoletju, ko se večina opernih in operetnih del razume kot visoka in elitna umetnost predstavljanja spretnosti izvajalca (Šuvaković 2001, 235). Kljub družbenemu

stapljanju in kritiki ideološke obremenjenosti hierarhične postavitve visoke in nizke umetnosti, ki je danes vsekakor upravičeno obsojana, pa operni pogon arhaične opere še toliko bolj izrablja to (že preseženo) etiketo visoke umetnosti in cveti pod diskurzom konstruiranja romantičnega dojetja umetnosti, pri čemer pa si pomaga s koketiranjem opernih div z množičnimi mediji, kot to počnejo filmske zvezde, in s tržno znamko "velikih skladateljev" ipd. Če se je v prejšnjih stoletjih opera dojemala kot zabava, pa se danes zapakira pod etiketo visoke umetnosti vse, kar diši po operi in opereti. Kapitalistična profitna logika, ki prehaja v vse pore družbene realnosti, očitno sama zapira opero v arhaično umetnost, trži umetniške produkte kot nekaj posebnega in novega, čeprav – paradokсно – je repertoar vedno isti.

Pri operi je vedno obstajal element spektakla, kar je v sodobni družbi novo, je to, da je postala samo še spektakel. Debord, ko je opisoval spektakel, je ugotavljal, da prežema vso družbo in je kot družba sama. Značilnost spektakla je afirmacija in monopol videza, zato dobi vid s svojim načinom percepcije v spektaklu izjemen pomen. Kar je vidno, je tudi dobro in obratno. V spektaklu se kaže totaliteta tržnega sveta, je denar, ki se samo gleda. "*Spektakel je kapital, ki se akumulira do te mere, da postane viden*" (Debord 1999, 39). Iz tega lahko izpeljemo, da kar se ne vidi, izpade, da ni dobro, čeprav je to posledica dominantnih sil kapitala, katerega drugačne umetniške stvaritve, ki ne prinašajo dovolj profita, ne zanimajo. To posledično nujno privede do upada kvalitete oz. monotonosti programa – kar lahko vidimo v krčenju opernega repertoarja že iz časov Adornovega življenja, do danes pa se ni nič spremenilo. Tudi tiste svetovne hiše, v katere se zliva največji dobiček iz predstav, z nekaterimi izjemami le redko posežejo po bolj sodobnem repertoarju, temveč izkupiček namenijo za plačilo največjih glasbenih imen oz. zvezd opernega sveta ter si tako zagotovijo kakovost izvajanja ali pa vsaj polne dvorane. Celotni umetniški sistem funkcionira po načelu kapitalističnega trga konkurenčnosti, trženja in prepoznavnosti. Z opernim spektaklom pa se ljudje identificirajo, saj gre po Debordu pri spektaklu za fetišistični blagovni princip, za družbeno prevlado in odtujenost (Debord 1999, 39-41), kot je odtujena publika od operne arhaične predstave. Ravno v razkazovanju sil moči, prestiža in blišča v okviru spektakla lahko danes razumemo razcvet arhaične operne poustvarjalnosti, saj je svojo publiko izgubila pri preoblikovanju glasbenega poznavalca, ki je spremljal tekočo produkcijo, v opernega potrošnika, ki je zadovoljen z danim vedno istim.

Benjamin je ugotavljal, da se je s tehnično reprodukcijo avratičnost umetniškega dela izgubila. Enkratna vrednost umetnine je namreč utemeljena v ritualu, v katerem je imela svojo izvirno in prvo uporabno vrednost. *"Pristnost neke stvari je izbir vsega, kar ji je od začetka dodala tradicija, od njenega materialnega trajanja vse do zgodovinskega pričevanja. Ker je to drugo zasnovano v prvem, v reprodukciji pa se je prvo človeku izmaknilo, izgubi zadnje, se pravi zgodovinsko pričevanje, svojo trdnost"* (Benjamin 1998, 151). To se je zgodilo s postmodernistično posthistorično tehnološko umetnostjo, saj se s tehnološko reprodukcijo zamenja enkratni pojav z množičnim in se prekine s tradicijo in ritualom. Prekine se "tukaj" in "zdaj" umetnine - njena enkratna bivajočnost in izvirnost, s tem pa se tudi spremeni celotna funkcija umetnosti (Benjamin 1998, 150-155). Adornov očitek Benjaminu je, da mehanična reprodukcija ne razbija avre, temveč šele reprodukcija vnazaj poraja avro in jo krepi, tako da njena vzpostavitev sovпада z njeno izgubo (Dolar 1986, 334). Pri Adornovem videnju avratičnosti pa bi lahko iskali še en vzrok za razcvet arhaične poustvarjalne opere. Namreč pri vse večji zasičenosti z audio in video posnetki oper in opernih zvezd, se avra umetnine vse bolj krepi pri "tukaj" in "zdaj" realizaciji operne predstave in neposrednega izvajanja solistov v živo. Operna diva ali dirigent vračata operni umetnosti kultno funkcijo, saj obisk predstave pomeni nezamenljivo izkušnjo glede na posnetek predstave v času reproducirane umetnosti, ki je izgubila avro sijaja.

Izginotje zgodovinske umetnosti, ki se je navezovala na elito, katere družbeni temelj je polodvisnost v družbenih razmerah, ki so jih še vedno vzdrževali zadnji aristokrati, je povezano tudi z dejstvom, da *"s kapitalizmom družbena moč prvič pristane v rokah razreda, ki se zaveda, da ga ne plemeniti nikakršna ontološka kvaliteta. Njegova moč raste iz preprostih korenin, ki izhajajo iz ekonomskega poslovanja in hkrati označujejo mesto, kjer se izgubijo temelji človeškega gospostva"* (Debord 1999, 123). Kultura se v celoti spremeni v tržno blago in postaja glavna dobrina družbe spektakla, saj je potrebno utemeljevati družbo, ki nima utemeljitve. V tem sistemu spektakla vedenje ne more in noče razmišljati o svojih lastnih materialnih temeljih (Debord 1999, 126). To lahko razumemo v okviru Salazarjeve ideje ideološko izpraznjene opere, ki ni uspela zgraditi nove estetike, a se oplaja na kodifikaciji preteklih stoletij in celo v svoj čas vpeljuje dela iz preteklih obdobj. Debord trdi, da se to kaže v sodobni potrošnji totalitete umetniške preteklosti, poznavanju in zgodovinskem priznavanju umetnosti preteklih stoletij, ki je retrospektivno sestavljena v svetovno umetnost, kjer današnja doba muzejev ukinja umetniško komunikacijo in povzroči konec sveta umetnosti (Debord 1999, 123-124). Tako lahko še enkrat zaključimo, da se

operne hiše vse bolj zapirajo v muzejske zgradbe in niso (ali ne zmorejo biti) odprte za sodobno umetniško komunikacijo. Kakšne so tu rešitve? "*Za resnično uničenje družbe spektakla so potrebni ljudje, ki vnašajo praktično moč v aktivno delovanje. Kritična teorija spektakla se lahko uresniči samo, če se združi s praktičnim tokom zanikanja družbe*" (Debord 1999, 130). Sicer Debord vidi to reševanje stanja skozi marksistični pogled revolucionarnega razrednega boja, a pomembna misel tu je, da je umetnost vpeta v družbo in si tako brez preoblikovanja družbenega stanja ter praktične žive ustvarjalnosti umetnost in z njo opera ne bo mogla opomoči.

Po drugi strani pa postopera svojega odra ne išče med tradicionalnimi opernimi hišami. Delo *Einstein na plaži* se sprva ni izvajalo v operni hiši, temveč v galerijskih prostorih, izvedba je trajala pet ur brez pavze, da je lahko publika prišla in odšla kadarkoli v času izvajanja po konceptu Ecovega odprtega dela (Novak 2007, 18). Z razgrajeno operno strukturo in uporabo tehnologije postopera prehaja v performans in temu so namenjeni tudi drugi bolj ambientalni prostori. Te opere se približujejo sodobni logiki konzumiranja. Nekatera operna dela se ne izvajajo več v živo, temveč izdajajo na DVDjih ali pa se uporabljajo druge marketinške poteze. Steve Reich je klasični DVD format zamenjal za format audio diska, ki je ideološko motiviran; namen je namreč, da bi ta oblika nosilca bila na policah z ostalimi audio glasbenimi deli, ne le opernimi, zato da razširi svojo ciljno publiko. Operni ustvarjalec se danes očitno ukvarja tudi z lansiranjem dela na trg. Adams je za opero *Doctor Atomic* še pred izidom opere postavil internetno stran z informacijami, intervjuji z izvajalci, narejen je bil tudi trailer ipd., kar kaže na funkcioniranje celotnega spektra opernega sveta, ki omrežuje globalne marketinške mehanizme, industrijo zabave, operno zgradbo in infrastrukturo kot tudi politični aktivizem vsebine (Novak 2007, 142-163). Tako prehajamo od opernega skladatelja k tržniku in menedžerju umetniškega ustvarjalca v eni osebi. Dela so že tekom delovnega procesa umetniškega ustvarjanja zastavljena kot blago, ki ga je potrebno oglaševati in tržiti. Tako vidimo, da se umetniško delo in kulturna industrija stapljata v isti objekt masovne potrošnje.

5.6 SMRT OPERE KOT POINT DE CAPITON

Smrt opere lahko vidimo še na en način. Salazar meni, da je opera arheološka tudi zato, ker ne producira drugo, temveč le samo sebe. Obsedenost z družbo je zamenjala solipsistična obsedenost (Salazar 1984, 208-211). Solipsistično obsedenost opere pa ni nujno razumeti le

kot zapiranje operne produkcije v poustvarjalno umetnost zaradi domnevnega zamiranja ustvarjalne produkcije, temveč tudi prevzemanje celotne operne institucije, z njeno strukturo in ideologijo, za operni material nove ustvarjalnosti.

To se kaže v umetniških delih Johna Caga, ki se ukvarja s samo tematiko smrti opere oz. se anarhistično vživlja v provociranje smrti opere. Njegovo operno delo *Europerras 1-6* kaže to smrtno, fragmentirano in brikolažno telo mrtve ali zgodovinsko dokončane opere. Opero je prepustil arbitrarnosti in naključju, vpeljal je parodijo na operne konvencije in subverzivno provociral, kjer je logiko narativne in estetske motivacije zamenjal simulakrum in retorično ponavljanje preloma, ki se kaže tudi v delih Berija, Glassa in Adamsa. Šuvaković meni, da Cagova opera ni zgodovinski naslednik evropske zgodovine opere, ni prenosnik ali obnovitelj operne tradicije, temveč je parodijski arheolog, ki po ključu naključja izbira material za novo opero. Pri njem ne gre za interpretacijo, temveč kaže na nekoherentnost in arbitrarnost glasbenega materiala ter napada estetski fundamentalizem, ki osnuje tradicionalno namenskost opernega ustvarjanja preteklih stoletij (Šuvaković 2001, 245-246). Pri Cagu se v kreiranju konca umetnosti hkrati prikazuje nemoč in moč umetnika – nemoč zato, ker ne zmore vsebinsko spremeniti institucije, moč pa zato, ker umetnik ne deluje več na glasbeni, scenski ali dramski formi, temveč na produkciji institucije, funkcij in struktur (Šuvaković 2001, 247).

Do same ničte točke opere in gledališča v fenomenološkem smislu pa je s svojim minimalizmom prispel tudi Glass, ki odkriva glasbeni, dramski in scenski skelet opere v svoji prvi operi *Einstein na plaži*. Nato se obrne k postmodernistični decentrirani obnovi evropske opere skozi heterogene tekste multikulturalizma in multimedialnosti, ki z mimezism mimezisa operno preoblikuje ljudsko realnost, medtem ko Cage ostaja zaprisežen modernizmu z napadom in zavrnitvijo opere (Šuvaković 2001, 247-248).

Tako kot vidimo, ne obstaja en sam konec ali smrt opere, temveč je vsak avtor izpeljeval drugačna videnja in argumente krize oz. smrti opere, čeprav je vsem skupno to, da se temu fenomenu niso mogli izogniti. Tudi tisti ne, ki so na idejo konca opere gledali bolj skeptično. Kotnik meni, da je obsodba smrti zavajajoča, lahko pa jo razumemo kot krizo, kjer je opera priča lastnemu iskanju kot že mnogokrat v svoji zgodovini in prisiljena odgovarjati na izzive časa. V stanju opere vidi simbolizacijo smrti in ne dejansko smrt, zato je opero opredelil kot nosilec simptoma smrti, ki kaže na problematičnost upada fenomena. Zlata leta opere od

Mozarta do Verdija se skladajo z zlato dobo liberalnega humanizma in nevprašljivega verjetja v svobodo in razvoj (Kotnik 2000, 168). Kotnik poda pogled, da je ideja o smrti opere, ki se je prijela v postmodernistični racionalizaciji, v resnici veliko bolje služila modernističnemu poslanstvu teorije same, ki je težila k temu, da bi raziskovalci proizvedli kar se da subverzivne učinke glede na predhodne tradicionalne poglede na opero (Kotnik 2005, 193).

Da imajo analize opere, ki so tej glasbeni obliki pripisale smrt, namen proizvesti (le) subverzivne učinke, se ne moremo strinjati. Tu gre za pogled na samo opero – ali jo razumemo kot odprto ali zaprt fenomen. Kotnik jo razume kot odprto glasbeno obliko, saj vidi pomanjkljivost konstrukcije, imenovane smrt opere, v tem, da bazira na primordialnem razumevanju opere kot žanra (Kotnik 2005, 193). A to je postmodernistično razumevanje opere kot odprte glasbene oblike, ko opera že živi svoje drugo življenje po smrti. Pri smrti opere ne gre za to, da bi se z določenim datumom prekinilo vsakršno operno ustvarjanje, temveč za dejstvo, da se je končala progresistično linearna forma, ki se je skozi zgodovino gradila; torej, da se je končala zaprta, fiksirano-kodificirana operna forma, danes imenovana tradicionalna opera. Seveda so diskontinuitete v razvoju opere vedno obstajale, tako kot pri drugih vrstah umetnosti ali znanja, saj se je kanon opernih del skonstruiral post festum glede na določeno progresistično idejo umetnosti, a vendar niso bile dojete kot razgradnja opere, temveč kot reforme – kot nova in bolj zastavljena rešitev operne forme. Z modernizmom se notranja struktura začne rušiti, ko se razgradijo vsi elementi, na katerih opera bazira, čeprav je umetniška ideja še vedno zavezana k "napredni" ustvarjalnosti. Opera prispe do samega roba lastne forme in kvalitativne glasbene meje, kjer ponikne v gledališče. Toda odprta forma lokalnega in začasnega v umetnosti se vzpostavi s postmodernizmom. Značilnosti postmodernizma se tipično vidijo ravno na primeru opere, saj sedaj hkratno biva več oblik opere, nekatere nadaljujejo razgradnjo opere, druge skušajo ponovno zgraditi operni fenomen, nekatere se zapirajo v arhaično poustvarjalnost, druge prehajajo v performans ali v virtualno internetno obliko. A ne ene kot druge ne morejo preko dejstva, da je opera, ki se je gradila tristo let, doživela zlom in lastno refleksijo s prevzemom opernega fenomena za svoj lastni material.

Nastanek pojavov krize, konca ali smrti opere Šuvaković vidi v okviru zahteve 20. stoletja, ko se vsaka posamezna umetnost izpelje na dvom in se tako praktično kot teoretično problematizirajo njene disciplinarne, medijske, konceptualne, ideološke, poetične in receptivne meje. Smrt opere je samo učinek spraševanja o sami naravi opere kot umetnosti in

opere kot kulture. Tako smrt opere postane glavni kod ali *point de capiton*, na osnovi katerega se bere zgodovina zahodne opere in umetnosti (Šuvaković 2001, 247). *Point de capiton* deluje kot novo uvedeni označitelj, ki sam po sebi ne da nove označitve, a vrši čudežni preobrat celotnega danega označenega polja in s tem redefinira njegovo berljivost. Pokaže, da noben diskurz ni celovita predstava in vizija sveta, temveč proizvodnja manka, paradoksa, absurda in neskončnega modernističnega ustvarjanja, premeščanja in preobražanja fragmentov, ki anticipirajo značenja (Šuvaković 2001, 115-116). Ta obrat opere vase je postal *point de capiton*, pa naj bo v obliki Adornove krize, Vattimovega zatona, Salazarjeve smrti, Kotnikovega simptoma smrti ali Dantovega konca. Morda se bo tej vrsti pridružila še kakšna druga oznaka, a transformacije opere ni moč zanikati.

Razloge za ta obrat lahko vidimo tudi v spremembi same umetnosti in družbe, čeprav operne ustvarjalnosti ni konec. Tako kot lahko operno razgradnjo razumemo v okviru družbenih sprememb, lahko tudi družbene mehanizme vidimo kot tiste, ki operi v svoji pluralni razpršenosti pomagajo, da se operna ustvarjalnost razvije in zacveti, ali pa ti mehanizmi samo operno ustvarjalnost zavirajo. Očitno danes velja slednje, ko se operna poustvarjalnost bohota na račun ustvarjalnosti zaradi hegemonije tržnega kapitalizma tudi na področju umetnosti. In če je kje kaj videno oz. slišano, je hitro pozabljeno, saj je v današnjem svetu živo tisto, kar se oglašuje in daje profit. Očitno se je Adornov strah o totalni kulturni industriji izkazal za upravičenega. Samo upamo lahko na tista (skoraj) nevidna sodobna operna dela, ki si jih kapitalistični pogon še ni prilastil, da bodo nekoč kot Adornove steklenice uporno priplavale na površje družbene relevantnosti nove družbe in zgradile novo avtentično umetnost estetike ter resnice.

6 ZAKLJUČEK

V sodobnem času se je opera znašla v nekakšnem trojnem paralelnem življenju po t.i. lastni smrti. Na eni strani imamo tradicionalno arhaično oz. poustvarjalno opero, ki se vse bolj zapira v železni repertoar od Mozarta do Verdija in zdi se, kot da operno ustvarjanje po italijanski operi romantičnega obdobja ne obstaja. Na drugi strani živi sodobna postopera, ki ima že v svoji oznaki predpono, ki izdaja njeno drugo življenje. Vmes si pot stežka in nevidno utira še tretja alternativa operne ustvarjalne produkcije, ki se ponovno obrača k preteklim formam in jih reinterpreterira in transformira, o čemer pa v svetu ni dosti znanega. Verjetno ravno ta neujemljivost pri velikem pohodu znanstvenega arhiviranja operne ustvarjalnosti dokazuje njeno življenje.

Lahko bi sodili, da je operna umetnost razklana, a pravzaprav živi le svoje razpršeno pluralno življenje postmodernističnega časa. Kar vse oblike opere družijo, je njihovo srečanje z lastno smrtjo, s katero se vsaka oblika spoprijema drugače. Če arhaična opera priznava opero le do njenega zloma, pa postopera živi njeno drugo življenje, ki se po smrti šele začne. Obstaja tudi sodobna produkcija, ki nadaljuje svojo pot v okviru tradicionalno grajene opere, do katere pa imajo raziskovalci različna mnenja. Nekateri v sodobnem opernem ustvarjanju vidijo prelaganje same smrti opere na zaton opere, drugi v njej vidijo ponovno zoro.

Za to spremembo opernega fenomena je namreč zaslužna sprememba idejnega in družbenega sveta. Opera je zgodovinska forma moderne družbe. Čeprav operna produkcija nikoli ni bila enotna, pa jo je v homogenost silila progresistična ideja napredka, kjer je bilo novo vedno razumljeno kot boljše. Temu toku linearnega razvoja je bila zavezana celotna moderna misel od znanosti do umetnosti. Z modernizmom pa se ta tok razbije in s postmodernizmom razprši, kar lahko občutimo in slišimo tudi v umetnosti. Opera se je z modernizmom razgradila do samega roba glasbe, kar je privedlo do atonalne zgradbe oz. do še radikalnejše oblike, tišine same. Po tej smrti opera živi svoje drugo, razpršeno življenje. Drugi razlog za nastanek teorij o koncu opere v sodobni družbi je sprememba same družbe, ki je iz visokomeščanske izobražene ožje publike tekočih opernih predstav takratne produkcije prešla v potrošniško publiko spektakla globalnega dometa. Zagotovo se je buržoazna umetnost in z njo buržoazna opera končala in odpiranje opere vsesplošni publiko je pozitivno, a problem je nastal, ko se je umetniško delo izpeljalo izključno in samo na tržno blago, kvaliteto pa je zamenjala

kvantiteta. Ogromen finančni zalogaj realizacije opere je v sodobni družbi na kolena spravil politiko opernih hiš, ki so prepuščene "svobodnemu" trgu tiranije kapitala ter se tega jarma ne zmorejo rešiti in tako posledično dušijo novo operno ustvarjalnost, ki ne uspe priti do odra, saj je bitka z "največjimi opernimi uspešnicami" že vnaprej izgubljena. Zato fenomen opere doživlja nenehno notranje-strukturno identitetno krizo kot tudi zunanje-percepcijsko krizo zaradi politike hiš in lastnega tujstva pri umeščenosti v sodobno družbo.

Krizo opere lahko opišemo kot zaton, simptom smrti, konec ali pa kot smrt *sámo* – oznake so različne in z njimi tudi teoretski argumenti ter vidiki, kar pa jih družijo, je njihov *point de capiton* temne sodbe nad stanjem opere. Upanje ostaja v zori nad zatonom operne ustvarjalnosti, vendar bo to ostalo prazno, če družba ne bo začela umetnost dojemati kot duhovno in ne (le) tržno kategorijo sveta.

7 LITERATURA

- ☞ Adorno, Theodor Wiesengrund. 1979. *Estetička teorija*. Beograd: Nolit.
- ☞ --- 1986. *Uvod v sociologijo glasbe*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- ☞ --- 1994. Bourgeois Opera. V *Opera Through Other Eyes*, ur. David J. Levin, 25-43. California, Stanford: Stanford University Press.
- ☞ Barbo, Matjaž. 1992. Opera, struktura v času. *Maska* 2 (3): 33-35.
- ☞ Benjamin, Walter. 1998. *Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- ☞ Bergamo, Marija. 1994. Glasba v prelomnem času: "Napredek s pomočjo tradicije" in restavracija. V *Spisi, polemike, manifesti*, Ferruccio Busoni in Hans Pfitzner, 123-136. Ljubljana: Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete: Slovensko muzikološko društvo.
- ☞ Burgin, Victor. 2005. Konec teorije umetnosti. *Likovne besede* 2005 (73-74): 1-27.
- ☞ Busoni, Ferruccio in Hans Pfitzner. 1994. *Spisi, polemike, manifesti*. Ljubljana: Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete: Slovensko muzikološko društvo.
- ☞ Danto, Arthur Coleman. 2006. *Filozofsko razvrednotenje umetnosti*. Ljubljana: Študentska založba.
- ☞ Debord, Guy. 1999. *Družba spektakla. Komentarji k družbi spektakla. Panegirik*. Ljubljana: Študentska založba.
- ☞ Dolar, Mladen. 1986. Strel na koncertu. V *Uvod v sociologijo glasbe*, Theodor W. Adorno, 301-357. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- ☞ --- 1993. *Filozofija v operi*. Ljubljana: Analecta.
- ☞ Debeljak, Aleš. 1999. *Na ruševinah modernosti: Institucija umetnosti in njene zgodovinske oblike*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- ☞ Eisler, Hanns. 1983. The Crisis in Music. V *Classic essays on twentieth-century Music*, ur. Richard Kostelanetz in Joseph Darby, 133-138. New York: Schirmer Books.
- ☞ Erjavec, Aleš. 2004. *Ljubezen na zadnji pogled. Avantgarda, estetika in konec umetnosti*. Ljubljana: Založba ZRC SAZU.
- ☞ Foucault, Michel. 2001. *Arheologija vednosti*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- ☞ Hegel, G. W. F. 2003. *Predavanja o estetiki: Uvod*. Ljubljana: Analecta.
- ☞ Horkheimer, Max in Theodor W. Adorno. 2002. *Dialektika razsvetljenstva*. Ljubljana: Studia Humanitatis.

- ☞ Jay, Martin. 1991. *Adorno*. Ljubljana: Knjižna zbirka Krt.
- ☞ Kotnik, Vlado. 2000. Nosi opera v sebi simptom smrti? *Anthropos* 32 (1-2): 157-168.
- ☞ --- 2005. *Antropologija opere*. Koper: Založba Annales.
- ☞ Kreft, Bratko. 1974. Brecht in marksizem. *Sodobnost* 22 (3): 217-233.
- ☞ Dolinar, Ksenija, Zdravko Duša in Cveto Jeraša ur. 1988. *Leksikon Cankarjeve založbe*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- ☞ Močnik, Rastko. 1992. Misliti opero. *Maska* 2 (3): 17-23.
- ☞ Mul, de Jos. 2002: Hegel, Heidegger, Adorno in konci umetnosti. *Filozofski vestnik* XXIII (1): 103-122.
- ☞ Novak, Jelena. 2007. *Opera u doba medija*. Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića Sremski Karlovci.
- ☞ Orrey, Leslie. 1991. *Opera, a Concise History*. London: Thames and Hudson.
- ☞ Otržan, Đurđa. 1992. Libreto. *Maska* 2 (3): 30-32.
- ☞ Peričić, Vlastimir in Dušan Skovran. 1977. *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- ☞ Pompe, Gregor. 2008. Modernizem in postmodernizem - od splošnih vprašanj razmerja do partikularne glasbene razločnice med semiotskim in semantičnim. *Forum* I (1-2): 29 – 45.
- ☞ --- 2009. Puccinijeva poslednja opera – smrt ali rojstvo opere? *Gledališki list Opera in balet SNG Maribor* sezona 2008/2009 (6): 30 – 36.
- ☞ Riding, Alan in Leslie Dunton-Downer. 2006. *Opera*. London: Dorling Kindersley.
- ☞ Salazar, Philippe-Joseph. 1984. *Ideologije u operi*. Beograd: Nolit.
- ☞ Sojar Voglar, Črt ur. 2003. *Skladateljske sledi po letu 1900*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev.
- ☞ Šuvaković, Miško. 2001. *Paragrami tela/figure*. Beograd: Edicija Teorija u teatru.
- ☞ Weber, Samuel 1994. Taking Place: Toward a Theater of Dislocation. V *Opera Through Other Eyes*, ur. David J. Levin, 107 – 146 California: Stanford University Press, Stanford.
- ☞ Vattimo, Gianni. 1997. *Konec moderne*. Ljubljana: Zbirka Labirinti.
- ☞ Weisstein, Ulrich. 1969. *The Essence of Opera*. New York: W. W. Norton & Company.
- ☞ Žižek, Slavoj. 2002. *Opera's second death*. New York: Routledge.