

Vlado Kotnik

Fakulteta za humanistične študije, Znanstveno raziskovalno središče, Univerza na Primorskem
Faculty of Humanities, Science and Research Centre, University of Primorska

Skladatelji in občinstva med visoko in popularno kulturo: K teoriji in zgodovini družbene recepcije opere

Composers and Audiences between High and Popular Culture: Towards a Theory and History of Social Reception of Opera

Prejeto: 5. marec 2012
Sprejeto: 15. marec 2012

Received: 5th March 2012
Accepted: 15th March 2012

Gljučne besede: opera, občinstvo, visoka kultura, popularna kultura, ljudska kultura

Keywords: opera, audience, high culture, popular culture, people's culture

IZVLEČEK

ABSTRACT

Članek predstavlja refleksiven pregled nekaterih primerov družbene recepcije opere. Pri tem so izpostavljeni štirje modeli družbene recepcije opere: 1) Mozart, hibridizem in divergentna kultura; 2) Wagner, avantgardizem in visoka kultura; 3) Meyerbeer, komercializem in popularna kultura; 4) Verdi, belkantizem in ljudska kultura.

The article is based on a pondered outline of examples of the social reception of opera. Four models of the social reception of opera are exemplified: 1) Mozart, hybridism and divergent culture; 2) Wagner, avantgardism and high culture; 3) Meyerbeer, commercialism and popular culture; 4) Verdi, belcantism and people's culture.

Uvod v problematiko

Pričujoče besedilo je nasledek mojega večletnega antropološkega ukvarjanja z opero in nedavnih raziskovalnih zasgov v polje opernih občinstev, klientel, klak in javnosti.¹ V

¹ Vezanih na dva projekta: prvi, z naslovom »Operno občinstvo na Slovenskem: Antropološka raziskava kulturnega kapitala nacije«, ki ga je avtor članka v letih 2007–2008 izvajal v *Znanstveno-raziskovalnem središču Univerze na Primorskem* s finančno

teh letih pa sem mimo formalnih raziskovalnih zadolžitvev in obveznosti aktivno vzdrževal stik z mnogimi iz raznih opernih krogov, kjer sem večkrat naletel tudi na izmenjavno mnenj o tem, ali je opera bodisi visoka oz. elitna bodisi popularna oz. ljudska kultura. V pričujočem besedilu si zato zadajam nalogo, da raziščem, kaj je na tem.

Razpravljanje o kulturi in njenih zbiri okoliščin ima v celotnem družboslovju in humanistiki, zlasti pa še v antropologiji, posebno zgodovino in množico uveljavljenih postavk in okvirov, ki oblikujejo posamezne interpretativne smeri, ki jih na tem mestu sicer ne moremo obravnavati, vsekakor pa gre pri tem pojmu za temeljni koncept, okrog katerega so se oblikovale številne discipline. V antropologiji je kultura razumljena holistično. Poenostavljeno rečeno, opredeljena je kot splošen družbeni proces, na podlagi katerih so človekove dobrine bile ustvarjene, dobile družbene pomene, vrednosti in simboliko, kakor tudi socialna razmerja in prakse, v katerih so te dobrine neke skupnosti kot objekti in procesi utelešene v nekem okolju (Clifford in Marcus 1986; Geertz 1973; Kroeber in Kluckhohn 1954; Šumi 2000, 17-96). Kulturni študiji pa so se pod vplivom zlasti marksistične sociologije in literarne kritike bolj fokusirali na študij konsumpcije kulturnih dobrin (na primer, moda, umetnost, literatura, turizem, potrošništvo ipd.). Tako kulturo pretežno vežejo na vprašanje stratificirane konsumpcije in produkcije kulturnih form in dejavnosti, ki so produkt zahodne industrijske družbe, pri čemer je družbena recepcija temelj za njihovo kategoriziranje, tudi kar zadeva razlikovanje med »visoko« in »popularno« kulturo (Williams 1997, 162-163; Fiske 1989; McGuigan 1992; Thompson 1993; Williamson 1986; Clarke et al. 1979). Če naj bi prva predstavljala kulturo višjih slojev in elit (balet, opera, klasična glasba in literatura, kulinarika, ipd.), naj bi za drugo bila značilna množična konsumpcija dobrin. Muzikologija (Bergeron in Bohlman 1992; Solie 1993; Beard in Gloag 2005), teatrologija in še nekatere druge discipline so pojem kulture še bolj zožile ali specificirale, saj jo vežejo vglavnem na pojem specifične zvrsti umetnosti. Tu je kultura največkrat razumljena v ožjem pomenu besede, bodisi kot sopomenka umetnosti (v smislu enačaja kultura = umetnost), bodisi kot nadpomenka različnim zvrstem umetnosti (na primer opera kot kulturna branža). Ta stik med pojmom »kultura« in »umetnost« se je z razvojem nacionalne organizacije države v 19. stoletju in njene pravnoregulativne sistematizacije v 20. stoletju še bistveno okrepil. Danes je tako rekoč raba besede »kultura« običajno prvenstveno rezervirana za omembo umetnostnih praks. V anglosaksonski tradiciji lahko srečamo celo eksplicitno enačenje *high culture* s *high art*, medtem ko nekateri slovarji *low art* povezujejo z *mass culture*.² To distinkcijo običajno razlagajo s tezo, da ekonomski izzivi 19. in 20. stoletja podpirajo razcep oziroma razpoklino med visoko in nizko kulturo že zaradi tega, ker naj bi kapitalizem v osnovi stremel k raznolikosti kulturnih dobrin in umetniških produktov.

Naj nekaj besed še namenim izrazu *družbena recepcija*, ki ga ne smemo enačiti z nekim drugim muzikološkim konceptom, to je glasbeno recepcijo. Pri družbeni recepciji ne gre le za kompetence strukturnega poslušanja glasbe ali dojemalne aspekte recepcije določene umetnostne zvrsti, pač pa za veliko širši, predvsem pa kompleksno

podporo Agencije za raziskovalno dejavnost RS Ministrstva za visoko šolstvo, znanost in tehnologijo; in drugi, z naslovom »Družbe in operna občinstva v medkulturni perspektivi«, ki se izvaja v okviru Inštituta za antropološke raziskave v Ljubljani.

² Robert J. Belton, »high art (culture)«, *Words of Art: the H_List*, datum izpisa 26. 8. 2003, http://www.ouc.bc.ca/fina/glossary/h_list.html.

zgodovinsko konstruiran družbeni proces individualnih in kolektivnih identifikacij, transformacij in obfuskacij smislov in pomenov, ki spremljajo ali obdajajo kulturne reprezentacije v nekem času in okolju. V tem članku bom tako skušal odstreti štiri take relativno dobro izrisane okvire družbene recepcije opere, ki ta družbeni in glasbeni fenomen rahljajo iz rigoroznih bipolarnih antagonističnih spon visoke kulture na eni in popularne na drugi strani.

Mozart, Dunaj, hibridizem in kohabitacija divergentne kulture

V 18. in zgodnjem 19. stoletju so učenjaki pogosto pojem kulture povezovali s pojmom »civilizacija«, tega pa praviloma zoperstavili pojmu »narava«. Pri tem je vplivno vlogo odigrala rousseaujevska distinkcija med kulturo in naravo. Antimonarhisti so pomanjkanje sestavin aristokratske kulture v neki umetniški manifestaciji radi razumevali tako, kakor da gre za bolj »naravno« kulturno obliko, medtem ko so elemente aristokratske kulture dojemali kot tiste, ki nasprotujejo ali celo dušijo človeško naravo. V skladu s tem gledanjem se je nižjim slojem prebivalstva aristokratska kultura kazala kot nekaj izumetničenega kot nekaj, kar je proti logiki narave. Idejo o nenaravnosti kulture elit je odločilno podpirala teza o njeni abstraktnosti in nerazumljivosti (Halle 1992). Glede na to, da je prav opera bila v predrazsvetljenski Evropi tista umetnost, ki je bila docela v domeni absolutističnega prikazovanja monarha in njegove oblasti, so jo antimonarhisti pretežno razumeli kot proizvod melodramatizacijskega kultiviranja monarhovega telesa in krone. Sociolog Rastko Močnik zapiše, da sta vokalna in instrumentalna operna virtuoznost »proizvod kultiviranja telesa, tehnike in discipline, ki delujeta na ločnici kultura/natura ... obe 'disciplini' sta hkrati vaja telesa in napor duha ... obe se opirata na abstrakcijo kulture ...« (Močnik 1992, 21). Če nadaljujemo s pravkar omenjeno strukturalistično ločnico v parafrazi Mladena Dolarja, bi lahko rekli, da nam prav mozartovska opera nemara ponudi ključ do skrivnega telosa lévi-straussoske ločnice natura/kultura, ki ne meri na perpetuiranje in nenehno transformiranje te ločnice, pač pa na njeno odpravo na način sprave, na utopično točko onkraj te strukture, ki bi odpravila bolečino razlike med naravo (popularno/množično kulturno formo) in kulturo (visoko/elitno kulturno formo) (Dolar 2003, 54). Ko je Mozart pri svojem ustvarjanju prehajal od *opere serie* k *operi buffi* in *singspielu*, ni prehajal le med opernimi žanri, modeli, paradigmi oziroma tradicijami. Prehajal je med različnimi družbenimi sistemi ter njihovimi ideološkimi ter strukturnimi podmenami: vzvišena *seria*, ki je bila ukrojena po meri baročnega stila, je bila kvintesenca absolutizma, starega režima, monarhije, ekskluzivnosti, družbenega privilegija; *buffa*, ki je utelešala klasičen stil, je bila simbol razsvetljenskega subjekta, revolucije, meščanstva, inkluzivnosti, družbene enakosti; invencija *singspiela* pa je Mozartu služila kot utopična točka, v kateri bi bila možna sprava oziroma kohabitacija med naravo (*buffa*, revolucija, meščanska kultura) in kulturo (*seria*, monarhija, aristokratska kultura).³ Po Dolarju Mozartu ni bilo za od-

³ V svojem pismu 16. junija 1781 Mozart zapiše: »Tako kot naj bi bilo karseda malo trivialnega in karseda veliko učenega in pametnega v operi serii, bi v operi buffi moralo biti karseda malo učenega ter toliko več trivialnega in veselega. Dejstvo, da si ljudje želijo komične glasbe tudi v operi serii, je nekaj, s čimer si nimam kaj pomagati; – toda tukaj [na Dunaju] zelo lepo

pravo ločnice, pač pa za njeno spravo: »Mozart hoče oboje obenem ... [želi si] zmage revolucije v formi monarhije« (Dolar 1993, 93–94). Povedano drugače, želi si zmage popularne/ljudske kulture v podobi visoke/elitne kulture. Prav v tej mozartovski združitvi družbeno nezdružljivega pa je mogoče videti srečen moment mitičnega obstoja divergentne kulture 18. stoletja, ki je še tolerirala prehajanje iz enega v drug družbeni sistem. Bistvo ideološke konstitucije tovrstne divergentne kulture je v družbeni propustnosti in raznolikosti, ne homogenosti in monolitnosti kulturnih artefaktov ter ravnanj njihovih nosilcev: na eni strani je isto Mozartovo delo, ki je bilo na dunajskem dvoru lahko podvrženo neizprosni cenzuri, na praškem odru in v javnosti lahko doživelo množično aklamacijo; na drugi strani pa je Mozart sam taktično izkoriščal družbene zakonitosti divergentne kulture, ki mu je omogočala, da je različnim družbenim agensom svojega časa (monarhu, plemstvu, meščanstvu, revolucionarjem) ponudil neko vizijo njihovega družbenega položaja in da je razmerja med njimi reševal posamično in vsakič znova, od ene opere do druge.

Mozart je vedno želel pisati italijanske opere. Ker na salzburškem dvoru ni dobil priložnosti za to, je iskal druge možnosti. Prvo pravo naročilo je prišlo iz Münchna. *Idomeneo*, Mozartova prva velika opera, je bila prvič predvajana v dvornem gledališču v Münchnu 29. januarja 1781. Ta sreča pa je bila kratkotrajna, saj mu je salzburški nadškof Colloredo dovolil ostati v bavarski prestolnici le toliko časa, da bi dokončal opero in dirigiral na premierah. Na Mozartovo srečo že marca 1781 dobi vabilo z Dunaja. V tistem času sta tam bili dve uradni cesarski hiši *teater-cum-opera*, *Kärtnerthortheater* (Gledališče pri koroških vratih) in *Burgtheater* (Mestno gledališče). Dunajsko glasbeno prizorišče se je Mozartu kmalu razkrilo v vsej njegovi mestni raznolikosti in dvornem veličastju. Prva opera, spisana za dunajsko občinstvo, je bila *Beg iz seraja*. O družbeni recepciji te opere Niemetschkova biografija nudi zanimive vinjete: »[Opera] je ustvarila razburjenje ... Ne morem iz lastnih izkušenj opisati senzacije, ki jo je povzročila na Dunaju – bil pa sem priča navdušenju, ki se je dvignilo v Pragi, tako med dobro obveščenimi kot nevednimi ljudmi ...« (Landon, 1991, 139–140). Pismo, v katerem je Mozart svojemu očetu opisal ugoden sprejem premiere 16. julija 1782, se je izgubilo. 20. julija, pa drugi predstavi, pa piše:

Včeraj je bila 2. predstava predvajana; ali lahko verjamete, da je bilo včeraj spletkarstvo še močnejše, kot pa prvi večer? Celotno prvo dejanje so izžvižgali – niso pa mogli preprečiti glasnih klicev 'bravo' po arijah. [...] Teater je bil morda celo bolj poln kot prvič. Prejšnji dan nisi mogel dobiti zaklenjenih sedežev (v Burgtheatru so imeli abonenti sedeže, ki jih je bilo mogoče zakleniti) niti v plemiškem parterju niti na 3. galeriji; prav tako so pošle lože; opera je v dveh dneh zaslužila 1200 fl. (guldnov). (Landon 1991, 69–70)

Kljub ambivalentni recepciji prve dunajske Mozartove opere je *Beg iz seraja* kasneje zmagoslavno potovala po odrih nemško govoreče Evrope. V naslednjih letih si je Mozart še bolj kakor s to opero pridobil sloves s svojimi številnimi klavirskimi koncerti. Na njegovih abonmajskih koncertih je bil vselej »silen vrvež ljudi iz plemstva« (Landon 1991,

razlikujejo med obema žanroma.« (Howard Chandler Robbins Landon, *Mozart: Zlata leta, 1781–1791* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1991), 66).

125), gledališke in koncertne »dvorane [pa] večinoma prenapolnjene« (*ibid.*, 138). Leta 1784 je že bil slavjenec mesta: »Na Dunaju je bilo njegovo ime v tem času vsakomur na jeziku« (*ibid.*, 119). Na enem izmed koncertov »se je cesar [Jožef II] s klobukom v roki priklonil, se nagnil prek ograje [lože] in zaklical: 'Bravo, Mozart!'« (*ibid.*, 125). Leta 1785 je postalo ime Mozart za dunajsko občinstvo že čarodejno: »Še posebno na Dunaju so občudovali njegovo igranje klavirja ... ki je veljal[o] za povsem edinstveno« (*ibid.*, 139). Mozart se je uveljavil kot najpopularnejši neoperni skladatelj na Dunaju, čeravno mu konkurence, s Haydnom v prvi vrsti, ni manjkalo. Njegov pridobljeni superiorni družbeni položaj v dunajskem habitusu klavirskih koncertov je bržčas pomagal senzibilizirati heterogeno dunajsko občinstvo tudi za drugi habitus, v katerem se je Mozart odlikoval, to je v produkciji opere.

Zmotno bi bilo misliti, da skladatelji pred 19. stoletjem niso mislili na občinstvo. Kakor zapiše Landon, »v osemnajstem stoletju so bili skladatelji večinoma tudi virtuozni izvajalci« (Landon 1991, 144), kar je pomenilo aktiven odnos med umetnikom in njegovim občinstvom. Ker je Mozart imel precej članov dunajske aristokracije in buržoazije tudi za svoje učence, je ne le z javnimi koncerti in predstavami, ki jih je lahko dirigiral, pač pa tudi prek njih lahko posredno pripravil teren za uspešen plasma med občinstvom. Kakor pravi Einstein, »so se vse Mozartove glasbene sile pripravljale na izbruh« (Einstein 1946, 429), in ta izbruh je bila *Figarova svatba*, ki je že tedne pred premiero na Dunaju dvigovala veliko prahu, cesarju povzročala skrbi zaradi njene domnevne nemoralne zgodbe, časnikarjem bila podlaga za škandale, Mozartu pa predstavljala številne probleme. *Figarovo svatbo* sta Mozart in libretist Lorenzo da Ponte skrbno projektirala v skladu s klimo med dunajskim občinstvom. Njun glavni orientir in zgled pri ustvarjanju nove opere je bil Paisiellov *Seviljski brivec*, uprizorjen na Dunaju 13. avgusta 1783. Opera je v hipu osvojila Dunaj in je s šestdesetimi predstavami postala najbolj priljubljena opera v zgodovini dunajskih gledališč v 18. stoletju. Skladatelj in libretist sta se trudila, kakor trdi Landon, da bi občinstvo Burgtheatra Mozartovo uglasbitev *Figarove svatbe* imelo za naravno nadaljevanje Paisiellovega *Seviljskega brivca*. Šlo jima je za to, da bi njuna opera bila dostojna naslednica Paisiellovega opernega hita (Landon 1991, 157–158). Recepcija razvpite opere je bila zelo ambivalentna. Na premieri, ki jo je Mozart dirigiral izza klavirja, je bilo občinstvo razdeljeno v svojih odzivih. Menda zato, ker arije pevcem še niso dobro »ležale«, pa tudi zato, ker se je mnogim v občinstvu opera zdela težka novost. Kritika v časopisu *Wiener Realzeitung*, objavljena 11. julija 1786, lepo zrcali ambivalentno recepcijo:

Glasbo Herr Mozarta je občinstvo na prvi predstavi na splošno občudovalo ... Na drugi strani pa občinstvo ... dejansko tistega prvega dne ni vedelo, kaj naj si misli. Nadalje je pravično reči, da prva predstava zaradi dejstva, ker je opera zelo težka, ni bila najboljša. Toda zdaj, po večkratnih ponovitvah, bi se človek moral opredeliti za spletkarjenje ali pomanjkanje okusa, če bi gojil drugačno mnenje od tistega, ki priznava glasbi Herr Mozarta, da je umetniška mojstrovina; vsebuje toliko lepote in tako bogastvo misli, ki lahko izvira le iz rojenega genija. Nekateri časnikarji so si zastavili cilj poročati, da Mozartova opera sploh ni bila uspešna. Lahko si zamišljamo, kakšni dopisniki so, da razširjajo take laži. (Landon 1991, 163)

Podobno ambivaletno recepcijo sta na Dunaju doživeli tudi drugi dve Mozartovi operi, *Don Giovanni* in *Cos fan tutte* (*ibid.*, 170). Grofu Zinzendorfu, ki je veljal za barometer okusa v dunajskih visokih krogih, se je zdela *Figarova svatba* dolgočasna, *Don Giovanni* pa učen (*ibid.*, 173). Čeprav je sčasoma ob ponovitvah odobravanje občinstva naraslo, je ob premiernem nelagodju vendarle ostal grenak priokus.

Vloga dvora pri repaciji Mozartovih oper na Dunaju ostaja nezanemarljiva. Jožef II. je bil v primerjavi s svojo materjo Marijo Terezijo sicer razsvetljenski monarh, a je vseeno preko instituta dvornega cenzorja previdno skrbel za izvajanje oper in za vtis, ki bi ga lahko napravile na občinstvo in javnost (*ibid.*, 124). Landon pri tem opozori na

razvejanost odločitve Jožefa II., da ponovno uvede italijansko opero v Burgtheater. Silen uspeh Paisiellove *Il barbiere di Siviglia* kaže, da je bila Jožefova odločitev merilo njegove sposobnosti, preceniti okus in izbiro ljudstva (v primeru italijanske opere tudi svojo). Med 22. aprilom 1783, ko so italijansko opero spet odprli, in 25. januarjem 1790, na večer Mozartove tretje da Pontejeve opere, *Così fan tutte*, je bilo na Dunaju izvedenih devetinpetdeset *oper buff*. Med zastopanimi nemškimi skladatelji je bil Mozart daleč najuspešnejši, z dvajsetimi predstavami *Figarove svatbe* in petnajstimi *Don Giovanni*, toda po priljubljenosti je daleč zaostajal za nauspešnejšimi skladatelji italijanske opere – Sartijem (91 predstav), Martin y Solerjem (105), Cimaroso (124), Salierijem (138) in Paisiello (166). Medtem ko je v dvajsetem stoletju Mozart tako rekoč pometel italijanske skladatelje z odra, je bil položaj v osemnajstem stoletju zelo različen. (*ibid.*, 172)

Presenetljivo se zdi, da je največji uspeh na cesarskem Dunaju dejansko požela njegova zadnja opera *Čarobna piščal* z močno razsvetljensko noto, revolucionarnim namigom in celo zakodiranim prostozidarskim sporočilom. Uprizorjena je bila v dunajskem gledališču *Theater auf der Wieden* in nemudoma pritegnila pozornost množičnega občinstva:

Uspeh, ki ga je požela na Dunaju, je bil torej nenavadno velik iz dveh vzrokov – delno zaradi lepe glasbe, delno pa zaradi skritega sporočila. Doživela je dvainšestdeset predstav brez prekinitve. V prvih štirinajstih dneh ... je bilo najpomembneje, da si si zagotovil sedež pred peto uro popoldne. Kasneje je na stotine ljudi ostalo praznih rok, ker je bilo gledališče že polno. Šele tretji teden je bilo mogoče dobiti s precejšnjim naporom sedež ob šestih zvečer. Seveda je vedno več ljudi razumelo sporočilo opere. (*ibid.*, str. 259)

Obstoj divergentne kulture je v temelju zaznamoval ambivalentno recepcijo Mozartovih del na Dunaju, ki je segala v razponu od rigorozne terezijanske oziroma jožefinske dvorne cenzure, javne tekmovalnosti med opernimi skladatelji za trg občinstva in javno pozornost (Salieri, Martín y Soler, Mozart), skepse visoke aristokracije, do nespornih triumfov med meščanskim občinstvom. Nekateri domnevajo, da je občinstvo v starem Burgtheatru, kjer so bila uprizorjena tri njegova pomembna dela, bilo relativno raznoliko, čeravno je opera na Dunaju vselej uživala nekakšen »aristokratski status« državnega pomena. V vsakem primeru je operno občinstvo zavzemalo le manjhen delež celotne dunajske populacije. Otto Schindler ocenjuje, da je 90 odstotkov

občinstva Burgtheatra predstavljalo okrog sedem odstotkov najvišje rangiranega prebivalstva cesarske prestolnice. Med občinstvom je prevladovalo plemstvo, uradništvo, prominentni meščani in člani dunajske umetniške srenje (Schindler 1976, 92; Edge 1996, 81). Mary Hunter predpostavlja, da se »idealno« mozartovsko občinstvo, to je tisto, ki se je čutilo skozi njegova dela najbolj aktivno nagovorjeno, ni moglo dosti razlikovati od dejanske strukture dunajske kulturne in družabne klientele, za katero bi se dalo rekonstruirati, da je visoko ekskluzivna v razmerju do širšega prebivalstva, toda hkrati raznovrstna in jasno stratificirana v okviru svojih družbenih omejitev (Hunter 1999, 14–15). *Figarova svatba*, ki je bila v Burgtheatru krstno uprizorjena 1. maja 1786 in doživela do 18. novembra osem ponovitev, je rezonirala z zelo širokim spektrom družbenega smisla in pomena: bila je primer, da opera buffa na Dunaju funkcionira kot »dvorna stvar« (torej podaljšek monarha), a istočasno tudi kot oblika plehke zabave (kot reprezentant meščanov).

Večina teoretikov je na stališču, da je pred 19. stoletjem obstajal zelo majhen razloček med visoko ali elitno ter nizko ali popularno kulturo (Gans 1999[1975]; Crane 1992; Van Der Merwe 1989; Frith 1996; DiMaggio 1992; Burke 1978). Sociolog popularne glasbene kulture Simon Frith glede tega takole povzema ugotovitve Williama Webra:

William Weber, na primer, predlaga, da je v 18. stoletju obstajal zelo majhen razloček med visoko in popularno glasbo (razlike so zadevale samo glasbeno izobraženost: neka glasba je potrebovala umetnike in poslušalce s specifično obliko glasbene vzgoje). Toda v zgodnjem 19. stoletju je nemška klasična glasba pod vplivom romantizma, z njegovim konceptom »genija« na eni in »ljudstvom« [Volk] na drugi strani postala razumljena kot visoka umetnost, medtem ko so bile druge oblike komponirane glasbe (italijanska opera, na primer) ali virtuozne predstave (kmalu utelešene v Lisztu) pojmovane kot »popularne«. Take razlike so bile institucionalizirane v svetu klasične glasbe, kakor bi rekli sedaj ... (Frith 1996, 28)

Šele v 19. stoletju se zgodi stroga ločitev kulture na visoko in nizko oziroma na elitno in popularno. Po Johnu Mullanu je okrepitev nacionalne kulture v 19. stoletju bila pomemben moment izostritve distinkcije med »visoko« in »nizko« kulturo, ki jo je narekovala čedalje bolj zapletena razredna struktura meščanstva, zlasti še z vzponom neke vrste novega srednjega razreda, ki se je v novi družbeni situaciji trdno oklenil vrednostnih razlikovanj, npr. med lepim, dobrim, moralnim, omikanim in vulgarnim, slabim, nečistim, nekultiviranim. Te hierarhije so služile opredelitvi in utrditvi novega položaja v družbi. Tudi britanski zgodovinar Peter Burke piše, da je sodobna ideja popularne kulture povezana z boržuaznimi formami nacionalne zavesti s konca 18. stoletja, in ki naj bi rezidirala zlasti pri nemških intelektualcih, npr. pesnikih in skladateljih, z namenom konstruiranja novega pojma popularne kulture kot univerzalne nacionalne kulture. Burke tako pravi, da je distinkcijo med popularno in visoko ali »učeno« kulturo mogoče najbolj evidentno v tem obdobju prepoznati prav v pisanjih nemškega pesnika Herderja.⁴ V kontekstu predhodne naše elaboracije mozartovske združitve po logiki stvari sicer nezdržljive ločnice natura/kultura lažje razumemo Adornov zapis, v katerem zatrdi, da je Mozartova

⁴ Peter Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe* (London: Temple Smith, 1978), 8. (Vzeto po: Dominic Strinati, *An Introduction to Theories of Popular Culture* (London & New York: Routledge, 1995), 2.)

Čarobna piščal (1791) verjetno bila še zadnji srečni trenutek evropske glasbe, kjer se je visoka kultura še skladala z ljudsko kulturo (Adorno 1986, 39).

To Mozartovo delo, ki uprizarja razsvetljenski mit o razsvetljenstvu (Dolar 1993, 80–89), pravzaprav kaže, kako visoka kultura še reflektira popularno in obratno, kar pa se s postracionalistično in postrevolucionarno epoko evropske kulture ustavi. Po Adornu (1986, 39) naj bi za tem trenutkom sprave med resno in lahko glasbo žalovali le še Strauss-Hofmannsthalova *Ariadna* (1912). Zdi se, da nadaljevanje elitnega projekta *Čarobne piščali* kot popularne kulture ne uspe oz. spodleti prav zaradi romantične nacionalistične paradigme, ki si ob koncu 18. stoletja začne utirati pot in ki v 19. stoletju prekine stik med *E- und U-Musik* (resno in zabavno glasbo).

Ko se s koncem 18. in v začetku 19. stoletja ideja o operni kulturi kot ugodju meščanskega sveta dokončno osvobodi monarhičnih spon, ki so prej kulturne kreacije zadrževale znotraj zaprtega absolutističnega univerzuma, je nadalje v 19. stoletju za novonastajajoče poaristokrateno meščanstvo postajalo vse bolj pomembno razlikovanje



Slika 1: Alegorična kompozicija prizorov iz oper *Don Giovanni* in *Čarobna piščal*. Reprodukcijska umetniškega tiska »Mozart-Vorhang im Landestheater Salzburg« [Mozartov zastor v salzburškem Deželnem gledališču] avtorja Alexandra Demetriusa Goltza (Vir: iz zasebne zbirke V. Kotnika).



Slika 2: Občinstvo v starem Mestnem gledališču [Burgtheater] na Dunaju. Ustanovo, zgrajeno leta 1741, je cesar Jožef II. povzdignil na raven dvornega »nacionalnega« gledališča [Hof- und Nationaltheater]; v njem so uprizorili Mozartove opere Beg iz seraja, Figarova svatba in Così fan tutte; kolorirana gravura iz zbirke Spomeniki gledališča [Denkmäler des Theaters], okrog 1830 (Vir: Avstrijski gledališki muzej na Dunaju [Österreichisches Theatermuseum, Wien]).

med visoko in nizko zabavo. Negotove plasti novo vzpenjajočega se družbenega sloja, med njimi prav *nouveaux riches*, so imeli velik motiv, da svoj novo pridobljeni družbeni status pokažejo v javnosti v bolj materializiranih ritualih, tudi s sovražnim zavračanjem vsega tistega, kar jih je spominjalo na prejšnji status. Izogibanje »nizkim zabavam« v zakotnih socialnih miljejih je bilo v funkciji vzpostavljanja posameznikovega ugleda in omike ter sestavni del vzpenjanja po družbeni lestevici. Če se je pred 19. stoletjem vstop v visoko kulturo večinoma dedoval ali bil pretežno povezan s participacijo v raznih »narojenih« plemenitih rodbinskih in drugih premožnih klientelnih mrežah, se v 19. stoletju s pojavom trga množične porabe in razvojem šolstva od konzumentov visoke kulture zdaj zahteva določen nivo pridobljene izobrazbe, izoblikovane estetike in morale, izbranega okusa in intelektualnih zmožnosti. Če se za imperativ družbene recepcije visoke kulture postavi poznavalstvo, se za konstitutiven element popularne kulture postavi množičnost. Toda z napredovanjem kapitalistične dobe se situacija glede vstopnega kapitala v visoko kulturo spremeni, če upoštevamo, da se kulturna elita in ekonomska&politična elita evropskih družb ločita, ker kapitalizem zahteva revolucioniranje produkcije, ki tako nenehno proizvaja *nouveaux riches* brez kulture, pa

tudi nove kulturne forme, ki jih želi povzdigniti v kulturo, ki pritiče njihovemu novemu statusu. Na drugi strani kulturna elita, ki ima praviloma omejen dostop do virov kapitala, reproducira samo sebe in svoj odnos kot potencialni vir legitimacije. Nedvomno pa si obe zvrsti elite pridružujeta privilegije za opredelitev tega, kaj je v nekem okolju in času vredno statusa, časti, prestiža in denarja.

Mullanova teza je, da naj bi bila visoka kultura ustvarjena, še preden bi sploh imeli zavest o nizki kulturi. Ideja, da naj bi ljudje imeli kulturo, po njegovem datira točno v čas, ko je bila izumljena ideja visoke kulture. Od tedaj dalje naj bi vse drugo, kar ni bilo označeno za visoko kulturo, bilo obravnavano kot nekultura ali antikultura. Popularna, ljudska in druge vrste kulture in umetnosti naj bi od tega časa veljale le za nedovršeno dvojčico visoke kulture. Spremembo v pojmovanju glasbene kulture je vsekakor narekovala čedalje bolj zapletena razredna struktura meščanstva 19. stoletja, ki je vplivala tudi na izbire producentov in konzumentov kulture ter na njihova razmerja (skladatelji, umetniki, mecen, patroni, publika).

Devetnajsto stoletje proizvede ključne kodifikacije opere, ki so kasneje pomembne za njeno družbeno recepcijo. Ustanovijo se mnogi novi dramski, vokalni, seksualni, ritualni, repertoarni, institucionalni in kulturni sistemi, ki navržejo hegemonijo družbene recepcije umetnosti, po kateri se družbena kodifikacija opere naseli v območje socializacije meščanske družine. Razvoj obiskovanja gledališča in kulturnih prireditev ter rekrutiranja občinstva je v karseda najbližjem stiku z rituali izkazovanja meščanske *Ausbildung*. Družbena recepcija opere ni več v domeni prikazovanja monarha in njegove oblasti kakor v preteklih stoletjih, pač pa je, rečeno v bourdieuejevskem besednjaku, povezana z izkazovanjem simbolnega oz. kulturnega kapitala meščanske družine. Ta kulturna situacija zariše operi nov družbeni, politični in umetnostni okvir, znotraj katerega je umetnost vpeta v referenčno polje kulture kot urejene, a hkrati razčlenjene sheme zaprtega meščanskega kozmosa, ki vzdržuje vrednostno obarvan hierarhičen odnos med kulturnimi formami in umetnostmi. Meščanski imaginarij 19. stoletja nastopa kot nova oblika totalizirajoče strukture, ki radikalno spremeni tako produkcijo kakor recepcijo opernega imaginarija, prav tako status umetnika in umetnosti, predvsem s pomočjo novih sistemov vrednotenja umetnine. Na ozadju družbenih (posledice francoske revolucije, razvoj meščanske družbe), političnih (porajanje nacionalnih držav) in ekonomskih (uveljavljanje zakonitosti prostega trga) sprememb se tudi spremenijo odnosi znotraj samega umetniškega delovanja (skladatelj – libretist, umetniško delo – gledalec, razvoj koncepta žanra kot produkt industrijske revolucije in množične kulturne industrije). In prav to razgibano vzdušje dolgega 19. stoletja najbolj zakoliči distinkcijo med visoko in nizko kulturo, za katero sociolog Paul DiMaggio meni, da je sicer vzniknila brez velikega navora urbanih elit, da ustvarijo take kulturne forme, ki bi, prvič, izolirale visoko kulturo in, drugič, jo razločile od popularnih form (DiMaggio 1992). Po Frithu je tisto, kar je postalo prepoznano kot elitni umetniški ritual, poznavalstvo ali kulturni *connoisseurship*, bil potemtakem aspekt buržajske »distinkcije«, ki je kombinirala socialno, estetsko in etično prioriteto (Frith 1996, 29–30). V etabliranih evropskih kulturnih in intelektualnih okoljih, ki so operno umetnost povzdignili v doživetje nečesa transcendentnega, je ta umetnost posledično postala tudi ekskluzivna domena tistih s statusom, ki so si prilastili pravico do presoje, da je njihovo doživljanje najbolj čisto, avtentično, omikano in

estetsko. Problem distinkcije med visoko in nizko oz. popularno kulturo, kakor ga vidi Frith, je v osmišljanju možnosti zlepitve te distinkcije, še zlasti od tedaj, ko je etabrirana umetnost poaristokratenih meščanskih elit kot ekskluzivna lastnina postala komoditeta najprej buržujškega zaprtega sveta in kasneje širšega družbenega univerzuma. Pojma opere kot visoke kulture torej ne gre enačiti z *bourgeois culture* nekega urbanega okolja, kakor na drugi strani ni mogoče epiteta nizke ali popularne kulture kar prekriti z oznako množične kulture (*mass culture*).

Po vsem tem lahko zaključimo, da se klimaks ideje o operi kot »visoki kulturi« vpenja, paradoksnost, v čas, ko naj bi po mnenju nekaterih na drugi strani privedel do njenega, rečeno z Adornom, *Vermassung* oz. pomasovljenja (1986, 34) v obliki *Verbürgerlichung* oz. pomeščanjenja (1994, 25–44), ki je opero iz *high brow* potisnil v *midle brow* ter jo preobrazil iz zabave za gornji razred v umetnost za srednji sloj. To še zlasti velja od sredine 19. stoletja dalje, ko se opera ustali kot urbana in relativno množično trošena umetnost, namenjena srednjim slojem. Ljudje iz skupin s skromnejšimi dohodki, a z meščansko stanovsko zavestjo in inklinacijami so se na opero 19. stoletja odzvali kakor na privzdignjeno in omikano zabavo. In kakor umetnostni žanri od romantike naprej nastopi tudi kot nacionalna umetnost, ki naj bi omogočila »spontano« nacionalno identifikacijo članov svojega občinstva kot nacionalnega kolektiva. Ves ta *acte de présence*, ki ga je opera nudila množicam v času visokega liberalizma 19. stoletja, prej pa že v benečanskih, neapeljskih, hamburških in pariških operni hišah 17. in 18. stoletja, je srednjemu sloju ustvarila fantazmo, da participira pri pomembnem družabnem in družbenem dogodku vsaj za kratek čas, in se potemtakem vidi kot del *Society*, višje družbe. Opera je postala del meščanske *Ausbildung* za boljše situirano drobno meščanstvo, ki upa, da bo z obiskom opere sebi in drugim dokazalo svojo kultiviranost, izobraženost in pripadnost k nekemu fiktivnemu nekdanjemu višjemu statusu (Adorno 1986, 108–109, 112). Opera torej nastopa kot fantazma evropskega meščanskega sveta.

Wagner, Bayreuth, avantgardizem in etiketa visoke kulture

Ko imamo opravka z diskurzi o operi kot visoki kulturi, naletimo tudi na specifično vrednostno mapiranje opernih skladateljev, ki je posledično rezoniralo v splošnem družbenem klasificiranju in razmejevanju, katerega glavne zasluge gredo, po zgodovinarju Herbertu Lindenbergerju, zlasti glasbeni učenjaški srenji, ki je bolj s pozicije moči kakor vednosti in argumentacije konstruirala glasbeni kanon. Med opernimi skladatelji je Richardu Wagnerju (1813–1883) z njegovim modernističnim manifestom *Oper und Drama* (1851) nedvomno pripisan prvovrsten status v glasbenem akademizmu in posledično med poznavalsko operno publiko. Wagnerjevo preziranje popularnega okusa pa ni bilo odločilno pri tem, da ne bi ob tem kazal intenzivne skrbi za vzpostavljanje odnosa s publiko. Wagner si je močno prizadeval vzgojiti svoje lastno občinstvo. V svojih pisanjih je rad idealiziral občutek skupnosti, ki je opredeljeval gledališka občinstva v antični Grčiji ter v Parizu Gluckovega časa. Z ustanovitvijo svojega lastnega gledališkega svetišča v Bayreuthu je institucionaliziral ne le svoj radikalizem, ki mu je omogočal zanesljivo kontrolo sistematično inovativnih produkcij njegovih del, pač pa

tudi spomin nanj (Wagner 2001, 1-14). Ta situacija je pripeljala do specifične wagnerjevske hegemonije, zaradi katere Wagner največkrat predstavlja odnos 19. stoletja do opere sploh, ne pa na primer Verdi (1813-1901), čeprav je dovolj poseben in zanimiv, a so naracije, ki so oblikovale zgodovino glasbe, bile determinirane z modernistično estetiko, v okviru katere je prav Wagner in ne Verdi odigral osrednje vlogo (Lindenberger 1984, 222). Povedano drugače, osrednja pozicija Wagnerja v zgodovini opere je privedla do nenehnega vrednotenja drugih skladateljev skozi wagnerjevsko perspektivo. Ta družbeni »Wagner« tako med poznavalsko operno klientelo pogosto figurira kot nekakšen arbiter standarda, izbranega okusa in zahtevne recepcije umetnosti. Po Lindenbergerju muzikologi in drugi glasbeni strokovnjaki opredeljujejo »napredek« in »kriterij« v glasbeni kompoziciji na način, ki je določenim opernim smerem, kakor so belkantizem ali verizem, izrazito nenaklonjen oziroma jo spravlja v nezavidljiv položaj. V štirih stoletjih, odkar opera obstaja, si je glasbena zgodovina izmislila specifično formo naracije o zmagoslavju določenih tehničnih teritorijev, predvsem območja harmonije, orkestracije in glasbene organizacije – podobno kakor se je zgodovina slikarstva skoncentrirala na področje perspektive in dekompozicije barv na platnu. Iz zornega kota te pristranosti ideji »progresivnega« in »visokega« v operni umetnosti zadostijo v glavnem Wagnerjeve opere. Dejstvo, da so se vse bistvene in za razvoj žanra prelomne operne reforme v obliki glasbenih inovacij nekako od srede 18. stoletja v glavnem zgodile v Nemčiji, je podoba italijanske opere od tedaj dalje z glasbenega vidika pogosto zaznamoval emblematičen »regresivnega«. Potemtakem ni čudno, da status Verdija znotraj kanonskih konvencij, ki so narekovala tudi samo družbeno recepcijo opere, ni bil adekvatno priznan ali vsaj ne tako eksplicitno, kakor je bil priznan Wagnerju ali še prej Glucku (Lindenberger 1984, 202-203).

Tovrstno razmejevanje skladateljskih opusov je seveda dobilo širše družbene implikacije. Razne strokovnjaške recepcije so prek svojih sodb pogosto postavljale na piedestal določene skladatelje, na primer Wagnerja kot nekoga, ki je operni žanr reformiral na način, da ga je povzdignil na nivo visoke kulture, medtem ko Verdiju v Italiji naj ne bi uspelo opere pripeljati dlje od prislovičnega ljudskanja. Tovrstnim dihotomijam se težko izognejo tudi pisci strokovne literature. Tak indikativen primer so že naslovi »vodniške trilogije« ameriškega libretista in pisca del o operi Williama Bergerja po opusu treh opernih skladateljev, Wagnerja – »najbolj zahtevnega opernega genija«, Verdija – »kralja opere« in Puccinija – »najbolj priljubljenega skladatelja sveta« (Berger, 1998, 2000, 2005). Tovrstne dihotomne recepcije, ki jih lahko zasledimo tudi v kvalificiranih učenjaških miljejih, pa zunaj akademskega diskurza, na primer med operno publiko, pogosto nastopajo v obliki »ljudskih teorij« o nemški operi, Wagnerju, Bayreuthu in dunajski Državni operi kot manifestacijah resne oz. visoke kulture in o italijanski operi, Verdiju in kanconjerski nagnjenosti »italijanskega značaja« kot manifestacijah bolj zabavljajske operne kulture, ki pripada *al popolo*.

Poglejmo, na kaj se nasloni ideologija o nemških opernih reformistih kot nosilcih ideje opere kot visoke kulture. Za to se moramo vrniti k Wagnerju. V poskusu reinterpretacije in reformacije zgodovine opere Wagner precej osorno, v nekakšni manihejski drži razdeli skladatelje operne preteklosti na tiste, ki jih ima za »resne« (*ernst*), in tiste, ki jih odslovi kot »frivolne« (*frivol*) v njihovem pajdašenju z najslabšim instinktom za

občinstvo. Tu imamo torej opravka z vrednostno dihotomijo, ki loči sprejemljive prakse od napačnih, slabih. Je pa Wagner zaposloval še druge bipolarne vrednostne perspektive, npr. ločevanje med *modnostjo* (*Mode*) in *umetnostjo* (*Kunst*). Ta opozicija pojem umetnosti omeji na »dobro« umetnost, pojem *opere* (*Oper*) pa zoperstavi tako specifično skovanim izrazom, kakor so na primer *glasbena drama* (*Musikdrama*) in *slavna duhovna scenska igra* (*Bühnenweihfestspiel*), pri čemer izraz *Oper* avtomatično postane umetniško vprašljiv (Lindenberger 1984, 220). Ko se je Wagner nekoč pred Beethovnom ponosno obelodanil: »Jaz nisem operni skladatelj«, je s tem pravzaprav izpovedal svojo lastno antioperno pozicijo, ki je izpričevala njegovo nezadovoljstvo nad tem, kar so ustvarili drugi skladatelji in posledično nakazala njegovo ambicijo v iskanju novih generičnih imen kot »resnih« alternativ izraza *opera*, ki je po njegovem postala brezupno povezana s tem, kar se kaže kot »frivolna zabava«. V podobnem duhu v 19. stoletju vzklije pojem absolutne glasbe (Dahlhaus 1978), ki terja ločitev visokih form umetnosti od nizkih na način, da izključi vse zvrsti glasbe, ki niso nastale zaradi glasbe same, pač pa iz potrebe po uglasitvi drame ali libreta.

Družbena recepcija Wagnerjevih del v njegovem času velja za kvintesenca kulturnih kontroverz. Če je *Rienzi* (1842) v Dresdnu doživel vsesplošen triumf⁵, se s *Tannhäuserjem* družbeni odmev bolj diferencira. Krstna uprizoritev leta 1845 v Dresdnu ni docela uspela, vendar ne iz estetskih razlogov, pač pa zaradi političnih strank in interesnih klak, ki so v kuloarju uprizorile javni napad na Wagnerjev pridobljeni uradni položaj v mestu. Kljub temu, da je delo s strani občinstva bilo pozitivno sprejeto, se zdi, da za skladatelja samega ni bilo »nikoli končano«, saj se je k njemu pogosto vračal in ga doделoval. Poznamo nekaj revizij dela za uprizoritev: dresdensko, pariško, münchensko in dunajsko. Nobena od njih ni povsem zadovoljila skladatelja. K temu pa so ga brčas spodbudili tudi različni odzivi občinstva. Najslabše jo je odnesla revizija dela za pariški operni oder leta 1861, ki je zaradi lokalnih zahtev vključevala baletno točko. Kljub tej dokaj prisilni prilagoditvi je *Tannhäuser* pri lokalnem občinstvu obveljal za notoričen neuspeh, izdatno podpihovan z organizirano pariško antiwagnerjevsko opozicijo in klako. Tudi münchenska premiera leta 1865 je sprožala pri obiskovalcih občutke »neugodja« zaradi skrajnih nasprotij med kontrastnimi emocijami in kontrastnimi svetovi glavnega junaka, kar se je kasneje uveljavilo pod oznako »*Tannhäuserjev* problem«. Občinstvo je bilo priča nenadnim, neprijetnim spremembam junakovega razpoloženja. Tovrstne emocionalne antagonizme in črno-bele polarizacije v *Tannhäuserju* skušajo nekateri teoretiki povezati prav z družbeno recepcijo tega dela. Friedrich Dieckmann meni, da je treba to delo imeti za »periodni komad«, torej za glasbeni rezime nekega specifičnega življenjskega obdobja in izkušenj, v katerem je Wagner doživel razpetost med nespravljivima svetovoma metropolnega, a sila avtoritativnega Pariza na eni strani, v katerem je bil zavržen, in provincialnega, a z neko udobno zaostalostjo prežetega Dresdna na drugi, kjer je bil deležen zelene pozornosti (Wagner 1998, 30). Ni pa bil to edini problem. Münchensko občinstvo je z nejevoljo sprejelo nepričakovano dolžino dela. Kompletно verzijo, ki jo je preferiral skladatelj, je sprejelo precej hladno. Celo

⁵ Opera naj bi svoj uspeh dolgovala zlasti dvema elementoma: prvič, pevskega protagonistoma, tenorju Josefu Tichatscheku in sopranistki Wilhelmini Schröder-Devrient; in drugič, aktualnosti libreta, v katerem je opisan vzpon in padeč tribuna Cola Rienzija, in to v času vseljidskega odpora zoper samovoljo plemstva in oblastnikov.

prijatelji so mu svetovali vrnitev k »zgodnejšemu, udobnejšemu, bolj barvitemu« konceptu dela. Wagner je nastopil proti takšni »splošni razvajenosti in kajpak razbrzdanosti ... javnega okusa« (*ibid.*, str. 25). Tudi *Lohengrin* ima močno sled v nemški kolektivni memoriji, saj je kmalu po nastanku ta opera postala ikona tako avantgardne glasbe kakor romantičnega elitističnega okusa, v 20. stoletju pa za Nemce postane prava kulturna relikvija. Čeprav so nekateri delo označili za »hrupno« partituro »brez okusa«, je *Lohengrin* v očeh nemškega občinstva kmalu postala skladateljeva najuspešnejša opera⁶. Dramatska zasnova dela je svoj navdih črpala iz modela velike opere, sredi 19. stoletja nedvomno enega najdominantnejših opernih žanrov, kar je moralo zlasti tradicionalnemu občinstvu zelo ugajati. Nike Wagner takole opiše ikoničen status, ki ga v nemški kulturi 20. stoletja uživa to delo:

Z Lohengrinom se je vsakdo vsaj v Nemčiji srečal že kot otrok, njegova zgodba pa je vsem tako domača kakor kakšna pravljica. V začetku 20. stoletja je postal tako popularen, da se je sled njegovega avtorja skorajda izgubila ... Zdi se, da malo ljudi pozna ime skladatelja poročne koračnice, četudi se njegov največji hit igra tako rekoč na vsaki poroki. (*ibid.*, str. 39)

Ta opera je polagoma postala tako tekoče integrirana v naš vsakdan, da se je njeno dejansko estetsko bistvo moralo umakniti njeni dekorativni parafernaliji. Očitno dejstvo njene priljubljenosti je moč najti skorajda ob vsakem obisku boljših sejmov po Nemčiji in Avstriji. Prav tako je težko spregledati dekorativne krožnike in skodelice ter druge turistične drobnarije s podobami Lohengrina. *Lohengrina* moramo dandanes tako razumeti tudi kot oblikovalski kliše, kot kulturni logotip (*ibid.*, 40), ki v prirejenih družbenih rabah rezonira onkraj opernih konvencij. Skratka, množične družbene eksploatacije motivov tega dela so doživele zavidljivo nasprotje tistega, kar si je o resnosti svoje umetnosti bržčas mislil sam skladatelj. Tudi religiozno privzdignjena ritualizacija bayreuthskih slavnostnih iger Wagnerja ni odrešila tega problema, saj »sakralizirane«⁷ wagnerjanske ceremonije tam že od vsega začetka spremlja izdaten vsakoletni družabni in medijski pomp, ki Bayreuth v poletnih mesecih spremeni v mondeno središče nemške in evropske elite, okolico festivalskega griča pa v tržnico prodajalcev raznoraznih spominkov »à la Wagner«.

Wagnerjeva razmejitev med »resno« in »frivolno« opero terja pogled v širši družbenozgodovinski kontekst, saj zareže globoko v zgodovino opere vse do 16. stoletja. Ta delitev, zarisana bodisi v formi avantgarde kot oponenta nizke kulture ali v stari aristokratski formi kot oponenta komercialnega sponzoriranja opere, opredeli tako socialne zamotanosti kakor formalne značilnosti, ki so zaznamovale opero v posameznih zgodovinskih epohah. Za lažje razumevanje si pogledjmo nekaj primerov. Kariera prvega opernega skladatelja Claudia Monteverdija (1567–1643) se po raznih opernih priročnikih pogosto provizorično deli na njegovo ustvarjalno obdobje, ko je delal za mantovski dvor in na tisto drugo, za beneške operne hiše, ki veljajo za prvi kraj, kjer

⁶ Tudi *Mojstre pevce Nürnbergške*, krstno uprizorjene 21. junija 1868, je občinstvo lepo sprejelo. Bržčas je to bil največji Wagnerjev uspeh po *Rienzi*ju. Kljub nekaterim kritikam o »nemuzikalnosti« dela in celo »bolezenskih znamenjih« je širše občinstvo to opero vzelo celo za bavarsko narodno opero, in ta sloves se je drži še danes.

⁷ V Bayreuthu se je celo ustalila navada, da je med dejanji ploskanje prepovedano, kar je treba razumeti kot sakralizacijo festivalske profanosti, ki gledališko poslojpe preobraža v tempelj wagnerjancev, tj. častilcev Wagnerjeve umetnosti.

je opera uspela kot komercialna pustolovščina. Četudi ne bi poznali celotnega ozadja nastanka in razvoja zgodnje baročne opere, bi kot gledalci danes zlahka prepoznali spodobnega *Orfeja* (1607) kot Monteverdijevo dvorno opero in *Kronanje Popeje* (1643), s hripavo mešanico komičnega in seroznega, kot izrazito popularno formo. Razne kontroverze so dolble zarezo med visokim in nizkim stilom kot antagonizmoma, med bolj izobraženskim in manj izobraženskim glasbenim in gledališkim okusom in podobno. V 17. stoletju je bil v Franciji razvpit primer takega spora, imenovan *querelle des bouffons* (spor bufonov), ki ni bil le bitka med privrženci kralja (branitelji Rameauja) in pripadniki kraljice (pripadniki Rousseauja), temveč je pomenil kontekstualno veliko širšo konfrontacijo med nativno francosko kompleksnostjo in italijansko preprostostjo, med harmonijo in melodijo, barokom in razsvetljenstvom, aristokratskimi in buržujskimi vrednotami. Iz tistega časa poznamo tudi znan spopad med gluckisti in piccinnisti, pripadniki nemškega skladatelja Glucka (1714–1787) in somišljeniki italijanskega skladatelja Piccinnija (1728–1800), ki je vseboval naslednje družbene antagonizme: sever – jug, skladateljsko-centrirana opera – interpretsko-centrirana opera, glasbena drama – zabava, estetika težavne neuglašenosti – estetika takojšnje konsumpcije in podobno. V boju med privrženci Wagnerja in Verdija v poznem 19. stoletju so se revitalizirale nekatere predhodne dihotomije, kakor npr. sever in jug, harmonija in melodija, skladateljsko in interpretsko centrirana opera, plemenito in popularno, napredno in nazadnjaško in podobno. Prav tako so poznane nekatere dihotomije, ki naj bi veljale za figuro Wagnerja in Verdija: prvi kot reprezentacija (nemške) racionalnosti, discipline in kulturnosti, drugi kot reprezentacija (italijanske) instinktivnosti, spontanosti in naravnosti. Celo Verdi sam je perpetuiral kontinuiteto tovrstne stereotipizacije po nacionalnem ključu: ko je npr. skušal opisati podobo italijanskega liričnega genija, je v opisu nemudoma začel operirati z izrazi, kakor so na primer instinkt, spontan in naraven. Zlasti stereotipi o nacionalnih opernih stilih so bili močno podkrepiljeni z biološkičnim besednjakom.

Skratka, zgodovina družbene recepcije Wagnerja je bistveno drugačna od zgodovine recepcije katerega koli drugega opernega ali drugovrstnega skladatelja, saj ne pripada le glasbeni ali gledališki zgodovini, v okviru katerih zaseda važno mesto, temveč pripada tudi intelektualni zgodovini, literarni zgodovini (v Franciji morda še bolj kakor v Nemčiji), tudi zgodovini modernizma kot gibanja, ki transcendirata kategorije akademskih disciplin. Wagnerizem kot gibanje s posebnimi ideološkimi cilji in konotacijami pripada tistim literarnim in intelektualnim tokovom, katerih razvpitost in vplivnost si je prislužila sufiks *-izem*. In med skladatelji sploh je to sufiksno določitev dobil le Wagner in ne morda Bach ali Beethoven. Na višku wagnerizma, v času *fin-de-siècle*, je participacija v wagnerističnem *commitmentu*, torej v ritualu uresničevanja te ideologije, pogosto izključevala oziroma ni nujno vključevala dejanske zavezanosti skladateljevi glasbi. Ilustrativen primer tovrstne recepcije je znano romanje Virginie Woolf na bayreuthski festival leta 1909, ki ni bilo motivirano s kakim posebnim entuziazmom za skladateljevo glasbo, pač pa bolj obeleženo s *famo* in vplivno etiketo Wagnerjevega častilca ter z njeno zavezanostjo modernistični estetiki, katere merilo je v Angliji tistega časa (dasi ne več v Nemčiji) veljal Wagner v avantgardi.



Slika 3: Wagnerjevo svetišče visoke kulture Bayreuther Festspielhaus (1876). Originalna kromolitografija, poslana 1902, št. natisa 91, založil Wagnerjev muzej in Café Sammet v Bayreuthu (Vir: zasebna zbirka V. Kotnika).

Fascinacija z »Wagnerjem« je zajela tudi mnoge druge avantgardne umetnike. Citati iz *Ringa* in *Tristana*, ki jih najdemo v pesmi *The Waste Land* T. S. Eliota, in ki igrajo tako pomembno vlogo v tej pesmi, so manj neka refleksija pesnikovega glasbenega okusa, kakor pa izkaz interesa za mite, ki jih je uporabil Wagner v teh operah. In ni niti najmanj pomembno, da so ti citati bili zlasti v funkciji tega, da pesnik z njihovo pomočjo na vidno mesto postavi svoje avantgardistične *commitments* (Lindenberger 1984, 222–224). Ob tem bi veljalo omeniti tudi gledališko fascinacijo z Wagnerjem (Craig, Appia, Mejerhold) ter zlasti z režijo njegovih oper v 20. stoletju. Britanski sociolog in antropolog glasbe David Evans meni, da je vloga režiserja v produkciji opere relativno moderen pojav (David Evans 1999, 293–340), čeravno lahko odkruške profila režiserja najdemo že v prejšnjih obdobjih v takšnih profilih, kakor so denimo libretist, dramaturg, scenograf ali celo impresarij. Toda zdi se, da je šele po drugi svetovni vojni režiser začel igrati prevladujočo in nemalokrat tudi kontroverzno vlogo v opernih hišah. Pomen režiserja v operi se je dvignil na raven avtonomnega profila prav z režiserji Wagnerjevih oper. Naj na tem mestu samo spomnim na prelomne, pogostokrat tudi škandalizirane, danes pa že legendarne produkcije Wagnerjevih oper po drugi svetovni vojni, ki so bile predmet vročih debat in polemik. Te znamenite povojne produkcije niso samo zaznamovale naše razumevanje Wagnerja, pač pa so preiskušale in prestavljale meje modernega glasbenega gledališča kot celote. Te povojne premike v



Slika 4: »Demokratično sedenje« discipliniranega občinstva v avditoriju Wagnerjeve festivalske opere Fotorazglednica, založila Feuerpfeil Verlag v Bayreuthu (Vir: zasebna zbirka V. Kotnika).

produkciji Wagnerja je seveda treba jemati v zgodovinskem kontekstu tega, kar se je z njegovo prezentacijo dogajalo v prejšnjih letih in desetletjih v Nemčiji, zlasti v času Tretjega Reicha.⁸ Ne pozabimo, da si je Adolf Hitler Wagnerjeve predstave v Bayreuthu tako rekoč ekskluzivno prilastil za svoje politične potrebe in propagandne namene. V tem smislu so bile radikalno abstraktne, denacificirane predstave Wagnerjevih oper v povojnem Bayreuthu pod vodstvom slovitega režiserja Wielanda Wagnerja, sicer vnuka skladatelja Richarda Wagnerja, v resnici ikonične manifestacije povojnih družbenih vrednot.⁹

Pri našem dokaj abruptnem izrisovanju recepcije Wagnerjeve glasbene drame je treba imeti v vidu tudi distinkcijo med zatrdelostjo ideološkega koncepta, povezanega z Wagnerjevim umetniškim opusom, in nanj pripete ali projicirane različne nacionalistične, moralistične, esteticistične, organicistične, naturalistične in sentiment-

⁸ Za več o tem glej zbornik Friedländer, Saul, in Jörn Rüsen, ur. *Richard Wagner im Dritten Reich*. München: C. H. Beck, 2000.

⁹ Za detaljnješe seznanitev s tem, kako so povojni nemški operni in gledališki režiserji iskali možnosti in načine, da bi pokopali neprijetno nemško preteklost, priporočam študijo Carnegie, Patrick. *Wagner and the Art of the Theatre: The Operas in Stage Performance*. New Haven, CT: Yale University Press, 2006.

talistične ideologije 19. in 20. stoletja ter kompozicijsko-tehnično, glasbeno-gledališko ter idejno-dramaturško podstatjo Wagnerjevega opusa, ki seveda ni bila v 20. stoletju odmevna samo zaradi skladateljevega decidiranega pozicioniranja v sfero »visoke« kulture.

Opažamo, da je Wagner s svojim *Gesamtkunstwerk* (GKW) v podobi *glasbene drame* ne le izrazil silno voljo totalizacije (na primer njegovo hrepenenje po ujetju neke popolne enotnosti glasbe, drame, časa in prostora), pač pa je z njim ustvaril specifičen univerzalnostni »efekt« oz. *Wirkung*, kakor bi dejal antiwagnerjavec Nietzsche, saj je za obstoj GKW primerna le taka vrsta univerzalizma, torej ideološkega ustroja, ki je gradil na toposu estetske funkcije kot univerzalno humane, etične in socialne funkcije človeškega obstoja. In ta univerzalistični kozmos je Wagner priskrbel tudi za svojo operno publiko, ki po njegovi smrti znova in znova uprizarja ta ritual padca v specifično ideološko formo, ki se v provincialni adaptaciji ohranja tudi na Slovenskem, kaže pa se zlasti v bipolarni organiziranosti društvene operne kulture z Društvom ljubiteljev baletne in operne umetnosti na eni ter Društvom Richard Wagner Ljubljana na drugi strani.¹⁰ Neka informatorka, članica obeh društev, mi je takole pojasnila svoje videnje obeh društev:

Jaz sem članica obeh društev, ampak v resnici je tako, da se imajo wagnerjanci za nekaj več. Nekateri wagnerjanci gledajo na društvo ljubiteljev precej z viška, češ, mi smo vendarle poznavalci, imamo visok okus ... v društvu ljubiteljev pa so bolj nezahtevni obiskovalci opernih žajfnic. Wagnerjanci pač praviloma častijo in obrajtajo le svojega Wagnerja, že na Verdija pa gledajo kot na lahko glasbo, da ne rečem plehko zabavo. Ampak meni se zdi, da je mnogim wagnerjancem to njihovo oboževanje Wagnerja bolj poza, ki jim kao prinaša nek kvazi-kulturni prestiž, kot pa resnična ljubezen do operne glasbe. Sej veste, ljudje se radi štulijo tja, zaradi česar se potem lahko imajo za nekaj več.

Spomnim pa se tudi nekega drugega člana iz Društva Richard Wagner, ki mi je zanosno dejal:

Verdija lahko posluša vsak, tudi čisti operni analfabet, medtem ko Wagnerja ne more poslušat' vsak. Tu se pač zahteva nek nivo okusa, izostreno poznavanje glasbe, medtem ko so belkantistične zadeve dandanes čista masovka. Res pa je, da tudi naše društvo ne obiskuje le Wagnerjevih oper, čeprav je seveda glede na samo ime to pač v ospredju, ampak hodimo tudi še na številne druge predstave.

Naj za zaključek poglavja navedem idejo konvencionalistov, ki prav z Wagnerjevim primerom skušajo dokazati, da gre vzpon ideje o operi kot visoki kulturi razumeti prvenstveno kot reakcijo tradicionalistov 19. stoletja na vse večjo popularizacijo, zlasti pa spremljajočo komercializacijo opernega žanra in njegovih hibridnih oblik v 19. stoletju, s čimer naj bi opero skušali obraniti pred družbeno degradacijo in omalovažujočimi

¹⁰ Več o recepciji Wagnerja in wagnerjanstva na Slovenskem glej Katarina Bedina, »Slovenska percepcija Richarda Wagnerja - wagnerjanstva in wagnerizma do tridesetih let dvajsetega stoletja,« v *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca*, ur. Jurij Snoj in Darja Freljih (Ljubljana: Slovensko muzikološko društvo & Založba ZRC SAZU), 193-204.

predsodki, ki so jih nekateri, med njimi tudi Wagner, videli celo kot edino stalnico zgodovine opere.

Meyerbeer, Pariz, komercializem in triumf popularne kulture

Kakor že rečeno, se da pojav Wagnerjeve modernistične estetike in spremljajočih doktrin brati kot nekakšno reakcijo na vse večjo komercializacijo in popularizacijo umetnosti, ki ji je bil Wagner priča zlasti v času, ko se je nahajal v Parizu, po Walterju Benjaminu, v prestolnici 19. stoletja. Med 1839 in 1842 je tako opazoval tedanjo pariško glasbeno sceno ter precej neuspešno čakal na prepoznanje in spodbudo svojih talentov pri pariški kulturniški srenji. Wagnerjeva prisotnost v mestu, ki je slovelo po komercialnih pridobitvah industrijske družbe, je torej razprla prostor za soočenje kulturnih produktov razvite pariške družbe s čemernim opazovalcem, ki je prihajal iz nekega nemškega politično in ekonomsko precej drugačnega, zlasti slabše razvitega okolja. V tej luči gre tudi razumeti Wagnerjevo ostro kritiziranje Giacoma Meyerbeera (1791–1864), talentiranega nemškega skladatelja judovskega porekla, ki je bil *figura assoluta* pariške operne publike. Wagner tako Meyerbeeru očita pomanjkanje resnosti in prostitucijo talenta, da bi zadovoljil lahkoživo občinstvo, lačno užitka. Heinejeva pripomba, »*In zdaj je francoska opera v svojem najbogatejšem razcvetu, ali če sem bolj natančen, njena blagajna za vstopnice dnevno uživa dober izkupiček.*« (Lindenberger 1984, 229), signalizira, da so komercialni premisleki pomembno podčrtovali dobo francoske velike opere (*grand opéra*), pa tudi da sta se skozi opero umetnostni in ekonomski domeni povezali na specifično pregnanten način. Zvezo med ekonomsko politiko in estetskimi efekti se da zlahka dokazati pri francoski veliki operi. V letih po revoluciji 1830 se je pariška *Opéra* preobrazila iz popolnoma dvornega v podjetniški sistem, ki je novega direktorja Luisa Vérona spodbujal, da tradicionalno vodene subvencije dopolni z dobičkanosno blagajniško prodajo vstopnic. Tako je Véron tradicionalno ustanovo transformiral v model kapitalističnega podjetja.¹¹ Ker se je pariška buržoazija počutila neprijetno v *Opéra*, nova administracija ni posegla le v spremembe na odru, da bi si zagotovila njeno udeležbo, pač pa tudi v prostorsko razmestitev: na primer, število sedežev v ložah se je s štiri povečalo na šest, kar je pomenilo prilagoditev proračunu srednjega sloja. Ker je novo rekrutirano občinstvo potrebovalo vodstvo pri določanju njegovega odziva glede na dogajanje na odru, je hišni menedžment razvil dobro natrenirano in disciplinirano klako, tj. najeto skupino ljudi, ki je v gledališču za plačilo ploskala po navodilih vodstva, s čimer si je slednje hotelo zagotoviti uspeh pri novih produkcijah. Heine je zato zapisal, da je *Opéra* podpisala pakt s »sovražniki glasbe«, medtem ko je bila kultivirana aristokracija »pregnana« v italijansko operno hišo, kjer je bilo mogoče brez grandioznih in pompoznih spektaklov, kakršne so nudili v *Opéra* za nesamozavestno novopečeno buržoazijo, slišati velike pevce, med njimi italijansko sopranistko Giulio Grisi in tenorista Rubinija,

¹¹ Za natančen opis sprememb, ki so se zgodile v administraciji pariške *Opère* glej: William L. Crosten, *French Grand Opera: An Art and a Business* (New York: King's Crown Press, 1984), 8–48.

ki so peli Bellinija in Donizettija¹². Buržoazna revolucija je v umetnosti institucionalizirala nadvse populistična merila družbene recepcije: odprto rivalstvo med pevskimi virtuozii, priljubljenost pri publikii kot glavno merilo uspeha, zakup lože kot znamenje socialnega prestiža, fascinacija nad neuspehom novega dela, fascinacija nad škandalom v operi, fascinacija nad bliščem, ekstravaganco, pompoznostjo in grandioznostjo itd. Adorno v nekem svojem tekstu zapiše, da je bil nemški prostor zaradi svoje ekonomske in politične zaostalosti dolgo časa zaščiten pred tovrstno populistično komercializacijo umetnosti skozi državno subvencioniranje kulture, ki seže nazaj do preddemokratičnih političnih form (Lindenberger 1984, 228–231).

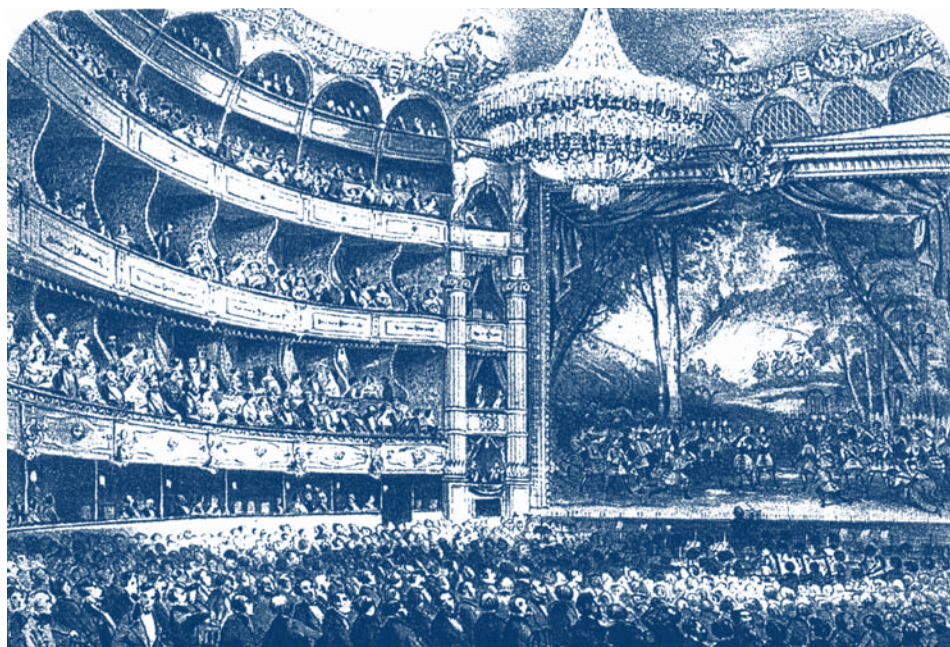
Mnogi avtorji radi poudarijo, da nobeden skladatelj, razen morda Rossinija, ni bil za časa svojega ustvarjanja in življenja tako entuziastično poveličevan kakor prav začetnik francoske velike opere Meyerbeer s svojimi znanimi operami, med njimi zlasti *Les Huguenots* ([*Hugenoti*] 1836), *Le Prophète* ([*Prerok*] 1849), *L'Africaine* ([*Afričanka*] 1865) – vse tri krstno izvedene v pariški Operi, in, zvrstno gledano, opero comique *L'Etoile du Nord* ([*Zvezda severnica*] 1854), prvič uprizorjena v pariški Komični operi (Opéra Comique).



Slika 5: Veliki foaje pariške Opere zrcali popolno avtoriteto Pariza kot svetovne kulturne prestolnice 19. stoletja.

Knjigotisk »Veliki foaje pariške Opere« iz kolekcije »Oilette – Večer v operi« Raphaela Tucka, natisnjena okrog 1905, serijska št. 136, založil Raphael Tuck et Fils Ltd. (Vir: iz zasebne zbirke V. Kotnika).

¹² Heinrich Heine, »Über die französische Bühne«, četrta zvezek v *Sämliche Werke*, ur. Ernst Elster (Leipzig: Bibliographisches Institut, 1925), 556.



Slika 6: Krstna uprizoritev Meyerbeerove opere *L'Etoile du Nord* (1854) v *Opéri Comique*.

Litografija De La Tremblaya (Vir: BNF, Bibliothèque-musée de l'Opéra, Pariz).

Potem ko njegove zgodnje italijanske opere niso doživele zelenega odziva v Nemčiji, je Meyerbeer pazljivo načrtoval svoj prihod v operno prestolnico sveta tistega časa in kmalu mu je uspel naskok na institucijo, ki je bila prvovrstni francoski simbol, to je *Opéra*. Njegova prva zmaga pride v letu 1831, pomenljivo v času Julijske revolucije, z veliko opero *Robert le diable* (*Robert hudič*), v kateri uspešno poveže nemško čvrstost tehnike, italijanske melodije, spretno napisane za točno določene pevce, in njegov občutek za impozanten odrski spektakel. Časopisi so premiero označili za epohalno. Podobno formulo je skupaj z libretistom Scribom ubral tudi nekaj let kasneje v *Hugenotih*. Grandiozna scena, impozantni zborovski zaključki in močna ter pretresljiva glasba so bili recept za takojšen, vendar trajen triumf. Meyerbeerovska opera je dodobra izkoristila glasbene dimenzije gledališkega spektakla, saj je kombinirala številne zvrsti, od popularnih ljudskih pesmi, polnoglasnih zborovskih himn, ganljivih ljubezenskih romanc, virtuoznega bel canta, sočnih pivskih napevov do privzdignjene cerkvene glasbe. V *Hugenotih* denimo zboru svečane religiozne reminiscence na francoski barok nenadno sledi solo rossinijevske virtuoznosti, da bi se vznemirjenost navarske kraljice Margarete de Valois naposled fluidno prelila v graciozen ženski trio. Podobno se glasbeni stili hitro in svobodno menjajo tudi v *Robertu*, od bahavih germanskih pivskih napitnic do eteričnih, skorajda nadzemeljskih zborov, podprtih z nebeškim zvokom harf in orgel. Spremembe so tako tekoče, da po Schumannu poslušalce zlahka popeljejo skozi

cerkev in bordel, ne da bi občinstva takšna drastična menjava atmosfere sploh zmotila. Meyerbeeru je bilo zato težko očitati pomanjkanje glasbenega pedigreja. Bil je tudi mojster instrumentacije. (Johnson 1995, 253). Lahko bi rekli, da je Meyerbeer dodobra dojel kolektivno organizacijo intimnega ugodja pariškega občinstva, ki ga je atakiral s serijo skrbno načrtovanih glasbenih točk, slonečih na individualnih in kumulativnih efekti. Prav v njih so nekateri videli Meyerbeerovo pretirano preračunljivost, da bi pri občinstvu dosegel uspeh.

Toda z vzponom wagnerizma se je Meyerbeerov sloves začel hitro krhati, sam pa je zaradi svoje popularnosti postal najprimernejši grešni kozel za vzpenjajočo se modernistično ideologijo. Wagnerjev program, v okviru katerega je projektiral dihotomijo med »visoko« formo in degradirano umetnostjo, ki je izkoristila popularni okus za komercialne namene, torej predstavlja tako njegov odgovor na novo kulturno situacijo Pariza kakor njeno inverzijo. Delibesove, Gounodove, Chabrierjeve in Messengerjeve *opéras comiques* bi Wagner tako verjetno označil za »frivolne«, medtem ko jih je antiwagnerjevec Stravinski v svoji študiji *The Poetics of Music (Poetiki glasbe)* priporočil kot »bleščečo skupino mojstrovina« (1970, 79, 81, 105). Naraščanje srednjega sloja med opernim občinstvom je strukturo občinstva drastično preoblikovalo. To (malo)meščansko občinstvo je zase zahtevalo zabavo na javnih krajih, kjer se pripadniki srednjega razreda lahko pokažejo svetu in kjer njihova navzočnost lahko kulminira v kvintesenca socialnega prestiža. Tovrstno občinstvo je iskalo tako vrsto družbenega razločevanja, ki bi bilo dovolj enostavno za hitro konsumpcijo, a da bi se hkrati zdelo dovolj »resno« za zadovoljitev njegovih kulturnih pretenzij (Lindenberger 1984, 227–229). Vidimo, da so kulturne hierarhije med visokim in nizkim vgrajene v libreto, glasbo in pomen posameznih opernih del, ki vpeljejo značaje iz *opere serie* in bogato izkoristijo kulturno resonanco te dihotomije (npr. Strauss-Hofmannsthalova *Ariadna na Naksosu*), našle svoje varno pribežališče prav v družbeni recepciji. Kadar je v nekem mestu obstajalo več mnogovrstnih opernih gledališč hkrati, so ta običajno bila organizirana tako, da je vsako skušalo uvesti razločevalno pahljačo okusov, slojev, finančnih virov in strukture obiskovalcev. Logika diferenciacije in rangiranja je pomenila prilagoditev tržnemu pluralizmu. Če je, na primer, pariška *Opéra* v tridesetih letih 19. stoletja merila na novo porajajoči srednji razred, je *Théâtre Italien* (Italijansko gledališče), ki je predstavljal najbolj recentna dela Bellinija in Donizettija v izvornem jeziku, pikiral na aristokrate in *connoisseurs*.¹³ V poznem 19. stoletju je distinkcija med *Opéra* in *Opéra Comique* v Parizu¹⁴, med *Hofoper* (Dvorna Opera) – kasneje preoblikovana v *Staatsoper* (Državna opera) – in *Volksoper* (Ljudska Opera) na Dunaju in še v drugih primerih naenkrat pomenila distinkcijo med »težjo« in »lažjo« zabavo, med recitativno in prostogovorno zvezo do arije, med pokroviteljstvom družbeno boljše elevirane in slabše elevirane operne javnosti, nenazadnje med višjimi in nižjimi cenami vstopnic. Lindenberger sredi osemdesetih let 20. stoletja zapiše:

¹³ Te distinktivne družbene razmere omenja več relevantnih avtorjev: Herbert Lindenberger, *Opera. The Extravagant Art* (Ithaca: Cornell University Press, 1984), 212; Jane F. Fulcher, *The Nation's Image: French Grand Opera as Politics and Politicized Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), 2; Crosten, William L. *French Grand Opera: An Art and a Business*. New York: King's Crown Press, 1984. Gerhard, Anselm. *The Urbanization of Opera: Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

¹⁴ Za družbene reprezentacije pariških opernih hiš v 19. stoletju glej: Vanessa R. Schwartz, *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-siècle Paris* (Berkeley: University of California Press, 1998), 18, 22.

Distinkcija je v našem stoletju v Ameriki še zmerom očitna v razliki družbenega prestiža med opero, ki je bila v večjih mestih odvisna od finančne podpore tistih, ki jih poznamo pod oznako »družba«, in tisto formo, različno poimenovano, *opereta*, *lahka opera* ali *glasbena komedija*, ki je imela večinoma podporo samo iz dohodkov od vstopnic. Stara evropska distinkcija med »visokim« in »nizkim« v New Yorku danes vztraja v razločitvi aktivnosti med *Metropolitan Opera*, z bolj rigoroznim klasičnim repertoarjem, zvezdniškim sistemom in dovršenimi produkcijami, in samo za lučaj kamna oddaljeno, manj pretenciozno, bolj popularno naravnano *New York City Opera*. (Lindenberger 1984, 212)

Prav na podlagi ameriških zgledov kulturne hierarhije so nekateri pripravljene na tezo, da je popularna kultura izšla iz visoke kulture, in da ima potemtakem vsaka manifestacija visoke kulture svoj korespondirajoči antipod v popularni kulturi. V podporo temu nekateri navajajo naslednje antinomije: pariška velika opera *vs* pariška opereta, evropska opera *vs* ameriški muzikal, opera *vs* koncerti opernih arij (Salter 1955, 117–124) ipd. Razlog, zakaj naj bi do teh procesov popularizacije elitne kulture prišlo, nekateri pojasnjujejo s tezo, da se je popularna operna kultura pričela kot odgovor na kancerogeni razvoj visoke operne kulture. Popular(izira)na operna kultura naj bi integrirala množično recepcijo konsumentov prav na način nekakšne degradacije ali omilitve neznosne elitizirane operne kulture.

Nenehno ponavljajoče se distinkcije med severom in jugom, harmonijo in melodijo, težavnim in lahkim, visokim in nizkim, odkrivajo stereotype, ki so se skozi stoletja še posebej prijeli posameznih nacionalnih opernih tradicij. Ena takih klasičnih repetitivnosti v Gluck-Piccinnijevi kontroverzi je bila distinkcija med potrebo italijanskega opernega skladatelja, za katerega naj bi bilo značilno ustvarjanje oper na mah, in navado severnjaškega skladatelja, za katerega naj bi bilo tipično dolgotrajno delo na eni sami operni kompoziciji. Spomnimo se tudi Rousseaujeve konfrontacije med nesamozavedanjem in čutnostjo, ki ju je razpoznaval v italijanski operi, in prisilnim, neinspiriranim značajem francoske opere; prav tako njegovih skorajda ekstatičnih idealizacij Italijanov kot glasbenih ljudi, ko je prvič slišal italijansko opero med svojim obiskom Benetk.¹⁵ Na Rousseaujevsko zasnovani dihotomiji natura – kultura kasneje tudi Schiller uvede vplivno distinkcijo med naivnim (kar je podmena za nemškega) in sentimentalnim (romanskim, italijanskim) umetnikom, ki sicer manj zadeva opero in bolj literaturo, vendar z njo okrepi nekatere stereotype o značilnih severn(jašk)ih in juž(njašk)ih nagnjenjih. Znana je tudi Heinejeva kontroverza v zvezi z njegovo recepcijo Rossinija in Meyerbeerja. Heine je, da bi ponazoril razliko med nemškim in italijanskim opernim esencializmom, karakteristično kontrastiral po njegovem preprosto in melodično-centrirano Rossinijevo operno glasbo z veliko bolj kompleksnim, na harmoniji baziranim Meyerbeerjevim opernim stilom. Ko je v tridesetih letih 19. stoletja glorificiral Meyerbeerja, ga je označil za bolj naprednega umetnika, umetnika, ki je produkt revolucije iz 1830, medtem ko je za Rossinijevo umetnost trdil, da pripada restavraciji. Desetletje pozneje, ko je ugotovil, da je Meyerbeer med tem časom postal ljubljenec aristokracije, je Heine popolnoma preokrenil svojo pozicijo: sedaj

¹⁵ Več o tem na posameznih mestih v Rousseau, Jean-Jacques. *Esej o izvoru jezika, v katerem se govori o melodiji in glasbenem posnemanju*. Ljubljana: Krtina, 1999; in sledečih njegovih pisanjih: *Dictionnaire de musique, Essai sur l'origine des langues in Les Confessions*, slednje v *Oeuvres complètes*, ur. Bernard Gagnebin in Marcel Raymond (Pariz: Gallimard, 1959), I, 313–316.

Meyerbeerja graja zaradi njegovega domnevnega »vpletanja eklekticizma v glasbo« in slavi Rossinijevega *Otella* (1816) kot »Vezuva, ki bruha žareče rože«. Heine je še opazil (ne ravno točno), da medtem ko so najboljše Mozartove in Rossinijeve opere pustile občinstvo hladne pri prvih poslušanjih in so rabile nekaj let, da so postale cenjene, so Meyerbeerove bile dizajnirane za takojšen uspeh. Heine je ta Meyerbeerjev uspeh pri pariški publiki pripisoval harmoniji in instrumentaciji, ki je bila narejena za sprožanje izjemnih efektov, s katerimi naj bi Meyerbeer premamil svojo publiko. Lindenberger tu opozori na zanimivo Heinejevo rabo pojma harmonije. Harmonija, ki jo je Heine in drugi običajno povezovali z nemško in »težko glasbo«, je tu spojena z »lahko glasbo«. Heineja so torej pri Meyerbeerovi harmoniji skrbeli gledališki efekti, ki jih harmonija lahko ustvari. Tudi Wagner je podobno zaposloval po večini stereotipne družbene recepcije opere. V času svojega zgodnjega entuziazma za sodobno italijansko opero je namreč kritiziral nemško glasbo zaradi njene domnevne erudicije in špekuliral, da če bi Bellini študiral zgolj pod vodstvom nemškega podeželskega učitelja, bi že bržčas komponiral »bolje«, toda izgubil bi verjetno nekaj tistega svojega liričnega daru. Tri desetletja pozneje, ko je poveličeval *Heldentenor*; je Wagner obsodil isti italijanski liricizem, ki ga je nekoč pri Belliniju tako odobral, iz razloga, ker da naj bi bil usmerjen samo v »čutno ugodje« (*sinnliches Wohlgefühl*) in ignoriral »trpljenja duše«. Prav tako je wagneristična ideologija grandomanijo, ki je spremljala družbeno recepcijo Meyerbeerovih oper, zavrnila kot vulgarno zaradi njene zvezanosti z dobičkanosnimi motivi, Meyerbeerja pa je označila kot skladatelja komercializma. Vsakdo, ki si je v času triumfa wagnerizma drznil trditi, da so Meyerbeerove opere polne lepe glasbe, kar v resnici tudi so, je tvegala svojo glasbeno kredibilnost (Lindenberger 1984, 211–214, 229, 233).

Vidimo, da lahko podobne na dihotomiji visoko *vs* nizko osnovane obtežitve najdemo tako na ravni same produkcije opernega žanra kakor na ravni njegove družbene organizacije in recepcije: na primer, razlikovanje med »resnimi« in »popularnimi« formami opere, med »resnimi« in »frivolnimi« skladatelji, med »resnimi« in »sentimentalnimi« opernimi tradicijami in nacionalnimi stili, med »dolgotrajnim kompleksnim« in »hipnim instinktivnim« ustvarjanjem opernih del in podobno.

Operne dihotomije med »visoko« in »popularno« kulturo pa so od 19. stoletja dalje dobile svoje nove pomene tudi na podlagi nacionalnih taksonomij. Tako se je nemški in avstrijski operni tradiciji pripisalo zasluge za reformizem (Gluck, Wagner), ki je operi odprl vrata v obnebjje reprezentančne nacionalne visoke kulture. Na drugi strani se je italijanske operne tradicije prijela pejorativna označitev, da je privezana na sentimentalizem zaradi svoje oprtosti na lirizem, belkantzem ter odprtosti »lažji ljudski« kulturi. Francoska operna tradicija pa si je v 19. stoletju pridobila sloves glasnice opernega komercializma, zlasti s specifično francosko zasnovano različico komične opere, z opereto in še nekaterimi drugimi specifičnimi stiliziranimi glasbenoodrskimi žanri, njena prestolnica Pariz pa je obveljala za rojstno mesto opere kot popularne kulture. Za ameriški operni sistem 20. stoletja pa se je uveljavilo gledanje, da je predstavnik ekonomizma, zasebnega kapitala, predvsem pa fleksibilnejše diverzifikacije operne umetnosti na njeno »elitno« (sem sodi znana zgodba o razlogih za izgradnjo nove metropolitanske operne hiše v New Yorku, katere ustanovitev je povezana s potrebo nove ameriške elite po zakupu prvorazrednih lož) in »popularno« različico (sem lahko uvrstimo ustanovitev lahkih in liričnih opernih

hiš, *light opera houses* in *lyric opera houses* ter seveda pojav muzikla, glasbenoodrskega dela z elementi operete, kabareta in glasbene komedije) (Levine 1988).

Po vsem tem pa lahko ugotovljamo skupaj z mnogimi avtorji (Boyden 2001; Dolar 1993, 8; Storey 2006, 435–456; Bereson 2006, 15–29), da opera še nikoli v zgodovini ni bila tako popularna kakor danes. Širi se neznanska operna mašinerija. Gradijo se nove operne hiše. Spektakli so čedalje dražji, zahtevnejši in distribuirani z velikopoteznimi televizijskimi prenosi ter diskografijo. Koncerti opernih arij se organizirajo v velikih arenah in stadionih za široke množice. Vzdržuje se glamurozni zvezdniški sistem. Obiskovanje opernih hiš in poletnih festivalov spominja na religiozna romanja. Matthew Boyden to novodobno »renesanso opere« z začetka 21. stoletja pripiše dejstvu, da je popularna kultura vsrkala operno, in sicer ravno na način, ki ga omogočajo množični mediji in sodobne tehnologije, s pomočjo katerih opera vstopa v domove kot vsakomur dostopen in dosegljiv pojav. Zdi se, kakor da je postmodernizem presekal dominacijo visoke kulture prav s popularno kulturo. In opera se zdi najbolj zgleden primer hibridizacije in spajanja popularne in visoke kulture (zlasti s pojavom rock opere, pop opere, techno opere, ipd.). Iz zadnjih let so poznani številni primeri, ki kažejo o selitvi »opere« v pop kulturo, od razvpitega pojava treh tenorjev Domingo–Pavarotti–Carreras, legendarnega dueta Caballé & Mercury, oboževane psevdooperne pop skupine Il divo do medijske spektakularizacije opernih pevcev in zlasti pevk, npr. na lestvicah pop glasbe ikonizirane Anne Netrebko ali z opero spogledljive pop, rock, metal in travestitske vokalne dive, *à la* Sarah Brightman, Tarja Turunen, LaLa McCallan idr. S tem se ukinjajo tradicionalne distinkcije med elitnim in popularnim, ki jih je porodil družbenozgodovinski kontekst 19. stoletja. Jim Collins meni, da je eden najvidnejših trendov razvoja v popularni kulturi prav popularizacija elitnih okusov za množična občinstva. Globalna razsežnost tega procesa nakazuje, da tradicionalno razmerje med »visoko umetnostjo« in popularno kulturo doživlja globoko transformacijo (Collins 2002).

V teorijah množične oziroma popularne kulture so se razvile ideje o tem, da je množična kultura bila tista, ki je zlasti v 20. stoletju mase integrirala v razvrednoteno visoko kulturo in si na ta način pridobila pomemben instrument politične dominacije v tekmi z že uveljavljeno visoko kulturo. V kulturnih študijih popularne kulture se je za to idejo razširila sledeča definicija: »*koncept popularne kulture vsebuje grozečo subverzijo visoke kulture*« (Strinati 1995, 10, 21). Glavna kritika, ki jo je teorija popularne kulture namenila teoriji visoke kulture, je bilo pristajanje slednje na pozicije »visoke teorije«, torej pozicije moči, po kateri se da množično ali popularno kulturo razumeti in interpretirati pravilno samo z že njej vnaprej ugodne izhodiščne točke, ki jo določa in pozicionira visoka kultura. Iz te kritike visoke kulture je v pretežni meri črpala svoje krovne argumente tudi feministična teorija popularne kulture. Njena predstavnica Tania Modleski postavi distinkcijo med visoko in popularno kulturo v okvir razmestitve spolov. Po njenem je razmerje med visoko in popularno kulturo nespregledljivo seksistično. Modleski svojo tezo ponazori s setom opozicij¹⁶, po katerem visoka kultura reprezentira moškost, produkcijo, delo, intelekt, aktivnost, pisanje, edinstvenost, popularna kultura

¹⁶ Tania Modleski, »Femininity as mas(s)querade: a feminist approach to mass culture,« v C. MacCabe, ur., *High Theory/Low Culture* (Manchester: Manchester University Press, 1986), 42. (Povzeto po: Dominic Strinati, *An Introduction to Theories of Popular Culture* (London & New York: Routledge, 1995), 78, 191.

pa uteleša ženskost, konsumpcijo, prosti čas, emocije, pasivnost, branje, množičnost. Na tem argumentu je gradila tudi feministična kritika opere kot visoke kulture, saj so feministične muzikologinje in teoretičarke z drugih področij (Solie 1993; Clément 1999; Letzter in Adelson 2001) zlahka podobne opozicije, med katerimi je glavna moški kot skladatelj *vs* ženska kot konzumerka, našle tudi v opernem imaginariju, ki je v preteklosti ženske izključil iz produkcije statusnih kultur in predvsem kultiviral spolne razlike, simbolne razmejitve in neenakosti.

Današnja religija opernega glamurja spet reproducira nove elite. V milanski Scali, dunajski Državni operi, beneški La Fenice, pariški Bastiji ali v newyorški Metropolitanu se zbira smetana kakor v časih Ludvika XIV ali Marije Terezije. Medijski blišč in pomp, ki spremljata operne dogodke, pevce, dirigente in režiserje tako rekoč čez noč katapultira med globalne zvede in nesmrtnne ikone (Boyden 2001). Kljub tej senzacionalnosti in bombastičnosti pa recentni poskusi oživitve baročnih oper ostajajo marginalizirani, saj današnji aktivni in »popularni« operni repertoar, torej tak, ki se komercialno more obdržati pri življenju, zajema manj kakor pol drugo stoletje – nekako od Mozarta do Puccinija ter zgodnjih del Richarda Straussa – sicer štiristoletne operne zgodovine.

Verdi, Verona, belkantzem in emblem ljudske kulture

Meyerbeerove opere so odprle glasbene in dramske možnosti, ki so zagotovile konstitutivne modele za Verdijev razvoj med 1850 in 1860. Tisti, ki poznajo Verdijev *Ples v maskah* (1859), lahko v tej operi prepoznajo mnogo elementov iz tradicije francoske velike opere. In znano je, da tudi Verdijev sloves, podobno kakor Meyerbeerov, trpi od zaznave, da vso njegovo ustvarjanje razen morebiti zadnjih dveh oper, *Otella* (1887) in *Falstaffa* (1893), ni ravno prav »resno« na način, kakršnega je ustanovil Wagner, saj je bilo osiromašeno zaradi Verdijeve želje po ustvarjanju očitnih melodramatskih efektov¹⁷ in vnosa vulgaritet, ki se jih rado povezuje z »nižjimi« formami kulture. Pogosto povezovanje Verdija in drugih skladateljev italijanskega belkantzema 19. stoletja z »ljudsko« kulturo, tj. kulturo, ki pripada *al popolo*, ima seveda širše družbenozgodovinsko ozadje. Dejstvo je, da je opera igrala pomembno vlogo v življenju urbanih Italijanov v desetletjih po razpadu Napoleonovega evropskega imperija, torej v obdobju italijanske restavracije med 1815 in 1860. To obdobje političnega gibanja za osvoboditev in združitve Italije v nacijo, ki ga poznamo pod pojmom *risorgimento*, je opero, kakor zapiše David Kimbell, ne le potisnil povsem v družbeno ospredje, temveč je iz nje naredil kvintesenčen simbol italijanskega nacionalnega življenja. Opera je bila v tem obdobju iz gledališča, kjer je bil dotlej pretežno njen dom, izvožena na ulice, večerne zabave, razne državne sprejeme in družabne prireditve. Postala je neke vrste ljudska glasba (Davis 2006, 569).

¹⁷ Ko tu Verdija povezujemo z »gledališkimi efekti«, ki se jih sicer rado kot značilnost prej pripisuje Wagnerju, ki je bil idejno izrazito romantični umetnik z močnim naslonom na modernizem in avantgardo, moramo tu vendarle konstatirati distinkcijo med verdijevskimi in wagnerjevskimi »efekti«. Wagner je svoje efekte gradil na ideji kompleksne povezanosti libreta, glasbe, poetike, estetike, scene, arhitektonike in rituala, da bi dosegel »totalni efekt« umetnine pri občinstvu, medtem ko je Verdiju, simplistično rečeno, šlo za doseganje »hipnega efekta«, ki se je organiziral in koncentriral pretežno okrog pevskih ekshibicij in melodrame.

Vse to navdušenje Italijanov sredine 19. stoletja za opero pa ni bilo le stvar gole ljubezni do glasbe same kot take. Opera je predstavljala precej več. Od vseh umetnostnih form je namreč najbolje artikulirala najgloblje emocionalne potrebe Italijanov v prelomnem trenutku njihove zgodovine. Od vseh umetnosti je najbolj prepričljivo izrazila njihove kolektivne skrbi, razpoloženja, konvivialitete, aspiracije, upe in ideale (Kimbell 1991, 394). Čeprav so nekateri zadržani do teze, da se je operna glasba abruptno prelila v ljudsko ali popularno italijansko glasbo (Leydi 2003, 309–313), je težko zaobiti dejstvo, da je prav opera razdrobljeni Italiji prve polovice 19. stoletja ponudila utemeljitveni mit združene nacionalne države. Skrivnost Verdija in Wagnerja, kakor zapiše Dolar, je v veliki meri v tem, da sta lahko v 19. stoletju ponudila mitološko oporo prav tistima narodoma, ki se dotlej nista uspela konstituirati v nacionalni državi. Zlasti z Verdijem, čigar ime se je dalo brati kot kratico za »Vittorio Emmanuelle Re d'Italia«, je opera polnokrvno stopila na mesto odsotne države in jo pomagala konstituirati (Dolar 1993, 9). Opera je nacionalistom tako predstavljala simbolni in duhovni kraj uprizarjanja in fortifikacije združene nacije. Toda del popularnosti, ki si ga je opera pridobila v Italiji vse do današnjih dni, pripada rojstvu specifične italijanske romantične glasbene estetike, ki se je naslonila na najbolj človeško in rezonantno dimenzijo operne umetnosti, tj. na človeški glas. Ta estetika je rezultirala v razvoju *belcanta* (lepo petje) na ravni glasbe in *lirične opere* (*opera lirica*) na ravni drame. Melodramatizacija emancipatorne politike in nacionalne kulture je bržčas pomembno prispevala k transformaciji opere v ljudsko zadevo pri Italijanih. Ta proces popularizacije je verjetno olajšal tudi tradicionalni družbeni, politični in estetski konzervativizem italijanske operne publike (Rosselli 1984, 82–83). Če v grobem pogledamo, kaj je tisto, kar je opero naredilo množično trošeno kulturno dobrino v Parizu in kaj v Italiji 19. stoletja, lahko poenostavljeno ugotovimo, da je opera v sfero popularne kulture v obeh primerih vstopila skozi dva precej različna kulturna imaginarija. Če je francoski primer zaznamoval proces transformacije opere v meščansko kulturo, je za italijanskega značilna transformacija opere v nacionalno kulturo. Toda še vedno se poraja vprašanje, kaj je poleg zgoraj naštetega pravzaprav tisto, kar je v Italiji opero približalo ljudem z ulice bolj kakor kjerkoli drugje. Odgovor se morda skriva v posebnem odnosu med skladatelji in občinstvom, kakršnega je težko srečati drugje. Italijanska zgodovinarica Carlotta Sorba dokazuje, da so bili italijanski skladatelji močno osebno povezani s svojimi občinstvi. Zlasti Bellini, Donizetti in Verdi so bili zelo pozorni na okus publike in so dali veliko na pričakovanja javnosti. Ugajati občinstvu in javnosti je bil ustvarjalni *agens* večine skladateljev (Sorba 2006, 597). Skladatelji pa niso vzpostavljali stika z ljudmi le v operni hiši, temveč tudi zunaj njenih zidov. Gaetano Donizetti je menda dopisnika iz Messine pred uprizoritvijo ene izmed njegovih oper v tem mestu nagovoril, da promovira dva mlada pevca v lokalih, na trgih in celo po domovih meščanov, ter tako publiko pripravi na predstavo. Vincenzo Bellini je bil zelo zadovoljen, da je njegova *Norma* navdušila prebivalce Bergama, kakor tudi obiskovalce, ki so prišli iz sosednjih mest, Brescie, Verone in Milana. Njegov naskok na milansko Scalo s *Piratom* (*Il pirata*, 1827), *Tujko* (*La straniera*, 1829) in *Normo* (1831) je bil popoln, saj ga je občinstvo Scale posedlo na prestol šampijona (Rosselli 1996: 36–101). Tudi Verdi je bil zelo obremenjen s publiko, zlasti z neapeljsko, za katero je menil, da ni nikoli z ničemer zadovoljna. V letih 1849–1859, torej v ustvarjalni dobi od *Luise Miller* do *Plesa v*

maskah si Verdi pridobi sloves ljudskega skladatelja, *il compositore del popolo* [people's composer] (Rosselli 2000, 86–119). Ti primeri kažejo, kako so skladatelji merili svoje delo v relaciji do javnosti. V primeru Verdija je neposreden odnos med skladateljem in publiko mutiral celo v striktno kontrolo nad izvedbami njegovih oper po letu 1870. Močna osebna vključenost skladateljev v imaginarij publike pa jih je posledično povzdignila na raven mednarodnih zvezd. Zaradi vseh teh kontekstov, ki so opero v Italiji približali ne le premožnim, pač pa navadnim državljanom, Carlotta Sorba poudari, da je opera v Italiji postala bistvena »družbena umetnost« (2006, 603). Bistvo zadeve leži v dejstvu, da je italijanska operna publika 19. stoletja bila dejanski in edinstven sodnik uspeha skladateljeve kompozicije. Pri tem kritiki ali strokovna javnost (na primer, muzikologi in drugi glasbeni učenjaki) ni bila v kaki privilegirani poziciji pri določanju tega, kaj je dobro in kaj ne. *Bitko pri Legnanu* (1849), edino Verdijevo opero, ki je nastala pod neposrednim vplivom risorgimenta, so povsod sprejeli navdušeno. Rimsko občinstvo je ob vsaki predstavi zahtevalo ponovitev zadnjega dejanja. Nek gledalec, ki je med eno izmed predstav od samega navdušenja padel iz lože ali se morda nalašč vrgel v parter, je bil simbolni izraz tesne emocionalne vezi med skladateljem in občinstvom (Casini 1988, 114, 118). Toda občinstva na apeninskem polotoku niso ravno veljala za zelo disciplinirana in predvidljiva: če so v Benetkah *Rigoletta* (1851) sprejeli z navdušenjem, jo je krstna izvedba *Traviata* (1853) odnesla slabo. *Traviata* je hrupno propadla in Verdi je priznal njen neuspeh v treh lakoničnih pismih. Prvo dirigentu Emanuelu Muziu: »*La Traviata*, sinoči, polom. Sem kriv jaz ali pevci? ... Čas bo razsodil.« Drugo svojemu milanskemu založniku Ricordiju: »Žal ti moram sporočiti žalostno novico, vendar ti ne morem skriti resnice. *La Traviata* je doživela polom. Vzroke raziskujemo.« Tretje pa dirigentu in prijatelju Angelu Marianiju: »*La Traviata* je krepko pogorela. Še huje pa je, da so se smejali ...« (Casini 1988, 142–143). Angleški zgodovinar John Rosselli poroča, da je aplavz in odobravanje požela samo sopranistka v prvem dejanju zaradi koloratur, medtem ko se je skozi drugo in tretje dejanje občinstvo prostodušno smejala, se zabavalo po svoje, klepetalo in ga konec melodrame o dami s kamelijami ni preveč zanimal. Verdi je moral vnesti popravke (Rosselli 2000, 108).

Ta primat publike je zato od skladateljev, njihovih agentov ter impresarijev gledališč terjal redni monitoring publike in njihove reakcije. Verdi je bil znan po svoji inkvizitivni skrbi glede tega, kako so ljudje sprejeli njegovo delo in v kakšnem obsegu. Leta 1899 je zapisal: »*Kadar ljudje ne derejo v gledališče na ogled nove produkcije, je to že neuspeh.*« Ob neki priložnosti je Bellini menda dejal, da je polno gledališče bolj merodajen znak recepcije opere, kakor pa aplavz, ki ga predstava prejme. Podobnega mnenja je bil Verdi po uspehu opere *Moč usode* v milanski Scali leta 1869. Verdi je bil znan po tem, da je dal veliko na to, kaj publika hoče, zato je bilo zanj iskanje in ustvarjanje učinkov (*effeti*) ter spremljanje vtisov (*impressioni*) ključnega pomena. Verdi je to specifično kulturno situacijo zgodovinske konstituiranosti družbene recepcije opere v Italiji 7. decembra 1869 v polemičnem pismu Camille Du Locle glede vpliva kritikov na operno produkcijo v francoskem glasbenem prostoru strnil z besedami »*mi [v Italiji] dovolimo, da publika odloča*« (Sorba 2006, 601–614).

Na Verdijev sila ambivalenten odnos do občinstva pa kaže drug primer. *Simon Boccanegra* (1857) v Benetkah ni doživel pričakovanega sprejema. V pismu milanske-

mu založniku Ricordiju je prvič mogoče zaslediti Verdijevo tožbo na račun občinstva, češ da ni doraslo tistemu, kar se mu ponudi. To stališče, ki je sicer bilo tako značilno za avantgardne in modernistične skladatelje, mu je bilo načeloma tuje. V pismu tako naletimo na mesta, ki so za Verdija nasploh nenavadna: »*Mi, ubogi cigani, šarlatani in vse drugo, kar hočete, smo prisiljeni prodajati svoje napore, svoje misli, svoje blodnje za zlato, občinstvo pa si za tri lire kupi pravico, da nam žvižga ali ploska. Naša usoda je, da se vdamo – to je vse*« (Casini 1988: 183).

Zdi se, da vpliven družbeni položaj opere v italijanski romantični kulturi vse do danes izhaja prav iz tega razmerja med figuro skladatelja (kot nacionalnega simbola) in javnostjo ter iz njegovih državljskih reverberacij, saj je participacija v opernem *auditoriumu* v Italiji po združitvi postala tudi pomemben znak državljske vrline. Identifikacija med publiko in mestom, torej med življenjem v gledališču in mestu je bila zelo močna, saj so operne hiše 19. stoletja postale glavni kraj sentimentalne edukacije Italijanov. To je zlasti veljalo za najbolj razvita in razvpita italijanska operna središča, kakor so Benetke, Milano, Firenze, Rim, Neapelj in Verona. Če premiera ni uspela, je to v mestu nemudoma postalo glavni predmet govoric, kritike in pogovorov v trgovini, na ulici in drugod. Kritik Filippo D'Arcais je v časopisu *Opinione* takole komentiral presenetljiv uspeh opere *I Lituani* v milanski Scali: »... *to jutro se je vsepovsod govorilo o eni sami in isti stvari, o Ponchiellijevi operi. Samo ena tema je bila na tapeti na ulicah, v kavarnah, po domovih*« (Sorba 2006, 600). In tako je še dandanes, in to ne le v Italiji, pač pa je z razvojem medijev ta proces napredoval do globalnih razsežnosti. Fascinacija nad tem, kaj se je sinoči zgodilo v operi, v virtualni medijski realnosti na začetku 21. stoletja daleč presega razsežnosti širjenja mestnih govoric v 19. stoletju. Razni škandali, pikantnosti in *fiaschi coi fiocchi* (prvoradredni fiaski), kakor bi ironično dejal skladatelj Donizetti, iz svetovnih opernih prestolnic z internetno hitrostjo resnih in tabloidnih medijev pridejo do opernih zanesenjakov po vsem svetu. Senzacionalistična recepcija opernih protagonistov in artefaktov je tako spremljevalni del današnje fenovske operne kulture, saj so bombastične in šokantne novice o velikopoteznih opernih uspehih in zlasti neuspehih ne le predmet vsakdanjih pogovorov, pač pa kar stalna fascinacija operne publike s *furorissimi* in *fiaschissimi*.

Poglejmo notoričen aktualen primer, ki signalizira »ljudsko« recepcijo opere v Italiji. Vsakdo, ki je že kadarkoli obiskal poletni operni festival v veronski areni, je lahko opazil, da gre za dogodek, ki daleč presega klasične okvire operne publike, kakršno rekrutirajo operne hiše po svetu. Vsakoletni operni festival na prostem v antičnem amfiteatru, ki je najpomembnejši glasbeni dogodek v Veroni, je bil inavguriran leta 1913 z Verdijevo *Aido*, s katero je bila obeležena stota obletnica Verdijevega rojstva. Od takrat dalje z izjemo izostanka predstav zaradi druge svetovne vojne arena vsako poletje privablja na tisoče in tisoče obiskovalcev. Program je že od leta 1934 zvest tradicionalnemu repertoarju: *Aida*, arenski spektakel *par excellence*, je skorajda vsako leto na programu, pogosto s predstavami *Carmen*, *Turandot*, *La Gioconda*, *Cavalleria rusticana*, *Traviata*, *Moč usode*, *Trubadur* in rednimi baletnimi predstavami in koncerti.



Slika 7: Avditorij milanske Scale je najprestižejši barometer uspeha in javne reputacije italijanskih skladateljev v 19. stoletju.

Originalna kromolitografija, iz okrog 1900 (Vir: iz zasebne zbirke V. Kotnika).



Slika 8: *Aida*, veronski spektakel par excellence.

Fotorazglednica »L'Arena in una serata di spettacolo lirico«, izdala založba Edizione Onestinghel v Veroni (Vir: iz zasebne zbirke V. Kotnika).

Ena od informatork, redna obiskovalka opernih predstav v Sloveniji in tujini je takole v intervjuju podoživela svoja »romanja« v veronsko operno svetišče:

Iti v Verono, sedeti v areni pod zvezdnatim nebom med dvajset tisoč glavo množico in poslušati prečudovito glasbo, to je nepozabna magija. Tega doživetja se ne da opisat', to je treba doživeti' ... Jaz sem b'la v Veroni že najmanj petindvajsetkrat. To moraš it tja za več dni, ne le za en dan, ker takrat celo mesto kar buhti od opernega navdušenja. [...] To je pravi ljudski festival, kjer ljudje neobremenjeno pojejo znane arije, plešejo po stopnicah arene, po predstavi pa se razkropijo po lokalih, kjer še dolgo v noč skupaj podoživljajo zadeve in nadaljujejo z zabavo. [...] Seveda je program festivala prilagojen ... narejen za mase in ne za kako zahtevno poznavalsko publiko. V Veroni pač ni Wagnerja na sporedu, pač pa so širši, tudi neoperni javnosti bolj priljubljeni skladatelji, na primer, Verdi, Puccini in Rossini, ki so absolutni vladarji tega festivala. V Verono pač ne greš z namenom, da boš strokovno razglabljal o najmanjših detajlih izvedbe in jo primerjal z dosežki v opernih hišah, saj gre za zelo specifičen, neznačilen operni ambient ... tja greš preprosto zato, da boš neobremenjeno užival ob lepi glasbi in petju. [...] V Veroni res lahko vidiš, kako je v Italiji opera tudi ljudska stvar. Tam boš težko našel kakega Italijana, ki ne bi znal zamrmrat' vsaj nekaj verzov kake znane Verdijeve arije, da ne govorim o napitnici iz Traviate ali zboru sužnjev iz Nabucca, ki sta tako rekoč neformalni italijanski himni.

Primer Verone pravzaprav razbija hegemonijo tradicionalne institucionalizacije opere kot preteksta družbene priložnosti in ceremonije – kakršno simbolizirata elitne milanska La Scala, beneška La Fenice ali neapeljski San Carlo –, katere participacijo določa, z Bourdiejevimi besedami, princip potrebnega kulturnega kapitala, ki je na strani integrirajočih se, označujočih se in odlikujočih se udeležencev izbranih ritmov družbenega koledarja, ki demonstrira izkušnjo »članstva« v ritualih visoke družbe (Bourdieu 1984: 272). Na ta moment me je v razgovoru opozorila neka druga informatorka, članica ljubljanskega baletnega in opernega društva, ki je antagonizem med wagnerjevskim Bayreuthom in verdijejsko Verono takole ilustrirala:

Razlika med Bayreuthom in Verono je očitna: medtem ko je treba za obisk prvega čakati na vrsto tudi po več let, se Verona zdi lažje dostopna vsem. Zadnjič sem od svojega kolega izvedela, da je kar devet let čakal na karto za Bayreuth. Hočem reči, da jo je naročil kot čisti posameznik, mimo wagnerjanskih društev in drugih bližnjic.

In res se zdi, da oba poletna operna festivala tudi zrcalita družbeno podobo opusa njunih nosilnih predstavnikov, Wagnerja in Verdija. Bayreuthski operni festival se kaže kot zaprta in sterilna struktura, kot težko dostopen ritual, ki frekventira posvečene. Na drugi strani veronski operni festival deluje kot izrazito odprt in živahen sistem, kot buhteča masovka.

Sklepna misel

Problematika, ki smo jo v tem besedilu skušali le odstrti, je kompleksna in obsega najrazličnejše topike: procese glasbene kanonizacije, institucionalizacije kulturnih

kategorij, moralo, spolno in etnično razmejevanje, demografsko, razredno in statusno strukturo, družbeno konstrukcijo glasbenega okusa in estetskih sodb, inkluzivne in ekskluzivne aspekte visoke, popularne in ljudske kulture in podobno. Če smo lahko opazili, da elitistična koncepcija opero brezprizivno prepoznava kot visoko kulturo in kot ekskluzivno fantazmo svojega sveta, imamo na drugi strani opraviti z enako radikalno populistično koncepcijo, ki patronizira množičnost opernega občinstva kot subverzivne kolektivitete. Za obe torej lahko rečemo, da operirata s karikaturizacijami operne kulture, njenega občinstva in njegovega okusa, mimo adekvatne empirične, historične in analitske presoje družbene situacije, ki je opero od konca 18. stoletja dalje obsodila na stoletja dolgo prebivanje v bizarnem imaginariju »popularne visoke kulture«, zaradi česar distinkcije, kakor je na primer med visoko in popularno kulturo, izgubijo videz neprebojnosti:

Distinkcije, ki jih delajo kritiki množične [lahko bi dodali, tudi privrženci visoke] kulture med množično in visoko kulturo, v resnici niso tako čiste ali statične, kakor trdijo. Zanimivo je, da so bile meje, ki so bile zarisane med popularno kulturo in umetnostjo, ali med množično, visoko in ljudsko kulturo, venomer nejasne, izpodbijane in znova začrtovane. Te ločnice niso dane, niti niso konsistentno objektivne in historično konstantne. Prej bi jih lahko imeli za sporne, diskontinuirane in historično variabilne. (Strinati 1995, 45–46)

V tem članku smo torej skušali dokazovati, da so mnoge dihotomije, ki smo jih vajeni vleči med »resnim« in »frivolnim«, »visokim« in »nizkim«, »elitnim« in »popularnim«, same po sebi ukoreninjene v širše družbene konstelacije, ki so se vzpostavile v evropski družbi 18. in 19. stoletja in ostale – mnoge celo v povsem rudimentarnih in nespremenjenih oblikah – z nami vse do danes. Videli smo, da večina predstav o operi kot elitni zadevi izhaja iz kompleksnih konfrontacij o njeni družbeni vrednosti, ki niso le globoko vtisnjene v našo aktualno kulturo, pač pa segajo daleč nazaj v čas pred konceptualnim nastankom ločnice med visoko in nizko kulturo. Ob koncu naj se pozornemu bralcu opravičim za nekatere precej grobe navedbe in morebiti celo izzivalne izpeljave, za razumevanje katerih bi v resnici bila potrebna preciznejša, predvsem pa obširnejša kontekstualizacija. Ta napor bo moral počakati na kako drugo mesto in pisanje. Prav tako naj ima bralec v uvidu, da je namen članka bil izpostaviti samo nekatere elemente, ki neposredno najdejavajo konceptne, zgodovinske in kulturne oprimke v pojmu družbene recepcije opere, zaradi česar so nekateri drugi elementi, vezani na same probleme harmonije, orkestracije, glasbene poetike, estetike in žanrske diferenciacije, ki bi potrebovali nadaljnjo elaboracijo tudi z vidika glasbene analize in drugih sorodnih analitičnih postopkov, ostali neizpostavljeni in tako odprti za izčrpnjšo muzikološko erudicijo.

Bibliografija

Theodor W Adorno, »Bourgeois Opera,« v *Opera Through Other Eyes*, ur. David J. Levin (Stanford: Stanford University Press, 1994), 25–44.

Adorno, Theodor W. *Uvod v sociologijo glasbe*. Ljubljana: DZS, 1986.

Beard, David, in Gloag Kenneth. *Musicology: The Key Concepts*. London & New York: Routledge, 2005.

Katarina Bedina, »Slovenska percepcija Richarda Wagnerja – wagnerjanstva in wagnerizma do tridesetih let dvajsetega stoletja,« v *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca*, ur. Jurij Snoj in Darja Frelih (Ljubljana: Slovensko muzikološko društvo & Založba ZRC SAZU, 2000), 193–204.

Robert J. Belton, »high art (culture),« *Words of Art: the H_List*, datum izpisa 26. 8. 2003, http://www.ouc.bc.ca/fina/glossary/h_list.html.

Ruth Bereson, »Exploring the Semantics of Opera,« v *Reflections on Opera / Réflexions sur l'opéra*, ur. Vlado Kotnik in Taja Kramberger *Monitor ZSA*, vol. VIII, št. 1–2 (Ljubljana: Antropološko društvo Tropos, 2006), 15–29.

Berger, William. *Puccini Without Excuses: A Refreshing Reassessment of the World's Most Popular Composer*. New York: Vintage, 2005.

Berger, William. *Verdi with a Vengeance: An Energetic Guide to the Life and Complete Works of the King of Opera*. New York: Vintage, 2000.

Berger, William. *Wagner Without Fear: Learning to Love – and Even Enjoy – Opera's Most Demanding Genius*. New York: Vintage, 1998.

Bergeron, Katherine, in Philip V. Bohlman, ur. *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.

Boyden, Matthew. *Icons of Opera*. Berkeley: Thunder Bay Press, 2001.

Burke, Peter. *Popular Culture in Early Modern Europe*. London: Temple Smith, 1978.

Carnegy, Patrick. *Wagner and the Art of the Theatre: The Operas in Stage Performance*. New Haven, CT: Yale University Press, 2006.

Casini, Claudio. *Giuseppe Verdi*. Murska sobota: Pomurska založba, 1988.

Clarke, John, Chas Critcher, in Richard Johnson, ur. *Working-Class Culture: Studies in History and Theory*. London: St. Martin's, 1979.

Clément, Catherine. *Opera: The Undoing of Women*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

Clifford, James, in George E. Marcus. *Writing Culture: The Poetics and Politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1986.

Collins, Jim, ur. *High-Pop: Making Culture into Popular Entertainment*. Oxford: Blackwell Publishers, 2002.

Diana Crane, »High Culture versus Popular Culture Revisited: A Reconceptualization of Recorded Cultures,« v *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*, ur. Michèle Lamont in Marcel Fournier (Chicago: University of Chicago Press, 1992), 58–74.

Crosten, William L. *French Grand Opera: An Art and a Business*. New York: King's Crown Press, 1984.

Dahlhaus, Carl. *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter, 1978.

Paul Joseph DiMaggio, »Cultural Boundaries and Structural Change: The Extension of the High-Culture Model to Theatre, Opera, and the Dance, 1900–1940,« v *Cultivating*

Differences, ur. Michèle Lamont in Marcel Fournier (Chicago: University of Chicago Press, 1992), 21–57.

Mladen Dolar, »If Music Be the Food of Love« v *Filozofija v operi* (Ljubljana: Liberalna demokracija Slovenije, 1993), 7–102.

Dolar, Mladen. *O glasu*. Ljubljana: Analecta, 2003.

Dexter Edge, »Mozart's Reception in Vienna, 1787–1791,« v *Wolfgang Amadé Mozart: Essays on His Life and His Music*, ur. Stanley Sadie (Oxford, VB: Clarendon Press, 1996), 66–100.

Einstein, Alfred. *Mozart: His Character, His Work*. London: Cassel Publication, 1946.

Evans, David T. *Phantasmagoria: A Sociology of Opera*. Aldershot: Ashgate, 1999.

Fiske, John. *Understanding Popular Culture*. Boston: Unwin Hyman, 1989.

Friedländer, Saul, in Jörn Rüsen, ur. *Richard Wagner im Dritten Reich*. München: C. H. Beck, 2000.

Frith, Simon. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

Fulcher, Jane F. *The Nation's Image: French Grand Opera as Politics and Politicized Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Gans, Herbert J. *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*. New York: Basic Books, 1999.

Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973.

Gerhard, Anselm. *The Urbanization of Opera: Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

David Halle, »The Audience for Abstract Art: Class, Culture, and Power,« v *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*, ur. Michèle Lamont in Marcel Fournier (Chicago: University of Chicago Press, 1992), 131–151.

Heine, Heinrich. »Über die französische Bühne.« Četrtri zvezek. *Sämtliche Werke*. Ernst Elster, ur. Leipzig: Bibliographisches Institut, 1925.

Hunter, Mary. *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna: A Poetics of Entertainment*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1999.

Johnson, James H. *Listening in Paris: A Cultural History*. Berkeley & Los Angeles & London: University of California Press, 1995.

Kimbell, David. *Italian Opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Kroeber, Alfred Louis, in Clyde Kluckhohn. *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*. Cambridge, Mass.: The Museum, 1963.

Landon, Howard Chandler Robbins. *Mozart: Zlata leta, 1781–1791*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1991.

Letzter, Jacqueline, in Robert Adelson. *Women Writing Opera: Creativity and Controversy in the Age of the French Revolution*. Berkeley: University of California Press, 2001.

Levine, Lawrence W. *Highbrow / Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

Roberto Leydi, »The Dissemination and Popularization of Opera,« v *Opera in Theory and Practice, Image and Myth*, ur. Lorenzo Bianconi in Giorgio Pestelli (Chicago: Chicago University Press, 2003), 287–376.

Lindenberger, Herbert. *Opera. The Extravagant Art*. Ithaca: Cornell University Press, 1984.

MacCabe, Colin, ur. *High Theory/Low Culture: Analyzing Popular Television and Film*. Manchester: Manchester University Press, 1986.

McGuigan, Jim. *Cultural Populism*. London & New York: Routledge, 1992.

Rastko Močnik, »Misliti opero,« *Maska* 2/3 (1992): 17–23.

Tania Modleski, »Femininity as mas(s)querade: a feminist approach to mass culture,« v *High Theory/Low Culture*, ur. Collin MacCabe (Manchester: Manchester University Press, 1986), 37–51.

John Mullan, »The Invention of Popular Culture,« *The Guardian*, datum dostopa: 26. 8. 2003, <http://www.guardian.co.uk>.

Rosselli, John. *The Life of Bellini*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Rosselli, John. *The Life of Verdi*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Rosselli, John. *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi: The Role of the Impresario*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

Rousseau, Jean-Jacques. *Esej o izvoru jezikov, v katerem se govori o melodiji in glasbenem posnemanju*. Ljubljana: Krtina, 1999.

Salter, Lionel. *Going to the Opera*. London: Phoenix House Limited, 1955.

Otto Schindler, »Das Publikum des Burgtheaters in der Josephinischen Ära: Versuch einer Strukturbestimmung,« v *Das Burgtheater und sein Publikum*, ur. Margret Dietrich (Dunaj: Akademie der Wissenschaften, 1976), 11–96.

Schwartz, Vanessa R. *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-si cle Paris*. Berkeley: University of California Press, 1998.

Solie, Ruth A., ur. *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley: University of California Press, 1993.

Carlotta Sorba, »To Please the Public: Composers and Audiences in Nineteenth-Century Italy,« *Journal of Interdisciplinary History*, 36/4 (2006): 595–614.

John Storey, »Inventing Opera as Art in Nineteenth-Century Manchester,« *International Journal of Cultural Studies* 9/4 (2006): 435–456.

Stravinsky, Igor. *The Poetics of Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1970.

Strinati, Dominic. *An Introduction to Theories of Popular Culture*. London & New York: Routledge, 1995.

Šumi, Irena. *Kultura, etničnost, mejnost*. Ljubljana: Založba ZRC SAZU, 2000.

Thompson, Edward P. *Custums in Common: Studies in Traditional Popular Culture*. New York: New P., 1993.

Van Der Merwe, Peter. *Origins of the Popular Style*. Oxford: Clarendon Press, 1989.

Wagner, Nike. *The Wagners: The Dramas of a Musical Dynasty*. London: Phoenix, 2001.

Williams, Raymond. *Navadna kultura*. Ljubljana: Studia humanitatis, 1997.

Williamson, Judith. *Consuming Passions: The Dynamics of Popular Culture*. London: M. Boyars, 1986.

SUMMARY

The article is based on a pondered outline of examples of the social reception of opera as high, popular and folk culture. The intercession on behalf of perceiving opera as something exclusively elite and prestigious is still so strong and self-evident, that only a slight scientific discussion was needed to rationalise it. Thus, the main goal of the analysis is to show, how the notion of the opera as high as well as popular culture represents a specific sociohistorical and ideological

construction with long-term consequences for the pertinent social reception of this phenomenon. Four models of the social reception of opera are exemplified: 1) Mozart, hybridism and divergent culture; 2) Wagner, avantgardism and high culture; 3) Meyerbeer, commercialism and popular culture; 4) Verdi, belcantism and people's culture. These examples indicate that through its history opera was determined through very different forms and conceptions of its social reception and not only by a single one, usually stereotyped as elitist on the one hand or populist on the other.