Operetna izkušnja

Igor Grdina

Inštitut za kulturno zgodovino ZRC SAZU, Alma Mater Europaea
Institute of Cultural History ZRC SAZU, Alma Mater Europaea

Premisleki o opereti se praviloma začenjajo z opravičevanjem: žanr se spričo svoje neskrivane sproščevalne intence zdi tako enosmerno opredeljiv in v vsem predvidljiv, da je o njem bolj samoumevno molčati kakor razpravljati. Izkazoval naj bi se za tako popolnoma odrsko avtoreferencialnega, da naj bi že ljudem v parterju in ložah – pa seveda še bolj svetu pred vrati gledališč – ne povedal ničesar drugega kot to, kar postavlja na oder.

Toda Moritz Csáky je v svoji klasični kulturnozgodovinski študiji o ideologiji operete v času dunajske moderne prepričljivo pokazal, da so številna dela tega žanra šele sčasoma postala popolnoma gledališka. Ko so bila ustvarjena, so bila zelo močno vpeta v dnevne probleme. Bolj kot brezbrizna do stvarnosti so bila hiperodzivna na njene mimobežne fenomene.¹ Ko pa so se ti bodisi v stvarnosti bodisi v spominu razplinili ali se v tridesetletju med izbruhom prve in koncem druge svetovne vojne skupaj s celotnima galaksijama *fin de siècle* in *belle époque* iz sodobnosti preselili v večno večrajšnjost, so operete, ki so aludirale nanje ali jih satirizirale, pristale v odrski in časovni kapsuli. Tako se je tudi rodila znana krilatica Siegfrieda Kracauerja, ki je celotno dobo ter odnose med ljudmi in razmerja med stvarmi opredelila z imenom žanra, ki je živel od njih.² A tu je dejansko šlo le za duhovit diskurzivni obrat. Svet je nekoč pač bil drugačen in v dobi katastrof,

1 Moritz Csáky, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität* (Dunaj, Köln, Weimar: Böhlau, 1998).

2 Siegfried Kracauer, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit. Werke VIII* (Frankfurt ob Majni: Suhrkamp, 2005), 192.

ki so ga doletele v obdobju 1914–1945, se je poprejšnjost začela zdeti neboljena in neusodna – čeprav je bila do mnogih neusmiljena in jim ni dajala veliko možnosti. A številni ljudje so bili tedaj še brez glasu, ki bi se pomnil in je zato njihova izkušnja ostala pred vrati običajno pojmovane zgodovine.

Recepcijsko živost so operete v času, ko so se razmerja med stvarmi in odnosi med ljudmi pod vplivom najrazličnejših avantgardizmov in skrajnosti toliko spremenili, da so bili vzorni primeri tega žanra odrinjeni v dovrš(e)ni preteklik oziroma predmodernost in predaktualnost, lahko ohranjale le zaradi svojih posameznih razsežnosti. Predvsem glasbenih in psiholoških. Na to, da so zapolnjevale praznino v slepi pegi vseh zagovornikov ustvarjalcev *prazne mize*, najmočneje opozarjajo glasbenosenski *pasticcii*, ki so med operetne skladatelje posthumno – s pomočjo roke Heinricha Bertéja – uvrstili Franza Schuberta, nato pa še vrsto ustvarjalcev romantike.³

Seveda ne gre spregledovati niti biografij vrste velikih dirigentov.⁴ Kar številne kariere vele mojstrov taktirke so se začele Talijinih hramih, v katerih so ljudje kar najbolj goreče častili lahkokrilo operetno muzo. Slednja je namreč zlasti v manjših mestih neredko sploh omogočala delovanje gledališč. V drugi polovici 19. stoletja so opere postajale scensko in glasbeno čedalje zahtevnejše, kar je močno dvignilo stroške izvedb. Ne le provincialna gnezda z manjšim številom prebivalcev, temveč tudi vrveča središča z milijoni duš so si mogla privoščiti povečane izdatke pri predstavah, ki so bile namenjene (naj)zahtevnejši publikii, samo z zelo uspešnimi uprizoritvami del za vse in vsakršne ljudi. To je bil stranski, docela neumetniški produkt sprememb, ki sta jih na glasbeni oder prinesla francoska *velika opera* in novonemška revolucija. Ni slučaj, da se je lažji glasbeni teater najmočneje zakoreninil v Parizu in na Dunaju, kjer so bili premiki najopaznejši, potreba po reprezentiranju pa največja. Prestolnica habsburške monarhije je bila kulturno najvplivnejše nemško govoreče mesto, do leta 1866 pa tudi ključno politični center Srednje Evrope – ne samo tiste v krempljih dvoglavega črnega orla Habsburžanov.

3 Richard Traubner, *Operetta. A Theatrical History* (Oxford, New York: Oxford University Press, 1989), 424, 423.

4 Otto Klemperer je leta 1906 začel svojo kariero z Offenbachovim *Orfejem v podzemlju*. Glejte v: Peter Heyworth, ur., *Gespräche mit Klemperer*, 2. izdaja (Frankfurt ob Majni: S. Fischer Verlag, 1974), 13, 55. Nič manj ni znan primer Lovra Matačića in njegovega dvojnega začetka kariere – po prvi in po drugi svetovni vojni. Glejte v: Eva Sedlak, *Matačić* (Zagreb: Fond Lovro & Lilly Matačić, AGM, 1996), 34, 84.

Skupnosti, ki za svoja središča niso imela velemest, so si lahko narodnoreprezentativna gledališča omislila in jih vzdrževala le zaradi »kompenzacijske« repertoarne politike. Značilno so v Ljubljani po prvi svetovni vojni najprej sklenili, da operet, za katere se je zdelo, da pripadajo žanru, ki je kljub evokacijam aktualitet zaradi množice dramaturških pravil in glasbenih zamejitev nesposoben kakršne koli modernosti, inovativnosti in izvitja iz primeža zaznamovanosti s črno-žolto preteklostjo, ne bodo več uprizarjali,⁵ toda življenjska stvarnost je to odpoved preteklosti kmalu dala v oklepaj. Kar je v nekdanji sedanosti prinašalo denar, ga je moralo tudi toliko in toliko let pozneje. Svet se je spreminjal zdaj na bolje, zdaj na slabše, opereta pa je tudi po prvem ugašanju oziroma izklapljanju evropskih luči v letih 1914–1918 ostajala, ka(k)r(šna) je bila ... Oton Župančič je tako ljubljansko gledališče vodil po enakih načelih kakor pred njim Fran Govekar, saj je moral misliti na to, kako bo ob pičlem pritoku sredstev iz državnega proračuna obdržal vrata Talijinega hrama odklenjena. Ironija (ne)kulturne zgodovine je, da so številni ljudje njegovo ravnanje hvalili kot spretno, čeprav za dirigentski pult v ljubljanski teater ni spravil ne Václava Talicha ne Fritza Reinerja, ki sta dobro sodelovala z nenehno hudo grajanim naturalističnim pisateljem.⁶ Če opereta sama ni umetnost, je slednji vsaj odpirala vrata. Lahkokrila muza, ki je lovorjev venec namenila Jacquesu Offenbachu, Johannu Straußu Sinu in Franzu Lehárju, je potemtakem očitno povezana tudi z gledališčem, katerega intenca je bila postati zvonik katedrale duha.

A opereta je bila ponekod – v okoljih z nezmogljivo kulturno infrastrukturo – pravcati steber narodnoreprezentativnega gledališča. Po sili razmer je bila kje celo njegova najkompleksnejša oblika. Dejansko kar nekak nadomestek za opero. Foersterjev *Gorenjski slavček* je tako bil sprva zamišljen kot izvedbeno najzahtevnejše odrsko delo skupnosti, ki se še ni mogla pohvaliti ne s svojim stalno delujočim gledališkim ansamblom ne z lastnim orkestrom. Značilno je njegovemu nastanku botroval razpis, za katerega je denar prispeval kranjski deželni odbor, ki je hotel vzpodbuditi domačo umetniško ustvarjalnost.⁷

5 Otmar Hoisel, »Dr. Josip Ipavic«, *Slovenski narod* 54, št. 73 (1. april 1921): 1 (opomba prevajalca članka), <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-M34JCKVP>.

6 Prim. Dušan Moravec, ur., *Pisma Frana Govekarja. Druga knjiga* (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1982), 60–2, 104.

7 Deželni odbor, ki je prispeval denar za nagrado, je bil eksekutivni organ parlamenta Vojvodine Kranjske; kot tak je bil nosilec avtonomije te kronovine habsburške monarhije. Prim. Lujiza Pesjakova, *Gorenjski slavček, Lirična opereta v dveh dejanjih* (Ljubljana: Dramatično društvo, 1872), 1.

Potemtakem je bil *Slavček* od vsega začetka nekakšna *opera in spe*. Dejansko je žanrsko preobrazbo doživel že leta 1876,⁸ torej precej pred tem, ko je bil v obleki zahtevnejšega, kompleksnejšega in resn(obn)ejšega kroja tudi zares izveden. Ob tem je gotovo pomembno, da se zgodba v generalnem smislu ni spremenila. Libreto Lujize Pesjakove je tudi v sižejskem smislu vzdržal žanrsko metamorfozo, ki jo je v praksi izvedel Emanuel Zünger.⁹ V globinski strukturi pa je le ostal opereten: razlog za razkritje vrlin kremenitih Gorenjcev ima vir v pomoti, ki pa ne vodi k tragičnemu razpletu, temveč k spoznanju realnosti. Ljudje, ki v začetku menijo, da ima prišlek – Chansonette – slabe namene, spoznajo dejansko stanje in potem svet spet spravijo v red. Opereta na odru predstavi tako njihovo zmoto kakor pot k pravemu spoznanju in pravični presoji. Slednja vzpostavi stvarnosti adekvatna razmerja tudi v mislih, ki so sicer celo pri pomoti dobronamerne. Ali vsaj nehudobne. Takšna pot k razsvetlitvi pa je značilna za operete. Prvotni *Gorenjski slavček* jo prehodi z razkritji pravih razmerij o domu in svetu, Straußov *Netopir* pa s poukom o blagodejnosti najdevanja krivde za vse zmede tega sveta v šampanjskih mehurčkih oziroma hlapih. A takšna sporočila in zgodbene obrazce prenese tudi opera. Kot izrazna oblika¹⁰ in kot glasbeno gledališče.¹¹

Kljub takšnim znakom vitalnosti in v več smeri odprte protejskosti pa se je avtorskoustvalna pot operete v muzikalni sferi končala. Slednja je

8 Gregor Pompe, »Geneza opere *Gorenjski slavček*«, *Muzikološki zbornik* 51, št. 1 (2015): 150–6. Ta študija žal spregleduje prvotni libreto ter njegovo zasnovo likov in motivacije njihovih ravnanj. Nekatere informacije so v poznejših verzijah izpuščene, vendar zaradi tega odsrke osebe niso postale drugačne. Chansonette tako ni popoln tujec – tudi v končni verziji kar dobro razume domačine –, temveč človek, ki je nekoč že bil na Slovenskem, pa se je potem, ko je v vojaških operacijah na Francoskem izgubil posest, preselil v kraje, kjer se je svoj čas dobro počutil. Gost je le na Gorenjskem. V času, ko se dogaja *Slavček*, »blizu Trsta že nad leto dni« živi z ženo. Prim. Pesjakova, *Gorenjski slavček*, 19.

9 Jože Sivec, *Opera skozi stoletja* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1976), 316.

10 Tudi Smetanova *Prodana nevesta*, katere zgodba se razplete v znamenju spoznanja dejanskega stanja, je bila prvotno opereta. Prim. Brian Large, *Smetana* (London: Duckworth, 1970), 168.

11 Značilno je bila premiera zadnje operete Franza Lehárja – »glasbene komedije« *Giu-ditta* – leta 1934 v dunajski državni operi. Čeprav je pri tem do neke mere šlo za demonstracijo avstrijske neodvisnosti od hitlerjanske politike, ki je onemogočila odski krst v Berlinu, je najpomembnejše dejstvo, da je z zgodovino posvečeni prostor deviški uprizoritvi delu povsem ustrezal. Clemens Krauss, ki je tedaj vodil dunajsko državno opero, je sicer precej na široko odprl njena vrata popularnejšim delom, da je v negotovih časih povečal rezervoar obiskovalcev gledališča. Glejte v: Franz Ender, *Immer nur lächeln ... Franz Lehár. Sein Leben – Sein Werk* (München: Wilhelm Heyne Verlag, 1998), 235–9.

danes zgodovinsko opredeljiv žanr. Drugače pa je v libretistiki. Teksti musicalov, ki izmenjujejo verzne, tj. praviloma pete in prozne oziroma govorne dele – prvi primarno izražajo karakter likov in poudarjajo pomembnost določene situacije za celoto, drugi pa poganjajo dogajanje v zaplete in nazadnje v sklep –, v formalnem smislu nadaljujejo operetno izročilo. Drugačni so le tipični dogajalni prostori, starost, poklici in status likov. Ob večkrat uresničeni možnosti preživetja lahkokrat glasbenogledališke muze v opernem – pozneje tudi filmskem – kontekstu in ob njeni sposobnosti »transplantacije« v revolucionarno spremenjeno stvarnost Sovjetske zveze,¹² je dovršena ustvarjalna zgodovina aktualizacij zmožnega žanra kot celote pravzaprav precejšen paradoks. A komunikacijsko-ekspresivna razsežnost operete je navezana na romantični glasbeni jezik; dodekafonska vrsta onemogoča njeno govorico. Ni edina oblika te vrste; podobno usodo ima tudi sonata. Vendar je ta v posttonalni dobi neaktualna zaradi zvezanosti svoje kompozicijske strukturiranosti z dur-molskim sistemom.

Zagovori operete spričo njene recepcijske živosti večinoma niso bili intelektualno posebej globoki: bolj kot kaj drugega so duhoviti. Praviloma so oprti na njeno paradoksalno vitalnost po avtorskoustvarjalni smrti – kar korespondira s splošnim vtisom o predmetu apologije. Volker Klotz je tako v svoji študiji o opereti, denimo, poudaril, da je ta vsekakor boljša, kakor je njen sloves.¹³ A navedena krilatica se utemeljuje le na posameznih elementih žanra. Ti pač opozarjajo, da so več ali manj vsa stereotipizirana mnenja o njem pavšalna, saj se vedno najde delo, ki se jim očitno izmika. Vendar je tak advokatski zagovor mogoče izpeljati ob vseh žanrih oziroma formah z mnogimi pravili – od stripa prek kriminalke do soneta. A to je dejansko problem webrovskega idealnega tipa: v stvarnosti ga je kar težko najti v popolni obliki, toliko lažje pa ga je misliti.

Opereta je žanr mnogih pravil zaradi zapletene, pravzaprav dvojne dramaturgije – dramske in glasbene. Prvo v grobem deli s tisto pri bulvarski komediji oziroma melodrami ali celo ljudski igri. Liki imajo jasno opredeljen značaj, ki jim ne omogoča drugačnega ravnanja od tistega, ki je prikazano na odru. Bolj se razkrivajo kakor razvijajo. Dejanje poteka kolikor mogoče premočrtno, sklicevanja na scensko neprikazano preteklost so redka. Straußovi najznamenitejši opereti *Netopir* in *Cigan baron* sta v okviru

12 Traubner, *Operetta. A Theatrical History*, 432–3.

13 Volker Klotz, *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst* (München, Zürich: Piper, 1991), 15.

žanra s sižejskega stališča že kar zahtevni deli, saj sta njuna zapleta utemeljena v predzgodbi, ki se razkrije skozi besede odrskih likov.

Po drugi strani glasbena dramaturgija operete izhaja iz potrebe po izmenjavanju različnih tipov točk: arijam morajo kontrastirati razgibani ansambli, živopisni zbori ter atraktivni plesni nastopi, da ne pride do dogajalne in izrazne monotonije. Začetki in konci dejanj so praviloma uokvirjeni z množičnimi prizori, saj morajo definirati splošno ozračje in razpoloženje. Prav tako je treba misliti na vzdržljivost pevcev, čeprav iz drugačnih razlogov kakor v gosto orkestrirani wagnerjanski glasbeni drami. Opereta namreč terja od nastopajočih znatno igralsko spretnost in razmeroma veliko živahnega gibanja, ki je v skorajda obligatnih plesnih točkah povezano z določenim naporom. Situacije, ki se prikazujejo na odru, vsekakor morajo biti v korelaciji z zmogljivostjo nastopajočih. To je bilo v času, ko so operete nastajale, še pomembnejše, kakor je dandanes, saj so se predstave vrstile dan za dnem, zaradi česar nastopajoči niso imeli veliko časa za regeneracijo po prejšnji izvedbi. Prav tako je pri opereti treba misliti na razmerje med karakterjem in komičnim oziroma sentimentalnim potencialom odrskega lika ter lego ali celo barvo glasu.¹⁴ Brez smeha in intenzivnih, celo eksaltiranih čustev v njenem okviru preprosto ne gre. Spreminja se le razmerje med njima: če je bilo sprva več prešernosti, so pozneje – s poznim Lehárjem – prišle v ospredje solze zaradi nemožnosti sreče. V srebrni opereti se je globoko zakoreninil razhod oziroma sloves lohengrinskega tipa. Gotovo bi se Richard Wagner ob tem zgrozil, vendar je njegov sugestivni zgodbeni obrazec deloval tudi v okviru žanra, ki je bil že od vsega začetka sposoben asimilirati in amalgamirati najrazličnejše prvine drugih, od njega včasih zelo oddaljenih umetnostnih zvrsti.

Ko sem se pred petindvajsetimi leti – na začetku poti prevajalca in prirejevalca ter nazadnje tudi avtorja libretov – začel bolj poglobljeno soočati z operetno stvarnostjo, sem si hočeš nočeš moral odgovoriti na vprašanje, čemu sploh vložiti čas in trud v takšno početje. Kot poklicni (literarni) zgodovinar sem seveda imel zmerom pri roki dediščinski argument: dela, ki jim bom pomagal priti med ljudi, so dokument časa in zato s historičnega stališča pozornosti vredna kot relativno celovito ekspresivistično-komunikacijsko pričevanje o nekdanjem življenju ter njegovem imaginariju in ideariju. Ker je večinoma šlo za stvaritev slovenskih ustvarjalcev, ki so dovolj

14 V kar številnih operetah ima dovolj opazno vlogo visoki bariton, za katerega v drugih žanrih ni ravno velikega števila vlog. Pod obnebji lahko rile glasbenogledališke muze je tenorjeva senca, vendar hkrati tudi njegov kontrast (v smeri komičnosti).

redko posegali na glasbeni oder – ker na domačih tleh kruha za tovrstne pi-sce ni bilo veliko, so se neredko zatekali po pomoč k nemškim libretistom, vendar za tiste iz prve lige praviloma niso imeli dovolj denarja –, bi tudi ku-rioznost lahko bila določen razlog *pro*. Po drugi strani pa je bilo prav zaradi tega treba v marsičem računati z neveščostjo nerutiniziranih rok. Načeloma mora biti pri žanru z mnogimi pravili vsako odstopanje od njih utemelje-no z boljšo rešitvijo, vendar pri skladateljih in libretistih, ki niso bili per-manentno vpeti v izvajalsko prakso, predstave o učinku odmika od tisoč in enkrat preizkušenih standardnih obrazcev niso zmerom realistične. *Prin-cesa Vrtoglavka* Josipa Ipavca, ki ji je v osnovi operetni libreto napisala le dramski oder poznavajoča pisateljica Mara pl. Berksova, je Oskarja Nedba-la spričo številnih ekscentričnosti napeljala na misel, da gre za žanrski osa-melec. Za pravcato post-moderno delo. Češki muzik, ki se je že na začetku kariere proslavil v Pragi in potem na Dunaju,¹⁵ je *Princeso* namreč ozna-čil za »komično operno igro [tj. Spieloper] v starem številčnem slogu«, kar je nato sprejel tudi njen skladatelj.¹⁶ A zaradi množice inovacij, ki so kršila praktično vsa žanrska pravila – to naj bi korespondiralo z umestitvijo odr-skega dogajanja med dekadente, ki jim kraljuje osrednji moški lik zunajse-rijske stvaritve vojvoda des Esseintes, čigar prvotno domovanje je zname-nita *rumena knjiga* Yoris-Karla Huysmansa, tj. roman *À rebours*¹⁷ –, se je delo zdelo popolnoma zmedeno in neprimerno za izvedbo. Še zlasti po du-najskih standardih, katerih veljavi se v gledališki praksi habsburške Srednje Evrope ni dalo izogniti.

Pripraviti novi – slovenski – libreto *Princese*, ki se zaradi že napisane glasbe ni mogel tematsko in motivno preveč oddaljiti od izvirnika v nem-ščini, ni bila lahka niti toliko in toliko let po izkušnjah odrske umetno-sti z jarryjevskim teatrom absurda. Ni moglo iti zgolj za prevod in prired-bo, temveč za predelavo. Operacija opere, ki je sodila med najtežje bolnike, je nazadnje uspela, osrednji libretistični zdravilni prijem pa se je imeno-val poenostavitev. V bistvu je šlo za približanje prvotnega čudaškega teksta preizkušenim obrazcem, vendar na način, ki je bil aktualen v času postmo-derne. Teksta »operetizacija« palimpsestnosti dela ni poskušala zabrisati,

15 Heinz Wagner, *Das grosse Operettenbuch* (Berlin: Parthas-Velag, 1997), 209.

16 Josip Ipavec je o takšni oznaki svoje *Princese Vrtoglavke* poročal Richardu Batki v pismu z dne 18. oktobra 1911. Njegov znanec Nedbal je bil tedaj dirigent orkestra du-najskih glasbenih umetnikov. Pismo se hrani pri avtorju razprave.

17 Dogajanje v operi ni navezано na Huysmansov roman, temveč na njegov milje; zato se v njej znajde tudi prizor Sfinge in Himere iz Flauberotvega romana *Skušnja sve-tega Antona*. Osnovo libreta predstavlja igra Mare pl. Berksove *Prevzgojenci*.

temveč ga je poudarila – vse do stopnje gledališča v gledališču. Glasba je tako dobila možnost stika s poslušalcem, ki se ji je poprej vse od leta 1910 odrekal. *Princesa Vrtoglavka* je postala celota v smislu *komične operne igre v starem številčnem slogu*, v kateri pa so posamezni elementi vidni in povezani po načelu kontrastov in stopnjevanj. Smisel truda je torej bil v sami izvedbi dela, ki je ob svojem krstu pokazalo, da je odrskega življenja zmožno.

Kozinova *Majda* je bila drugačen primer: historično je delo pomembno kot prva slovenska radiofonska opereta. Kot taka ni bila žanrski osamelec, temveč novost v okviru nacionalnega kulturnega prostora. V eter je odplaval verzija, ki ni bila izvedba klavirskega izvlečka poznejše celote, temveč kvečjemu njena anticipacija.¹⁸ Skladatelj je opereto po radijski produkciji razširil in orkestriral ter tako omogočil tudi njeno odrsko predstavitev. V mariborskem gledališču je bilo delo v tej obliki krstno uprizorjeno 24. novembra 1935, nakar je sledilo še 10 ponovitev.

Kozinova edina dokončana operetna partitura že zaradi uspeha v radijskem etru – pred mikrofonom je bila izvedena kar trikrat¹⁹ – in potem še na odru ne sodi v kategorijo težkih bolnikov. Prav pozitivni sprejem verzije, ki je bila odigrana v eter, je skladatelja »potisnil« na gledališke deske.²⁰ Da pozneje – po drugi svetovni vojni – delo ni bilo izvajano, je bilo krivo nerazpoloženje do operete na Slovenskem.²¹ Tega žanra naj ne bi bilo več primerno gojiti v poklicnih gledališčih. Za amaterje, ki bi *Majdo* lahko uprizorili mimo stražarjev političnoestetske pravovernosti, pa Kozinova partitura ni bila ravno hitro zlomljiv oreh, saj je že prvotna, zgolj slušni percepciji namenjena radiofonska oblika kompozicijo zaznamovala s poudarjeno različnimi in izrazitimi točkami. Neintenzivnosti v njih kratko malo ni smelo biti. S sluhom zaznano bi moralo pri poslušalcih sprožati žive eidetične

18 Čistopis klavirskega izvlečka odrske variante *Majde*, ki ustreza orkestrski partituri, se očitno razlikuje od verzije, ki je shranjena v novomeški izpostavi Zgodovinskega arhiva Ljubljana. Verjetno je slednja služila predstavitvi dela na ljubljanskem radiu.

19 Ciril Cvetko, *Marjan Kozina* (Ljubljana: Partizanska knjiga, 1983), 83.

20 -c., »Mariborske in okoliške novice. Nova slovenska opereta (iz razgovora z avtorjem prof. Kozino«, *Mariborski Večernik*« *Jutra* 16, št. 267 (23. november 1935): 4, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-W9CCVRPE>. Ferdo Delak je poročal o nekoliko drugačni genezi *Majde*: mariborskemu gledališču naj bi bila ponujena v uprizoritev igra *Kmečki teater*, ki jo je bilo treba dopolniti z glasbenimi točkami. Radiofonska verzija naj bi bila drugotna. Razlike v pričevanjih najbrž izhajajo iz zastrtega dejstva, da je naslovno ime operete očitno poklon skladatelju zelo dragi osebi. Šlo je za žensko, ki Kozini ni postala soproga. Drugi liki namreč v opereti nosijo imena, ki jih srečujemo že v dramski predlogi.

21 Igor Grdina, »Opereta ali peklenski nesmisel«, v: Moritz Csáky, *Ideologija operete in dunajska moderna* (Ljubljana: Inštitut za civilizacijo in kulturo, 2001), 269–71.

predstave, ki naj ne bi bistveno zaostajale za tistimi ob gledališki izvedbi. Delo je, skratka, moralo kot *radijska glasbena igra* zgolj s svojo zvočno razsežnostjo povedati to, kar je pozneje tudi s sceno, gibom in plesom. Predelava prve variante v klasični uprizoritvi namenjeno opereto je od skladatelja terjala kar nekaj razmisleka. Predvsem je bilo treba najti prostor za »balet«.²²

Ohranjeno notno gradivo Kozinove *Majde* dokazuje, da je avtor svoje delo štel za povsem primerljivo s stvaritvami mojstrov žanra, saj se je v klavirskem izvlečku, ki ustreza orkestrski partituri, ohranil zgolj nemški prevod besedila nekaterih – a, žal, ne vseh – glasbenih točk. Očitno je skladatelj zelo resno mislil »izvoziti« opereto na njeno matično območje ob lepi modri Donavi. Kvalitativni standardi so bili v dunajskem vedrem glasbenem gledališču vse do zadnjih mesecev Schuschniggovega režima jasno definirani in večinoma ne samo spoštovani, temveč tudi upoštevani.²³

A Kozina je pozneje izgubil interes za pripravo nemške verzije teksta *Majde*, saj se je odločil za dunajski trg ustvariti povsem novo delo – *Dekle z Jadrana*. Tako se je skušal postaviti ob bok Ivu Tijardoviću²⁴ in Rudolfu Karlu Kattniggu,²⁵ ki sta med prvo in drugo svetovno vojno opereti uspešno trasirala nove poti v postlethárjevski balkanski smeri. Toda Kozina, ki ga je mikal položaj južnoslovanskega Kálmána, je uspel napisati samo začetek, potem pa je dunajska glasbena scena, ki bi ji bila opereta namenjena, z *Anschlußom* izgubila suverenost. Skladatelj je vedel, da na območju, ki ga je že pred marcem 1938 hitro zagrinjala zlovešča senca kljukastega križa, nima česa iskati, saj je eden od libretistov *Dekleta z Jadrana* – bržčas pod prisilo – emigriral iz Hitlerjeve Nemčije. Njegovo delo bi že v zadnjem obdobju avstrofašistične republike skoraj zagotovo ne moglo biti izvedeno,²⁶ saj si je režim kanclerja Kurta von Schuschnigga v mesecih pred svojim propadom prizadeval za modus vivendi z zastopniki uradnega in agenti podtalnega

22 -c., »Nova slovenska opereta«, 4. *Majda* ima balet v drugem dejanju, v št. 15, ki se začne z duetom komičnega para. Ta točka je skladatelju delala preglavice, saj je le deloma ohranjena v klavirskem izvlečku, ki sledi orkestrski partituri. Rokopis na tem mestu napotuje na slednjo, a v njej note za glasove nimajo podnapisanega teksta, temveč samo začetne in končne replike.

23 Več o tem v: Igor Grdina, »Kozinovo Dekle z Jadrana«, v *Marjan Kozina: 2. mednarodni simpozij o Marjanu kozini ob 100-letnici rojstva*. Novo mesto, 29. in 30. III. 2007, ur. Primož Kuret (Novo mesto: Glasbena šola Marjana Kozine, 2007), 39–44.

24 Jurica Kerbler, Ivo Tijardović. *Šjor Ivine vedre note* (Bjelovar: Prosvjeta, 1979); Klotz, *Operette*, 660.

25 Wagner, *Das grosse Operettenbuch*, 125, 127–8.

26 Grdina, »Kozinovo Dekle z Jadrana«, 47.

Berlina. Operetna scena je v prestolnici ob lepi modri Donavi z nacionalso-cialističnim prevzemom oblasti doživela udarec, od katerega si nikoli več ni opomogla, saj so jo morali zapustiti Judje, ki so ji vtisnili neizbrisen pečat.²⁷ Že res, da samo njeno obstajanje ni bilo onemogočeno, vendar je bolj kot ne ostala le klinično živa. Hitlerjanska kulturna politika je – podobno kot njena vrstnica v Stalinovem rdečem carstvu – ljubila filmske operete, ki so sleherno besedo fiksirale od sedaj na vekomaj, na odrih pa je prisegala na Wagnerja, čigar mišljenje in delo je goebbelsovska propaganda poveljevala na vse načine. V glasbene drame pač ni bilo mogoče vsaditi niti ene dodatne fraze; v svetiščih nikoli povsem obvladljive lahkokrile glasbeno-gledališke muze pa je včasih že neznatna sprememba teksta v hipu osmešila življenjsko stvarnost ... Za totalitarno diktaturo je to brez dvoma nevarna situacija.

Treba je ugotoviti, da je imel Kozina o glasbeni sceni in sebi dovolj jasne in realne predstave. V intervjuju za *Mariborski večernik Jutra* je pred premiero poudaril, da sta praktično edini za javnost zanimivi postavki v njegovi biografiji dve nepolni sezoni dirigentskega dela v ljubljanski operi.²⁸ Sodelavci, s katerimi se je trudil za *Majdin* uspeh, so bili veščaki. Režiser in pisec dialogov Ferdo Delak ter avtor verznihi delov libreta Mirko Jeladin sta bila polnokrvna odrska človeka. Predloga operete, komedija *Kmečki teater*, ki je privrela izpod peresa Frana Josipa Knafliča, je bila delo rutinirane, čeprav ne ravno cenjene literarne roke. Avtor je želel, da bi ta veselo-igra zanj bila reprezentativna, saj je tekst posvetil spominu največjega virtuoza slovenskega humorja Frana Milčinskega, ki se je za zmerom poslovil dve leti pred njeno objavo.

Kozina se je že v začetku odločil za ne povsem klasično obliko operete. Svoje delo je povezoval z jazzom,²⁹ kar pa je na Slovenskem – in še marsikje drugje na stari celini – pomenilo predvsem odmik od ritmov in tipičnih melodičnih sekvenc dunajskega valčka. S tem je med poslušalci radia, katerih ušesa so bila iz gledališč, kavnar, salonov in parkovnih paviljonov vajena srednjeevropskih zvokov, gotovo vzbudil pozornost. Za *glasbeno igro* je bilo takšno izstopanje iz običajnosti pomembno, saj se izjemnosti hit-

27 Kozina je marsikaj o situaciji v prestolnici ob lepi modri Donavi vedel iz prve roke; imel je stik z dr. Rudolfom Beerom, ki je vodil dunajsko *Scalo*. Priznani gledališki direktor, ki mu je bil naklonjen, je po *Anschlußu* naredil samomor. Kozinov prijatelj iz študijskih let Joseph Beer, ki je prav tako delal v avstrijski prestolnici, pa se je tedaj zatekel v Francijo in po drugi svetovni vojni začel novo ustvarjalsko kariero.

28 -c., »Nova slovenska opereta«, 4.

29 Ibid.

reje vtisnejo v spomin kot običajnosti. V odrski verziji *Majde* se je Kozina oddaljil tudi od zvena klasičnega orkestra: stavil je na paradigmo sočasne šlagerske glasbe, ki je bila ritmično dovolj pestra, in trobilno obarvanega zvoka. Ni pa bilo neposredne naslonitve na vsak dan vplivnejšo ameriško jazzovsko tradicijo z *blue* notami. Delak, ki je leta 1932 ljubljanskem gledališču režiral enakemu tipu operete pripadajočo Gregorčevo *Eriko*, je dobro poznal sočasno srednjeevropsko, deloma pa tudi francosko gledališko prakso; skladatelju je bil gotovo zelo ustrezen sodelavec. Celo svetovalec. Rezultat ni izostal: mariborskemu odru namenjena verzija *Majde* je, kakor je pokazalo avtorjevo preigravanje odlomkov iz nje pred pomembnimi gledališkimi faktorji na Dunaju, gotovo bila sposobna življenja tudi v mnogo večjem teatru od tistega v mestu ob Dravi.

Novomeška izvedba *Majde* leta 2001, za katero sem po starih motivih pripravil novi libreto, je prvenstveno izhajala iz potreb glasbene šole, ki nosi Kozinovo ime. Naloga takšne ustanove je učence pripraviti na najrazličnejše – bodisi karijerne bodisi ljubiteljske – poti po muzikalnem svetu. Gojenci morajo biti večji tako solističnega nastopanja kot *soigre* v orkestru, in to v vseh položajih oziroma situacijah, od koncertnih do (pod)odrskih.³⁰ Po drugi strani pa je šlo tudi za poklon Kozini in njegovemu opusu na javnosti najmanj znanem področju.³¹ In skladatelj je tudi tu imel marsikaj povedati. Z nekakšnim komprimiranim povzetkom opernega železnega repertoarja v finalu drugega dejanja *Majde* je opozoril na veliko asimilativno moč operete, s ponovitvijo in hkrati sporočilnim zasukom paradnega tanga v zadnji točki partiture pa je pokazal globoko razumevanje odrske in glasbene psihologije ter tudi narave plesa, katerega markantni ritem je uporabil. Po mnogih letih satirično oziroma parodistično mišljene evokacije seveda niso več delovale ironistično in distancirajoče, toliko zanimivejše pa so postale kot nekaj zvočni palimpsest. Izvedba je poleg avtorjeve ozemlje-

30 Novomeški simfonični orkester je v času, ko sem mu imel priložnost svetovati pri izbiri repertoarja, sistematično »zavzemal« vedno nova področja; ob gojenju različnih vrst simfonične, revijske in filmske glasbe je bila cilj izvedba opere, simfonije in koncerta kot najrazsežnejših in najkompleksnejših oblik. Izpolnjevanje programa, ki je primarno sledil glasbenopedagoškemu cilju, je bilo opuščeno tik pred njegovo izpolnitvijo. Svetovna premiera Parmove operete *Ženin* v zagati je bila zadnja stopnica pred dosego etapnega cilja. Nadaljevanje bi šlo v smer slogovne širitve repertoarja in izkušenj.

31 Partituro Kozinove operete *Majda* je ohranil Primož Kuret, ki jo je dobil od avtorja. Slednji je po drugi svetovni vojni menil, da njegovo delo nikoli več ne bo izvedeno.

nosti v presoji lastnih sposobnosti³² razkrila vitalno glasbo, ki je je škoda ne poznati. Tu pa tiči tudi najpomembnejši razlog za sedanjiške operetne izkušnje. Tudi tiste s pisanjem novih libretov – ker se prvotni pač niso ohranili. Večja slava glasbe je takega napora vredna. Česa drugega pa se skorajda ne da več reči, ker če bi bilo mogoče z besedo povedati, kar je z muziko, bi bila slednja odveč. To pa seveda ni in nič ne kaže, da bi kdaj lahko bila.

Bibliografija

- c. »Mariborske in okoliške novice. Nova slovenska opereta (iz razgovora z avtorjem prof. Kozino«. *Mariborski Večernik »Jutra«* 16, št. 267 (23. november 1935): 4. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-W9CCVRPE>.
- Csáky, Moritz. *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität*. Dunaj, Köln, Weimar: Böhlau, 1998.
- Cvetko, Ciril. *Marjan Kozina*. Ljubljana: Partizanska knjiga, 1983.
- Endler, Franz. *Immer nur lächeln ... Franz Lehár. Sein Leben – Sein Werk*. München: Wilhelm Heyne Verlag, 1998.
- Grdina, Igor. »Opereta ali peklenski nesmisel«. V: Moritz Csáky, *Ideologija operete in dunajska moderna*, 253–71. Ljubljana: Inštitut za civilizacijo in kulturo, 2001.
- Grdina, Igor. »Kozinovo Dekle z Jadrana«. V *Marjan Kozina: 2. mednarodni simpozij o Marjanu kozini ob 100-letnici rojstva. Novo mesto, 29. in 30. III. 2007*, urednik Primož Kuret, 35–49. Novo mesto: Glasbena šola Marjana Kozine, 2007.
- Heyworth, Peter, ur. *Gespräche mit Klemperer*, 2. izdaja. Frankfurt ob Majni: S. Fischer Verlag, 1974.
- Hoisel, Otmar. »Dr. Josip Ipavic«. *Slovenski narod* 54, št. 73 (1. april 1921): 1. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-M34JCKVP>.
- Ipavec, Josip. Pismo Josipa Ipavca Richardu Batki. 18. oktober 1911. Hrani avtor.
- Kerbler, Jurica. *Ivo Tijardović. Šjor Ivine vedre note*. Bjelovar: Prosvjeta, 1979.
- Klotz, Volker. *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*. München, Zürich: Piper, 1991.
- Kracauer, Siegfried. *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit. Werke VIII*. Frankfurt ob Majni: Suhrkamp, 2005.

32 Kozina se v svojih pismih kaže kot zelo samozavesten; vero vase je v okolju, ki niti najbolj nadarjenim ni priznavalo pravice do izjemnosti, včasih prekril z ironističnim tonom svojih formulacij. Prim. Grdina, »Kozinovo Dekle z Jadrana«, 39, 40, 45.

- Large, Brian. *Smetana*. London: Duckworth, 1970.
- Moravec, Dušan, ur. *Pisma Frana Govekarja. Druga knjiga*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1982.
- Pesjakova, Lujiza. *Gorenjski slavček, Lirična opereta v dveh dejanjih*. Ljubljana: Dramatično društvo, 1872.
- Pompe, Gregor. »Geneza opere Gorenjski slavček«. *Muzikološki zbornik* 51, št. 1 (2015): 145–59.
- Sedlak, Eva. *Matačić*. Zagreb: Fond Lovro & Lilly Matačić, AGM, 1996.
- Sivec, Jože. *Opera skozi stoletja*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1976.
- Traubner, Richard. *Operetta. A Theatrical History*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1989.
- Wagner, Heinz. *Das grosse Operettenbuch*. Berlin: Parthas-Velag, 1997.