

Kozinov *Ekvinokcij* na križišču dejstev, konteksta in estetike

Lovrenc Rogelj, lovrenc.rogelj@gmail.com

Borut Smrekar. *Ekvinokcij Marjana Kozine.*

Dokumenti Slovenskega gledališkega inštituta, letn. 58, št. 102, SLOGI, 2021.

Slovenska operna produkcija vedno znova potrebuje opomine in spodbude za uresničevanje svojega izvornega poslanstva. Naročanje in postavljanje novih opernih del domačih skladateljic in skladateljev je izjema, ki je običajno bolj v vlogi kvotnega pranja uradniških dlani, takisto pa velja tudi za uprizarjanje glasbeno-gledaliških stvaritev iz narodne zgodovine oziroma kanona. Vprašanje, ali o slednjem – glede na tako ozek nabor strokovno opevanih del – lahko sploh govorimo. Dr. Boruta Smrekarja je k peresu gnala želja po uvrstitvi oziroma dokončnem pripoznanju Kozinovega *Ekvinokcija* prav v tem maloštevilnem panteonu. Še več, s knjigo želi dokazati, da si to delo neizpodbitno zasluži naziv najboljše slovenske opere, ki mu lahko konkurirata le še Šivičeva *Cortesova vrnitev* in Kogojeve *Črne maske*. Večina študije je nastala leta 2006, po koncu Smrekarjevega sedemletnega mandata na čelu ljubljanske opere, zaključno obliko pa je prejela pod uredniškim očesom dr. Gašperja Trohe, preden je lani izšla v Dokumentih Slovenskega gledališkega inštituta.

Knjiga poglavitno in daleč najbolje deluje kot celovit priročnik. Smrekar je kot velik poznavalec tega opernega dela opravil pomembno delo pri zbiranju in razvrščanju vseh razpoložljivih virov, s pomočjo katerih nam zariše Kozinovo biografsko ozadje ter rekonstruira predzgodovino snovanja in samo genezo opernega dela, v opombah doda tudi nekaj podatkov, ki jih je pridobil v pogovorih s pokojnim Samom Hubadom, dirigentom krstne izvedbe in redaktorjem klavirskega izvlečka. Ob tem izpostavlja še različne zagate, povezane z nastankom, in pusti spregovoriti izpričanim protislovjem glede skladateljevega stališča o sami umetnini. V knjigi lahko spoznamo celotno kroniko doslejšnjih uprizoritev *Ekvinokcija*, pospremljenih z odlomki zapisov tukajšnjih spremljevalcev glasbenega življenja in s prevodi tujih kritik, ter Smrekarjevo oceno posameznih gledaliških in poustvarjalskih dosežkov (presojanih ob pozornem poslušanju dostopnih posnetkov v radijskem arhivu), prek katerih poda še napotke za uprizoritev in priporočila za izbiro pevske zasedbe v nadaljnjih postavitvah. Zaradi težav, ki so jih v dosedanjih inscenacijah predstavljale različice koncev opere, avtor izoblikuje tudi predlog za bolj dinamičen in interpretacijsko odprt zaključek, s katerim

bi se izognili upočasnitvi dramskega tempa in moraliziranju po dramatičnem vrhuncu v samem sklepu. Dragocena sta podrobna dramaturška razčlemba ter glasbeni vodnik (oblikovanje, glasovne karakteristike, orkestrske dinamične in barvne specifikke) skozi vsakega izmed osemnajstih prizorov.

Vse to Smrekar pospremi tudi s priloženo novo redakcijo libreta. Gre za prenovu prevoda Kozinove priredbe istoimenske drame Iva Vojnovića, ki ga je po odpovedi uprizoritve v srbski prestolnici za potrebe ljubljanske postavitve leta 1946 v naglici izdelal Smiljan Samec. Poslušanje posnetka s starim pétim besedilom ob Smrekarjevi novi različici nam pokaže, da je avtor smiselno in z občutkom za vokalno dikcijo prilagodil libreto, kjer se je to izkazalo za potrebno, delo pa je opravljal predvsem s poslanstvom jezikovnega prečiščevanja in z vodilom tesne zveze jezika in melodike, opredeljene kot nasploh nosilne prvine Kozinovega opernega stavka. Ker nova izdaja partiture v redakciji Smrekarja tudi po poldrugem desetletju še ni doživela natisa, sta knjižnično dostopna zgolj čistopisa uvodnih dveh dejanj, ki sta v drugi polovici osemdesetih let izšla pri Društvu slovenskih skladateljev, zato lahko analizi ob notnem zapisu sledimo zgolj do polovice opere. Lažje spremljanje monografije bralcu, ki se z *Ekvinokcijem* dotlej še ni soočil, bi omogočil krajši sežetek zgodbe (podoben temu na prvi strani stare partiture), ki bi jo lahko umestili kamor koli pred razčlemba; čitalcu tako priporočamo, da se sprva v celoti seznanj s priloženim libretom. Kot spodbudo dodajmo še, da se je v drugih muzikoloških študijah za dobro prakso poleg taktovske izkazala tudi časovna razmejitev obravnavanih prizorov ali oblikovnih enot na izbranem reprezentativnem zvočnem ali video posnetku.

Vendarle pa knjiga ni zasnovana izključno kot zbir in predelava informacij o *Ekvinokciji*. Kot smo že omenili, je hipoteza študije, ki jo avtor tudi uspešno zagovarja, da gre pri Kozinovem delu za sploh najboljšo slovensko opero. Tako postopanje pa je možno le na vnaprej pripravljenem terenu estetskih kategorij, ki jih pisec sestavi v tristranskem podpoglavju »Vrednotenje opernih del« na samem začetku študije. S tem stave postanejo veliko višje. *Ekvinokcij Marjana Kozine* postane tudi študija primera Smrekarjevega vrednostnega aparata; gre za avtorjev lastni estetski pojmovni sistem, med njegovim utemeljevanjem se ne sklicuje tudi na nobeno izmed filozofskih in/ali muzikoloških avtoritet.

Sistem uvede ločnica med »objektivnimi« in »subjektivnimi« kriteriji, pri čemer za objektivne velja število uprizoritev nekega opernega dela ter seštevek (večinsko pohvalnih) kritičkih odzivov nanje v daljšem časovnem obdobju; verodostojnost letih lahko skrunijo »neglasbeni in negledališki dejavniki«, v prvi vrsti seveda politika. V drugem koraku nato Smrekar loči posamezno uprizoritev od zanj edine relevantne *esenca* zaključenega opernega dela, ki jo tvori sam umetniški tekst, torej glasba, uglasbeno besedilo in *uprizoritvena substanca*, ti pa skozi medsebojno *dinamično*

ravnovesje (»razporeditve izrazne moči, estetske teže in obrtne kakovosti«) opernemu delu omogočajo notranjo konsistenco. Iz *esence* zatem izhaja Smrekarjev temeljni kriterij: *zmožnost uprizoritvenega učinkovanja*, ki sloni na *funkcionalni uspešnosti* in *potencialni izrazni moči* opere. *Funkcionalna uspešnost* je zanj prvi pogoj in je s tem privilegirana pol dvojice, saj šele obrtniška izdelanost nekega umetniškega dela omogoča »dvig nad klišejskost in sterilnost«, karakteristike s *potencialno izrazno močjo celote* nabite stvaritve. Poleg tega bi *funkcionalno uspešno* delo lahko na odru zaživelno »brez esencialnih posegov«, njegovo intrinzično kakovost pa naj bi bili zmožni prepoznati tudi ob slabi inscenaciji ali koncertni izvedbi. Pri rafiniranju druge polovice pojmovnega para avtor poseže še po zadnji kategoriji, *ideji*, opredeljeni zgolj kot »zamisljiva dela«, ki se skozi *funkcionalno uspešnost* bolje ali slabše udejanji. Če je obrtniška podstat oziroma »dovršenost realizacije« primerna, pa lahko delo vrednotimo še glede na »moč ideje«.

Četudi ni izrecno nakazano, na kateri točki Smrekar pride do kriterijev, ki »so nujno tudi precej subjektivni«, lahko sklepamo, da gre v prvi vrsti za tiste, ki so povezani z *izrazno močjo* (obrotniška izdelanost *funkcionalne uspešnosti* je do določene mere »merljiva« oziroma ubesedljiva z muzikološkimi analitičnimi orodji). *Izrazna moč* znotraj aparata ostaja v polju nedoločenega presežka, je nekonceptualiziran koncept, vezan na prevajanje ustvarjanju predhodne ter s tem meglene umetnikove *ideje* skozi operni jezik in uspešno ali neuspešno razpoznavanje le-te s strani predstavnikov »zunanjega sveta«. Upoštevamo tudi avtorjevo odločitev zapiranja opere v žanrsko strukturo imanenco. Upravičeno pa nas lahko zmoti, da tako presojanje neko umetniško delo povsem izvzame iz časa njegovega nastanka. Tega se Smrekar tudi zaveda; v sklepni polemiki, uperjeni predvsem proti nekaterim kritikom in muzikologu dr. Gregorju Pompetu (ki na piedestal slovenske operne ustvarjalnosti postavlja *Črne maske*), trdi, da so določene pejorativne oznake, ki so bile nadete *Ekvinokcijo*, neutemeljene, češ da ni »kontekst opernega dela tisto, kar mu podeli končno vrednost«. Vendar pa do te sodbe pride po relativno obsežni študiji, v kateri poleg analize in razčlenbe navaja tudi kopico biografskih in institucionalnih specifik rojstva *Ekvinokcija*, ki tako kot stvaritev nekega avtorja pa tudi kot vase zaprto umetniško delo pripada svojim zgodovinskim okoliščinam. Četudi se lahko vprašamo o smiselnosti rangiranja slovenskih oper, je ustvarjalnost na nekem ozemlju pač kontekst, znotraj katerega tukaj vrednotimo in delu podelujemo »končno vrednost« najboljšega. Skozi študijo tudi ne postane jasno, kaj točno sta »klišejskost in sterilnost«, ki naj bi jo *izrazna moč Ekvinokcija* presegala; če ta norma preči celokupno operno ustvarjalnost, se srečamo z evidentnimi težavami, če pa v zakup vzamemo zgolj druga dela slovenskih avtoric in avtorjev, potem hkrati s tem pade še celoten monadno neprepusten, tekstovno reduktiven estetski stav.

Če so zgoraj navedene pripombe glede vrednotenja še zunanje, se z zadnjim opažanjem že pomikamo nazaj v sam Smrekarjev aparat. Ker je ta zasidran znotraj standardnega estetskega komunikacijskega modela avtor – umetnina – recepcija, se v njem nahaja tudi Marjan Kozina: skladatelj in umetnik, Slovenec in Jugoslovan, otrok dvajsetega stoletja. Če Kozine ne obravnavamo kot iz časa izvzetega umetniškega subjekta čistega izraza (kar se nikakor ne zdi plodna pot), potem kontekst nenadoma pronica tudi v same estetske kategorije (denimo umetnikovo *idejo*). Na naslednji ravni je *funkcionalna učinkovitost* umetnine neločljivo zvezana s stadijem in umetniškim obvladovanjem neke forme, ki je nastala ob svojem času, s tem pa je z njim hočeš nočeš tudi retroaktivno določena. S to zgodovinsko udejanjeno obliko je tudi skladatelj v nekem razmerju (brez časovne konstante npr. stiliziran anahronizem neoklasicizma ne bi bil možen), vse to pa determinira tudi izbiro glasbenega gradiva. Nazadnje neka umetniška forma ravno zaradi svoje pogojenosti v nekem času ali zgodovinskem obdobju zmore učinkovati (recepcija), lahko pa tudi ne (več). Smrekar torej z odpovedjo kontekstu v svoji estetski konstelaciji skrivaje in morda nenamerno predpostavi, da je umetniško-formalni naboj opere nekaj brezčasnega (v *Ekvinokciju* je to torej melodrama »velikih čustev in strasti«, ki naj bi jo odlikovala celo dokazano »univerzalna glasbena govorica«), s tem pa lahko dopusti svojo povsem arbitrarno odločitev absolutiziranja *moči* neke oblikovne sheme, ki ji odreče datum ter okoliščine nastanka. Tudi presojanje je naposled prepredeno s časom, v katerem deluje sam ocenjevalec: v polemiki prepozna Mozartov stavek kot »z današnje perspektive tradicionalen in neizstopajoč« in s tem torej pritrjuje naši diagnozi zgodovinske in kulturne pogojenosti umetniškega snovanja, recepcije in vrednotenja.

Še tako vztrajno prebijanje do izčiščenega estetskega objekta se v večini primerov izkaže za bolj ali manj jalovo. Umetnine venomer nastajajo v določenih situacijah in ravno kot uokvirjene lahko sploh sprožajo zadovoljstvo ali razočaranje ob nekem delu ali konkretni uprizoritvi; prav tako je zrenje nekega umetniškega teksta mogoče le s pomočjo analitičnih sredstev in pojmovnih zgradb. Znotraj konteksta (sic!) Smrekarjevega estetskega poligona *Ekvinokcij* vsekakor lahko obvelja za najboljše glasbeno-gledališko delo, ki je nastalo izpod peresa umetnice ali umetnika, delujočega na Slovenskem. Nedvomno se bo pričujoča študija obnesla zlasti kot dobrodošla motivacija in nato kot izčrpno gradivo za snovalce nove produkcije, ki jo po četrto stoletja lahko utemeljeno pričakujemo. Pa ne, ker bi bila najboljša ali samo druga najboljša, temveč ker gre za pomembno poglavje glasbene dediščine tukajšnjega prostora, ki ga mlajša generacija opernih ljubiteljev še ni imela priložnosti doživeti.