

Evropska kulturna migracija in ljubljanska Opera v obdobju Mirka Poliča (1925–1939)

Darja Koter

Kali kulturne migracije na Slovenskem do prve svetovne vojne

Za ozemlje današnje Slovenije je kulturna migracija v glasbi in z njo povezanimi refleksijami dokazana vsaj od 16. stoletja. Od takrat namreč beležimo pogostejša migracijska gibanja glasbenikov različnih profilov, pretežno iz italijanskega in širšega nemškega prostora, od 18. stoletja tudi iz čeških krajev in od drugod. Nekatere dosedanje študije potrjujejo migracijo izdelovalcev glasbil, pa tudi drugih glasbenikov, ustvarjalcev in poustvarjalcev.¹ Migracija je tesno vpeta v politično sliko avstrijske monarhije, ki je povezovala slovensko, italijansko, nemško, češko in nekatere druge kulture, na intenzivnost preseljevanja glasbenikov pa so vplivala tudi splošna družbena gibanja ter razvoj gospodarstva in izobraževalnih ustanov. V slovenskih krajih razen izjemoma do začetka 19. stoletja ni bilo ustreznih izobraževalnih možnosti za glasbene poklice, zato so se posamezniki šolali v avstrijskih, čeških in italijanskih mestih ter postali skladatelji, instrumentalisti, pevci, kapelniki ..., vendar se zaradi slabših možnosti profesionalnega delovanja večinoma niso vračali v domače okolje. Edini ustanovi, ki sta od konca 16. oziroma v 17. stoletju sistematično izobraževali na različnih glasbenih področjih, sta bili jezuitski kolegij v Ljubljani in tamkajšnja stolnica sv. Nikolaja. Obe sta vplivali na glasbeno izobrazbo duhovniškega naraščaja pa tudi študentov svetnih študijev. Ob njej so ostale številne izobraževalne vrzeli, ki so jih deloma zapolnjevali domači učitelji. Pomanjkanje ali celo neprisotnost določenih glasbenih poklicev na slovenskem ozemlju kaže na neenakomeren razvoj posameznih okolij znotraj monarhije in s tem na spodbujanje migracijskih valov. Potrebe po izobraženih glasbenikih so bile na Slovenskem večplastne, zaznane znotraj poustvarjalnih praks v plemiškem, cerkvenem in meščanskem okolju, in so se skladno z evropskimi kulturnimi gibanji stopnjevale ter dosegle vrhunec v 19. in zgodnjem 20. stoletju.

Večji poustvarjalni in ustvarjalni impulz sta prinesli evropsko pomembni glasbeni združenji, Academia philharmonicorum (ustanovljena leta 1701) in Filharmonična

1 Navajam temeljno literaturo: Darja Koter: »Migracijski tokovi orglarjev ter vplivi in prepletanje orglarskih šol na ozemlju današnje Slovenije do začetka 20. stoletja«; Darja Koter: »The interdependence of instrument making in Slovenia with other European movements«; Primož Kuret: *Ljubljanska filharmonična družba 1794–1919. Kronika ljubljanskega glasbenega življenja v stoletju meščanov in revolucij*; Primož Kuret: *Zanesenjaki in mojstri. Častni člani, umetniški vodje in znameniti umetniki v filharmonijah v Ljubljani*; Jernej Weiss: *Češki glasbeniki v 19. in na začetku 20. stoletja na Slovenskem*; Jernej Weiss: »Češki dirigenti v Slovenskem Deželnem gledališču na prelomu iz 19. stoletja v 20. stoletje«.

družba (ustanovljena leta 1794), obe delujoči v Ljubljani, ki sta razvijali instrumentalno in vokalno-instrumentalno poustvarjalnost in težili k profesionalni ravni. Če so v prvi skladno z društvenimi pravili sodelovali zgolj primerno izobraženi poustvarjalci domačega okolja, večinoma plemiči in duhovniki, je Filharmonična družba postala jedro meščanskega glasbenega življenja nekdanje Ljubljane in vez z evropskim glasbenim svetom. Imela je stike z največjimi osebnostmi, kot so bili Haydn, Beethoven, Paganini in številni drugi, na njenih koncertih pa so praviloma sodelovali eminentni glasbeni gostje, večinoma solisti in dirigenti.² Vzporedno z razvojem Filharmonične družbe se je intenzivirala tudi gledališka poustvarjalnost, še bolj naklonjena profesionalnim akterjem, ki so jih v Ljubljano in druge kraje privabljali z razpisi (Sivec 61–92). Lep primer kulturne migracije sta češki skladatelj in glasbeni pedagog Gašpar Mašek in njegova žena pevka Amalija, doma iz Gradca, ki sta bila kot obetajoča glasbenika povabljeni v Ljubljano ob velikem kongresu leta 1821, ko sta svojo nalogo kot vodilna akterja Stanovskega gledališča opravila odlično in ostala (Grdina 17–26).

Skladno s kulturnopolitičnimi težnjami se je v šestdesetih letih 19. stoletja prebudila tudi slovenska Talija, ki je spodbujala besedno in glasbeno umetniško izražanje, imela velike apetite in željo po profesionalizaciji, s čimer je želela doseči in preseči glasbeno-gledališko tradicijo Ljubljane in drugih mest. V tedanjem ljubljanskem Stanovskem gledališču s pretežno nemškim in italijanskim repertoarjem je bila slovenska beseda redka izjema. Prav zato je kot protiutež leta 1867 nastalo Dramatično društvo, ki je na svoj oder praviloma uvrščalo v slovenščino prevedena krajša glasbena dela čeških in nemških avtorjev, kot so spevoigre, igre s petjem in podobne »gledališke enodnevnice«, med domačimi pa so bila uprizorjena takrat še zelo redka slovenska dela (*Tičnik* Benjamina Ipavca, *Jamska Ivanka* Miroslava Vilharja, *Gorenjski slavček* Antona Foersterja in *Čarovnica* Antona Stöckla). Ansambel so sestavljali večinoma domači diletanti z igralskim in hkrati pevskim talentom, kar je bila ustaljena praksa provincialnih gledališč povsod po Evropi. Vodilni akter glasbeno-gledaliških predstav je bil Josip Nolli (1841–1902), operni pevec, režiser, dramatik in publicist, ki se je pri svojem delu opiral na znani priročnik češkega avtorja Josefa Mikuláša Boleslavskega (*Příruční kniha pro divadelní ochotníky, zvláště pro ředitele a pořadatele her a pro spolky českých divadelních ochotníků vůbec*, Praga 1866) ter tako poskrbel, da se je slovenska glasbeno-gledališka scena ravnala po priznanih evropskih standardih. Dve leti pozneje je skupaj s slavistom in prevajalcem Josipom Staretom ter pravnikom, politikom in pozneje prvim slovenskim ljubljanskim županom Petrom Grasselijem po omenjenem vzoru izdal *Priročno knjigo za gledališke diletante*, ki je veljala za temeljno delo razvoja slovenskega gledališča (Koter, »Glasbeno-gledališka režija« 57–72). Nolli je v nadaljnjih letih vpeljeval sodobnejšo

2 Temeljni deli, ki obravnavata omenjeno tematiko, sta monografiji Primoža Kureta *Slovenska filharmonija/Academia philharmonicorum: 1701–2001* in *Ljubljanska filharmonična družba 1794–1919*.

organizacijo gledališča, vzpostavil sistem izobraževanja pevcev in igralcev ter pripomogel k ustanovitvi stalnega odra s poklicnimi igralci in pevci, kar naj bi bil vrhunec umetniškega delovanja društva. Njegova velika naslednika sta bila Ignacij Borštnik, vodilni akter slovenske Talije med letoma 1887 in 1894, ko je odšel v Zagreb, in za njim Rudolf Inemann iz Prage, ki je naredil odločilen korak k profesionalizaciji gledališča, v Ljubljano pa privabil številne češke igralce in režiserje, ki so prevladovali do začetka prve svetovne vojne in pomenili vrhunec kulturne migracije, povezane z ljubljanskim nacionalnim gledališčem (Moravec, *Vezi* 212–287).

Profesionalizacija slovenske Talije in glasbeno-gledališkega poustvarjanja, utemeljena z leta 1892 zgrajenim Deželnim gledališčem v Ljubljani, je prinesla tudi razvoj opernega ansambla, za katerega je najzaslužnejši operni pevec, skladatelj in pedagog Fran Gerbič (1840–1917), prvi umetniški vodja in dirigent ljubljanskega Deželnega gledališča. Noll in Gerbič sta si izborila stalno nastavitev za sedem solistov in 27 zboristov, medtem ko je imela Drama, vodil jo je Borštnik, ob odprtju 12 poklicnih igralcev, ob njih pa več kot dvajset diletantov (Kalan 571). Smeli načrti Opere so spodbujali poustvarjanje del evropsko uveljavljenih in domačih avtorjev, kar je zahtevalo vse več dobro izobraženih pevcev, zboristov, dirigentov, režiserjev in drugih profilov, ki jih na Slovenskem ni bilo mogoče zadovoljivo izobraziti. Med pomembnimi akterji Opere je bil češki dirigent Hilarij Benišek (1863–1919), v Ljubljani je deloval med letoma 1894 in 1910, ki je uspešno nadomestil Gerbiča in za predstave pripravljal tudi operni zbor. Ob njem sta predstave vodila še dva priseljena dirigenta: Čeh Václav Talich (1883–1961) in Fritz Reiner (1888–1963) iz Budimpešte, oba obetavna in pozneje svetovno znana (Weiss, »Češki dirigenti« 31–37). Ljubljanska Opera je na prehodu stoletij utemeljila svoje nacionalno poslanstvo in potrjevala evropsko naravnost, kar ji je uspevalo tudi po zaslugi pri nas delujočih odlično izobraženih glasbenikov sosednjih dežel, ki so s seboj prinašali izkušnje in tradicijo razvitejših sredin.

Doba nadarjenih diletantov, ki so bili neredko edini akterji glavnih solističnih vlog, je ob koncu 19. stoletja dokončno minila. Potrebe po profesionalnih glasbenikih so bile pogoste tudi v večjih in ambicioznejših glasbenih šolah, denimo pri ljubljanski Glasbeni matici in Filharmonični družbi, prav tako pa so ustrezne kadre iskala glasbena društva v Mariboru, Celju, na Ptuju in drugod (Koter, *Slovenska glasba 1848–1918* 268–271). Od sredine 19. stoletja, po revolucionarnem preobratu in pomladi narodov, se je narodnostna slika prišlekov, ki so v slovenskih krajih našli možnost zaposlitve in delovanja na svojem poklicnem področju, spreminjala. Na razpise za mesta glasbenih poklicev (pretežno učiteljev in instrumentalistov), tradicionalno objavljenih v vseh pomembnih časnikih monarhije, se je poleg kandidatov iz avstrijskih in nemških mest oglašalo vse več Čehov oziroma čeških Nemcev, ki v matični domovini zaradi velikega števila dobro izobraženih glasbenikov niso našli ustrezne zaposlitve (Weiss, *Češki glasbeniki* 173–205, 214–253). Slovenski prostor je bil za migrante zanimiv iz več razlogov: prijavljali so se

lahko na mesta učiteljev v splošnem in naraščajočem glasbenem šolstvu, kapelnikov mestnih pihalnih godb, ki so po prelomnem letu 1848 nastajale v domala vseh slovenskih mestih in večjih krajih, delovali pa so tudi kot dirigenti, instrumentalisti, pevci, organisti in skladatelji. Posledično so se v deželo naseljevali številni glasbeniki in bili, na primer v orkestrih, v večini. Tako je bilo tudi s članstvom v prvi Slovenski filharmoniji, ustanovljeni v Ljubljani leta 1908, vodil jo je Václav Talich. Vodstvo ljubljanske Glasbene matice, vodilne tudi v glasbenem izobraževanju, si je sicer prizadevalo dvigniti raven svoje glasbene šole na srednjo in višjo stopnjo, vendar s svojimi načrti ni uspelo prepričati lokalnih in državnih veljakov. Namero so uresničili šele leta 1919 z ustanovitvijo t. i. Prvega jugoslovanskega konservatorija Glasbene matice. Tik pred prvo svetovno vojno se je glasbena dejavnost na Slovenskem osiromašila, politična slika je sprožila migracijo proti severu, strankarske zdrahe domačega okolja pa so poskrbele, da je Opera zaprla vrata že spomladi leta 1913, še preden se je začela vojna morija. Člani ansambla so se razpršili na vse strani, nekateri na fronto, drugi v Zagreb ali manjša hrvaška gledališča (Neubauer 41–42).

Ljubljanska Opera – destinacija migrantov in emigrantov med obema vojnama

Čas po prvi svetovni vojni je prinesel nove razmere tudi na glasbenem področju, nemški kulturni središči Filharmonična družba in gledališče sta bili ukinjeni, manjša društva pa so usahnila. S tem se je končalo obdobje intenzivnega preseljevanja nemških glasbenikov iz širšega avstrijskega in nemškega prostora v slovenske kraje. Po letu 1919 se je število domačih izobraženih glasbenikov sicer povečevalo, saj so posamezniki tik pred vojno ali po njej pogosteje študirali na Dunaju ali v Pragi ter se večinoma vračali v rodne kraje in delovali v domačem okolju. K zmanjševanju glasbene migracije je pripomogel tudi novoustanovljeni konservatorij Glasbene matice, ki je utemeljil glasbeno šolstvo na srednji stopnji, dotlej večini nedosegljivo, pa tudi program za gledališke profile. Ker je bilo na njegove absolvente moč računati šele čez nekaj let, so bili umetniki od drugod še vedno zaželeni, celo nujni (Koter, *Slovenska glasba 1918–1991*, 39–63). Eden najuspešnejših programov konservatorija je bil oddelek za operno petje, ki ga je vodil Julij Betetto, prvak dunajske Opere, od leta 1922 pa pevski pedagog in član ljubljanske Opere (Bohak 70–84). Prvi slovenski glasbeni zavod z akademsko stopnjo, po programu primerljiv s podobnimi po Evropi, je bila ljubljanska Glasbena akademija, ustanovljena leta 1939. Kljub razvoju šolstva in naraščanju ustreznih glasbenih profilov pa operna hiša, po vojni je ponovno zaživela tudi v Mariboru, še vedno ni imela dovolj primerno izobraženega kadra, ki bi prevzemal vodilna mesta v orkestrih, pevskih in baletnih ansamblih ter naloge režiserjev, koreografov, scenografov ipd., kar je pomenilo, da je bil slovenski prostor

še naprej privlačna destinacija kulturne migracije. Skladno s političnimi razmerami je bila po vojni najintenzivnejša iz slovanskih dežel, nezanemarljiva pa so bila tudi politično motivirana preseljevanja ruskih emigrantov in tržaških Slovencev, bežečih pred fašizmom.

Meščanske oz. buržoazne revolucije 19. stoletja, ki so bile povod množičnih političnih migracij, so na začetku novega stoletja odsevale tudi v navidezno nezlomljivi carski Rusiji. Oktobrska revolucija in za njo državljanska vojna sta sprožili obširne valove ruske emigracije, katere del se je zatekel tudi v Kraljevino SHS, večinoma v Beograd oziroma Srbijo, kjer je bilo glede na politične in religiozne danosti pričakovati možnosti za novo življenje in poklicno udejstvovanje. Na območja nove slovanske kraljevine so se emigranti zatekli po letu 1917 in nato po letu 1921, v tako imenovanem drugem valu ruske emigracije, po porazu vojaških protirevolucionarnih formacij, ki so sprožile državljansko vojno in bitko izgubile (Milin 65–80). Med več kot sedemdeset tisočimi priseljenci so bili tudi številni akademiki, univerzitetni profesorji, umetniki, gledališčniki, pevci, plesalci ..., ki pa se niso naselili zgolj v Srbiji, temveč tudi na Hrvaškem in v Sloveniji. Večinoma so čez čas odšli proti zahodu, nekateri pa so se uspešno asimilirali. Na ljubljanski univerzi, ki se je prva leta delovanja prav tako srečevala z velikim pomanjkanjem ustreznega osebja, so našli delo številni znanstveniki in profesorji, ki so bistveno pripomogli k razvoju slovenske univerze (Seljak 9–11). Dejavnost posameznih poklicnih profilov ruskih emigrantov na Slovenskem še ni v celoti proučena in bo deloma tudi predmet pričujočega prispevka.

Najobsežnejše študije, ki vključujejo problematiko kulturne migracije opernega in baletnega poustvarjanja na odru ljubljanske Opere v obdobju med obema vojnama, so nastale za področje baleta (Neubauer, *Razvoj baletne umetnosti v Sloveniji*), posamezne tudi o operni režiji (Koter, »Opera directing« 109–116), medtem ko je najmanj proučena o pevcih solističnega ansambla, za katerega je sicer znano, da so v njem poleg Slovencev sodelovali pripadniki češke, ruske, poljske, hrvaške in srbske narodnosti (Moravec idr., *Repertoar*). Namen pričujoče raziskave je ugotoviti vzroke za kulturno migracijo medvojnega časa, proučiti njeno dinamiko ter prepoznati najpomembnejše akterje in njihovo vlogo v slovenski operni poustvarjalnosti. Predvidevamo, da je bila glasbena migracija med obema vojnama v Ljubljani najmočnejša iz slovanskih dežel. Osrednji vir raziskave so bili Gledališki listi, ki jih je v sezoni 1920/21 začela izdajati uprava Narodnega gledališča v Ljubljani, h kateremu sta sodili tako Drama kot Opera. Listi prinašajo podroben pregled repertoarja in članstvo v obeh ansamblih, komentarje k predstavam, programske in estetske usmeritve in pomembne dogodke. Zgovorni pričevalci omenjene problematike pa so tudi nekatera dela o zgodovini slovenskih gledališč, razvoju baleta in posamezne študije o opernem poustvarjanju. V pričujočem prispevku bodo predstavljeni vsi pomembnejši protagonisti ljubljanske operne hiše v času ravnatelja Mirka Poliča (med letoma 1925 in 1939), ki jih povežemo s kulturno migracijo. Poskušali bomo

ugotoviti, s kakšnimi kadrovskimi problemi se je takrat spopadala Opera in kako jih je reševala. Upoštevač dejstvo, da razmere pred Poličem, v času ravnatelja in umetniškega vodje Friderika Rukavine (ljubljsko Opero je vodil med letoma 1918 in 1925), niso bile spodbudne, je Poliča ob prevzemu opernega gledališča čakalo zahtevno delo. Za Rukavinovo obdobje je bil značilen izjemno heterogen ansambel, ki so mu kritiki očitali številne pomanjkljivosti, prav tako se niso strinjali z ravnateljovo programsko politiko. Številni očitki so Rukavino pahnili v agonijo, zato je ob koncu sezone 1924/25 odstopil in odšel v Osijek. V raziskavi poskušamo odgovoriti na vprašanje, kakšno vlogo je imela kulturna migracija v Poličevem času, ali so jo razmere spodbujale ali zavirale in kako so odsevale v splošnem razvoju slovenskega glasbeno-gledališkega delovanja.

Ljubljanska Opera v času Mirka Poliča

Mirko Polič (1890–1951), po rodu Tržačan, ki se je kot dirigent najprej dokazal na odru domačega gledališča in v Osijeku, je prišel v ljubljansko Opero leta 1925 na povabilo takratnega intendanta Narodnega gledališča Mateja Hubada, ki je bil velika glasbena eminenca (Cvetko 46). To je bilo v času, ko se je ljubljanska umetniška scena vse bolj ravnala po sodobnih evropskih zgledih in obračala hrbet vsemu, kar je dišalo po pretirani tradiciji in všečnosti. Njeni akterji, literati, likovniki, glasbeniki in gledališčniki, so se spogledovali z avantgardnimi stili in jih vsak po svoje pionirsko uveljavljali na različnih umetniških področjih. V teh za umetnost prelomnih časih pa ja država v ospredje potiskala zgolj slovansko kulturo in domačo umetniško ustvarjalnost ter naravnost do slovanskih bratov. O širši evropeizaciji vsaj na področju umetnosti ni sistematično razmišljala in ni uvidela potreb po dejavnem povezovanju z razvitejšimi sredinami, posebno odklonilen pa je bil odnos do nemških dežel. Na področju opere je to pomenilo programsko slediti politični naravnosti mlade slovanske, nacionalno orientirane države. Odmik od okvirjev lastne države in njenih kulturnih danosti je bil torej v rokah posameznikov ali umetniških krogov, ki so neodvisno od državne kulturne politike iskali stik z evropskimi deželami, predvsem germanskega in slovanskega prostora, in poskušali slediti novim miselnim tokovom. Pot, ki jo je v zgodnjih dvajsetih letih začrtala »novomeška pomlad« in je utrjevala ekspresionizem, je v naslednjih letih slovensko umetnost približala abstrakciji. Druga polovica dvajsetih je v ospredje potisnila konstruktivizem, najvidneje skozi dela slikarja Avgusta Černigoja, režiserja Ferda Delaka in njegovega Novega odra, pisatelja in režiserja Bratka Krefta, in ne nazadnje pesnika Srečka Kosovela. Slovensko umetniško poustvarjanje so z avantgardnimi stili oplajali tudi posamezniki, ki so odhajali na krajša ali daljša strokovna potovanja, kot sta na primer gledališka režiserja Osip Šest in Milan Skrbinšek, k stikom z evropsko sodobnostjo pa sta pripomogli tudi kulturna migracija in ruska emigracija, ki sta pronicali v pore kulturnega razvoja. Skoznje se je tudi pri nas

uveljavljala priznana ruska gledališka šola, utelešena v Opernem studiu Bolšoj teatra (ustanovljen 1918), ki je dajala prednost partituri in jo objektivizirala skozi združevanje besede, glasbe in giba. Tako imenovani »duhovni realizem« je prežl modernizem in avantgardo, vključujoč naturalizem, simbolizem in konstruktivizem – tako v evropskem kot ameriškem okolju (Koter, »Razvoj profila« 111).

Polič si je ob prevzemu vodenja ljubljanske Opere zadal visoke cilje, s katerimi je skušal doseči repertoarno in umetniško raven primerljivih evropskih glasbenih gledališč. V ta namen je spremljal glasbeno-gledališko ustvarjalnost različnih dežel, primerno oblikoval repertoar, razvijal pevski, baletni in zborovski ansambel ter skrbel za aktualne režijske, scenografske in kostumografske prijeme. Pri kadrovanju se je opiral predvsem na lastno strokovno presojo, kar je pomenilo, da je angažiral tako domače kot tuje protagoniste in skrbel za dostojen poustvarjalni nivo. Sledil je prepričanju, da mora nacionalna opera sloneti na domačih pevcih (mednje je prišteval tudi hrvaške) in uspelo mu je pritegniti nekaj že uveljavljenih osebnosti, kot so bili Robert Primožič, Zinka Kunčeva, Cirila Medvedova, Vilma Kavčnik-Thierry, Mario Šimenc in drugi (Cvetko 149). V primerjavi s prejšnjim obdobjem se je delovanje posameznih akterjev gledališča daljšalo, kar je oblikovalo bolj homogene in usklajene ansamble. Polič je med drugim dokazal, da je mogoča simbioza med nacionalnim in »evropskim« (Cvetko 46–58). Sledil je prepričanju, da je opera »vzlic svoji problematični naturi [...] postala eden najmočnejših faktorjev v kulturnem udejstvovanju človeštva« in da je treba upoštevati vse njene umetniške prvine, kot so »pesniško-dramska, glasbeno-pevska, plesno-igralska in slikarsko-arhitektonska, [...] s čimer se najlažje afirmira in izživi umetniška potencia naroda« (Polič 51–52). Kot pravi, »je postala opera nujna potreba za afirmacijo umetniških stremljenj naroda, in obratno, merilo njega umetniške potence« (prav tam). V svojem štirinajstletnem vodenju ljubljanske Opere je uvedel številne spremembe in novosti, ki so ustanovo pripeljale na vrh slovenskih in jugoslovanskih glasbeno-gledaliških hiš. Med drugim je ljubljanska Opera izvajala trendovska dela v ritmu tanga, fokstropa, swinga in dela z različnimi jazzovskimi prvini, kar se je najbolj izražalo v opereti.³ S takšnim izborom je prevzela tudi izobraževalno vlogo, pozneje predano radiu. Polič je repertoar znatno razširil z eminentnimi in zahtevnejšimi deli klasičnega formata. Izvajali so Mozarta, Rossinija, Donizettija, Verdija, Wagnerja, med slovanskimi Smetano, Musorgskega, Čajkovskega, Dvořáka, Janáčka, francoske opere Gounoda, Offenbacha, Bizeta, Massneta, pa dela jugoslovanskih skladateljev Petra Konjovića, Jakova Gotovca idr. (Gledališki listi Narodnega gledališča v Ljubljani 1925–1939). Med slovenskimi skladatelji, ki so izrazito sledili modernističnim tokovom, sta bila Marij Kogoj in Slavko Osterc. Oba sta zaznamovala tudi operno poustvarjalnost Poličevega časa in poskrbela

3 Poličev prispevek k razvoju ljubljanske Opere je najbolj razviden iz *Gledaliških listov Narodnega gledališča v Ljubljani*, letniki 1925/26 do 1938/39.

za njeno internacionalizacijo. Če so bile Kogojeve *Črne maske* (praižvedene leta 1929) primer ekspresionistične in simbolistične umetnosti po meri ruskega literata Leonida Andrejeva in opere Albana Berga *Wozzeck* (praižvedba 1925), je Osterčev opus t. i. »minutnih oper« odmev na dela vplivne francoske šesterice in enega največjih skladateljev prve polovice 20. stoletja Dariusa Milhauda. *Črne maske* je na primer režiral Boris Krivecki (1883–1941), ruski emigrant, delujoč v Zagrebu, ki so ga v Ljubljano povabili prav v ta namen. Pred tem je v sezoni 1926/27 na ljubljanskem odru režiral odmevno predstavo Wagnerjeve *Valkire* (Moravec idr. 633). Polič je na repertoar uvrščal tudi dela takrat vodilnih inovatorjev glasbenega gledališča, kot so bili Igor Stravinski (*Oidipus Rex*), Dmitrij Šostakovič (*Zaljubljen v tri oranže*), Ernest Křenek (*Johnny igra*), Sergej Prokofjev (*Lady Macbeth iz Mcenska*), Kurt Weill (*Car se dá fotografirati*) in nekateri drugi. Tovrstni repertoar, ki je od umetniškega vodje Opere in vseh protagonistov zahteval veliko smelosti, je bil za ljubljansko laično in strokovno publiko prava poslastica in za večino prvi tesnejši stik z velikimi evropskimi odri. Poličevo politiko je odkrito podpiral tudi vplivni kritik Slavko Osterc, ki je med drugim zapisal: »Slišati hočemo novih ali vsaj novejših del, da bomo lahko primerjali z njimi kvaliteto lastnih proizvodov; slišati hočemo krepkih del, ki bi pozitivno učinkovala na produktivno generacijo« (Osterc, »Kronika. Koncerti« 122–123). Več kot pohvalno je pospremil tudi uprizoritev opere *Zaljubljen v tri oranže* Sergeja Prokofjeva leta 1927 (krstna uprizoritev 1921), ko je zapisal: »Dan uprizoritve 'Treh oranž' je za našo Opero zgodovinski dan prve vrste, za našo glasbeno kulturo pa epohalen. Koliko navdušene mladine je ta dan dobilo zaupanje v idejo kulturnega napredka, koliko konservativnejše orientiranih glasbenikov je revidiralo na tihem svoje stališče k moderni in koliko umetnikov vseh panog je ta dan vzkliknilo: Vendar enkrat!« (Osterc, »Kronika. Opera« 703–704). Opero Prokofjeva je režiral slovenski režiser Osip Šest, prežet z ruskimi in dunajskimi vzori, ki si je na gledaliških odrih in v Operi prizadeval uvajati sodobne odrske prijeme in bil eden vidnejših režiserjev dvajsetih let 20. stoletja. Kot svetovljan je vplival na celo generacijo mlajših, ki so nastopili v naslednjem desetletju. To so bili Ciril Debevec, Bratko Kreft in Bojan Stupica (Koter, »Razvoj profila« 116–117). Med najbolj avantgardnimi režiserji tridesetih let je bil Bratko Kreft, ki se je od leta 1928 kalil na ljubljanskem Delavskem odru. Na Dunaju se je seznanil z novo rusko šolo režije porevolucionarne dobe, katere predstavnika sta Aleksander Tairov in Vsevolod Mejerhold. Njene prvine je preizkušal na odru ljubljanske Opere in jih oplemenitil z lastnimi nazori o sodobni režiji. S svojimi prijemi je sicer večkrat šokiral, vendar mu je Polič zaupal in mu prepustil najbolj avantgardna slovenska dela, kot so bile Osterčeve minutne opere (prav tam 118–119). Z režiserji pa so v Ljubljano prihajali tudi vplivi praške šole, kot je bila slovita nemška akademija za glasbo in igro (Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst), kjer se je izšolal Ciril Debevec. Bil je eden najplodovitejših slovenskih opernih režiserjev, saj je podpisal okrog petdeset različnih režij. Kot nasprotnik realizma se je posvečal meditativnim in

poetičnim prvinam, spodbujal razmišljanje in se zatekal k stilizaciji in stopnjevanju ekspresionističnih prvin (Moravec, *Slovensko* 222–225). Socialno tematiko, ki je prežemala duh časa in se odražala tudi v operni ustvarjalnosti, je na ljubljanskem odru prezentirala opera *Hlapec Jernej* nemškega avtorja Alfreda Mahowskega (nastala 1932), istoimensko Cankarjevo delo pa je nekoliko pozneje (1936) uglasbil tudi slovenski skladatelj Matija Bravničar (*Hlapec Jernej in njegova pravica*, praizvedba 1941). Libreto sta zasnovala Bravničar in Ferdo Delak, skladateljev operni ideal pa je bil *Oidipus Rex* Igorja Stravinskega kot opera množic oziroma t. i. oratorijska opera. Prav to epohalno delo Stravinskega, prvič izvedeno v dunajski državni operi leta 1928, je bilo na ljubljanskem odru le nekaj mesecev za svetovno premiero (Gledališki list 1928/29, št. 4, str. 27).

Polič se je prav tako ubadal s kadrovskimi težavami in jih reševal s pripadniki kulturne migracije in ruskimi emigranti. Omenili smo že, da je slovenski glasbeno-izobraževalni sistem, uveden po letu 1919, zadovoljivo deloval in skrbel za glasbeni podmladek vseh profilov, pa tudi to, da smo prvi visokošolski zavod, Glasbeno akademijo, dobili šele leta 1939. Dotlej so mladi glasbeniki, instrumentalisti, pevci in dirigenti, svoje znanje do akademske stopnje nadgrajevali večinoma na Dunaju, v Pragi in nekateri tudi drugod po Evropi. V veliki večini so se po študiju vrnili domov, se tako ali drugače vključili v različne glasbene institucije ter svoje znanje in pridobljene izkušnje delili s tukajšnjimi kolegi. Takšno neformalno oplajanje slovenskega prostora z evropskimi umetnostnimi gibanji je bilo izjemnega pomena, kajti v času med obema vojnama je bil strokovno izobražen kader najpomembnejši vir za stik z razvitejšim svetom. Čeprav je tradicionalna družba novosti in radikalne spremembe običajno zavračala, so se te sčasoma utrdile in razširjale v nov krog.

Baletni ansambel je bil po koncu zadnje Rukavinove sezone zaradi krčenja sredstev odpuščen, vključno s takratnim plesnim mojstrom Alexandrom Felixom Trobischem (tudi Trobiš). Trobiš, šolan na priznani umetniški šoli v Dresdnu (Fachschule für Tanzkunst), je prišel iz Münchna in bil izbran po priporočilu nemške posredovalnice za delo iz Charlottenburga. V dveh sezonah (1923/24, 1924/25) je v Ljubljani med drugim pripravil nekaj samostojnih baletnih predstav, tudi premiero prvega baleta slovenskega avtorja *Možiček* Josipa Ipavca in požel pohvalne kritike (Neubauer, *Razvoj I*, 96–97). V tem času sta bili v ansamblu le dve solistki, mlada obetavna Ljubljancanka Ruth Vavpotič (hči slikarja in scenografa Ivana Vavpotiča), ki se je nato šolala v Parizu, in izkušena Čehinja Marija Svobodova, medtem ko je bil baletni zbor pretežno slovenski, kar sicer kaže na uspešno delo baletne šole, delujoče od leta 1918, ko jo je ustanovil Čeh Václav Vlček (prav tam 86–100). Polič je ob prevzemu mesta ravnatelja za baletno mojstrico nastavil Marijo Tuljakovo, mlado plesalko ruskega rodu, s katero se je seznanil kot dirigent opere v Osijeku. Izkazala se je kot zahtevna, a odlična baletna pedagoginja, ki je postavila ljubljanski baletni ansambel na zavidljivo raven. Po dveh letih uspešnega dela je nepričakovano odšla v Beograd, vendar je v Ljubljani pustila pomembne sledi

(Gresserov-Golovin 38). Leta 1924 je v ljubljanskem baletu prvič nastopil ruski plesalec Peter Gresserov, z umetniškim imenom Golovin (1894–1981), pozneje priznani koreograf, režiser in baletni učitelj, ki se je v Ljubljani ustalil in v dobi Mirka Poliča postal osrednja osebnost glasbeno-gledališke umetnosti na Slovenskem. V baletu se je izobrazil v domači Moskvi, začel študirati elektrotehniko in bil nato vpoklican k vojakom. V Ljubljano je prišel kot bivši vojak prve svetovne vojne, da bi našel možnost dokončanja študija, kar mu je leta 1928 tudi uspelo. Vodenje ljubljanskega baleta je prevzel v sezoni 1928/29 in tako začrtal svojo dolgoletno uspešno pot plesalca, koreografa in režiserja. Hkrati je bil povabljen, da na ljubljanskem konservatoriju organizira in vodi operno šolo, ki je obsegala vsestranski študij opernih prizorov, vključno z odrskim gibom. Njen vodja je ostal dvajset let, dokler ni bil leta 1946 prestavljen v Maribor. Golovin je tako postal vplivna osebnost izobraževanja in umetniškega snovanja ljubljanske Opere. Začel je s skromnim ansamblom, ki ga je z leti dopolnjeval (večinoma s slovenskimi plesalci), pri čemer se je boril z administrativnim vodjem gledališča Karlom Mahkoto, saj je bilo v določenih krogih še vedno prisotno mnenje, da je balet nepotreben privesek. Z leti se je baletni ansambel sicer krepil, vendar velikih samostojnih predstav ni zmožel. Golovin je v svoji karieri podpisal vrsto samostojnih baletov in nekaj opernih režij ter številne koreografije v opernih in operetnih predstavah (Testen 101–126). Zavedal se je pomanjkljivosti ansambla, zato je v skladu z možnostmi občasno vabil eminentne goste, da bi spodbujal ustvarjalnost višjega kova in slogovno usmerjenost k sodobnejšim vzorom velikih baletnih središč. Ena večjih prelomnic, ko so se plesalci поблиže seznanili z najnovejšimi trendi sodobnega plesa, ki ga v Ljubljani niso redno gojili, je bila sezona 1932/33, ko sta prvič gostovala Pia (roj. Scholz) in Pino Mlakar. Oba sta se šolala v Hamburgu, kjer je delovala ekspresionistično naravnana šola Rudolfa Labana (Hamburger Bewegungschöre), ki je gojila izrazni ples. Njune koreografije so bile za Ljubljano pravo odkritje, za domače plesalke pa odlična šola sodobnega plesa (Neubauer, *Razvoj I*, 129–150). K izpopolnjevanju v klasičnem baletu ruske šole pa je pripomoglo večkratno gostovanje Margarite Froman (1890–1970), baletne umetnice, pedagoginje in koreografinje, ruske emigrantke, delujoče v zagrebški Operi. Fromanova, doma iz Moskve, je bila že kot deklica solistka v Bolšoj teatru. Z baletnim ansamblom Djagileva, katerega člani so bili v njenem času tudi velike zvezde, kot so Pavlova, Nižinski, Fokin, je pred prvo svetovno vojno gostovala v evropskih gledališčih, bila primabalerina bolšojškega baleta, po oktobrski revoluciji pa je z bratom Maksom Fromanom pristala v Beogradu in nato v Zagrebu, kjer je delovala štirideset let. Z njo se začinja zgodovina poklicnega baleta na Hrvaškem (prav tam 135–136). Med obema vojnama je delovala med Zagrebom in Beogradom ter večkrat gostovala na ljubljanskem odru (prav tam 161–163). Prav gostujoči umetniki so bili največji impulz razvoja ljubljanskega baleta. Kljub neprestanemu boju za obstanek baleta je Golovin težave premagoval in dosegel njegov ponovni vzpon, ki se je začel z zadnjo Poličevo sezono (1938/39), s povsem slovenskim ansamblom in z

gostovanjem takrat že evropsko priznane slovenske primabalerine Lidije Wisiakove, ki je izhajala iz šole Václava Vlčka (prav tam 168–169).

Poličeva skrb je prvenstveno veljala zasedbi opernih solistov, orkestra in zboru, ob tem pa je uvedel poenoteno izvajanje oper in operet v slovenskem jeziku. V ta namen je spodbujal prevajanje libretov, v čemer je bil najuspešnejši Niko Štritof (1890–1944), ki velja za izjemnega prevajalskega mojstra. S to potezo je bilo v ljubljanski Operi konec jezikovne raznolikosti in s tem popačenja izvornikov. V prvih Poličevih sezonah so bili v ansamblu dokaj številčni solisti ruskega porekla, ki so večinoma prišli na Poličevo povabilo. Baritonist Pavle Holodkov (1888–1967), ruski emigrant, šolan v Peterburgu in Moskvi, je kariero začel v Odesi in leta 1920 prišel v Beograd. Sodi v prvo generacijo opernih pevcev, ki se je kot del ruske emigracije ustalila v beograjski Operi in jo povzdignila na zavidljivo raven, primerljivo celo z Dunajem. Nekateri ruski pevci so bili v Srbiji le krajši čas, saj so stremeli k velikim opernim hišam zahodnega sveta, Holodkov pa je postal steber beograjske operne hiše. Z ruskimi pevci je prišla na območje nekdanje Jugoslavije tudi drugačna operna šola, t. i. »italijanski stil« opernega petja ruske šole je bil namreč drugačen od »nemškega«, ki je bil značilen za domače pevce, šolane v nemškem okolju. Vpliv opernih pevcev ruskega porekla se je po letu 1930 močno zmanjšal, starejši so prenehali nastopati, večina mlajših pa je odšla s trebuhom za kruhom proti zahodu, po Evropi in v Združene države Amerike (Milin 70–71). Pavle Holodkov je v Ljubljani prvič gostoval leta 1921, in sicer skupaj z zagrebško primadono Tinko Wessel-Polla (1890–1944) na koncertu operne hiše (Gledališki list 1921/22, št. 8, str. 10). Naslednjič je nastopil z recitalom opernih arij in samospenov (Gledališki list 1923/24, št. 17, str. 10), nato pa je bil leta 1925 angažiran na opernem odru. V Poličevem času se je proslavil kot odličen interpret Beethovnovega *Fidelia*, uprizorili so ga ob 100. obletnici skladateljve smrti, ki je veljal za vrhunec sezone 1926/27 (Gledališki list 1946/47, št. 11/12, str. 145) in z vlogo Holandca Wagnerjevega *Večnega mornarja* (»Operna in koncertna kronika« 14). Ljubljanska Opera je morala ob koncu sezone 1927/28 zaradi denarne krize in nerazumevanja oblasti kljub javnim protestom ravnatelja Poliča in drugih gledališčnikov odpustiti številne soliste in druge akterje gledališča (Gledališki list 1927/28, št. 12). Oduščen je bil tudi Pavle Holodkov, ki je nato kariero nadaljeval v Beogradu. Z ljubljansko Opero je ostajal v stiku in se večkrat ponudil za morebitna gostovanja, ki pa jih ni dobil (SLOGI, Personalna mapa Pavle Holodkov). Med ruskimi emigranti Poličevega obdobja izstopa tudi baritonist iz Latvije Aleksander Balaban, ki je na ljubljanskem odru prvič nastopil leta 1923 z vlogo Rigoletta in nato pel v *Tosca* in *Evgeniju Onjeginu*. Tako kot številni prišleki je bil tudi Balaban zaradi finančne krize gledališča v naslednji sezoni primoran oditi v Beograd, kar so v Ljubljani sicer obžalovali (SLOGI, Personalna mapa Aleksander Balaban). Ponovno je bil angažiran v prvi Poličevi sezoni in bil ob Holodkovu vodilni steber baritonskih vlog (Gledališki list 1925/26, št. 1–9). Od začetka leta 1926 njegovega imena ni več med člani ansambla.

Med tenoristi ruske emigracije, ki so na ljubljanskem odru veliko obetali, je bil Dimitrij Mihajlovič Orloff Tschekorsky (tudi Dimitrij Orlov), ki je bil angažiran že ob koncu Rukavinovega obdobja, angažma pa je nadaljeval tudi pod novim vodstvom. Kot dramatičen tenor je pel Radamesa v *Aidi*, Cania v *Glumačih* in Tannhäuserja v istoimenski operi (Gledališki list 1925/26, 1926/27). Ker ni upravičil pričakovanj, ga je ravnatelj in umetniški vodja Polič pozval k odstopu, kar se je tudi zgodilo (Gledališki list 1927/28, št. 1, str. 12). Njegovo mesto naj bi zasedel Vladimir Bajdarof, delujoč v Beogradu, ki je v predstavitvenem pismu poudaril nastope v Monte Carlu, Barceloni, Parizu in v ruski državni operi ter zapisal, da poje v izvornih jezikih (SLOGI, Personalna mapa Vladimir Bajdarof). O njegovem angažmaju v Ljubljani ni podatkov. Tako kot za beograjsko, je tudi za slovensko opero značilno, da se je z leti vse bolj postavljala na lastne noge, zato se je vpliv kulturne migracije manjšal in v drugi polovici tridesetih letih pravzaprav usahnil (Gledališki list 1930/31–1938/39).

Prvi večji Poličev korak k evropsko primerljivemu repertoarju sodobnega časa je bil narejen v sezoni 1928/29, ki so jo obeleževali kot desetletnico samostojne slovanske države in v Ljubljani izvedli dela ameriškega skladatelja avstrijskega porekla Ernesta Křeneka *Jonny igra*, Stravinskega *Oidipus Rex* in Prokofjeva *Zaljubljen v tri oranže* (Gledališki list 1928/29, št. 2, str. 12–13). Ta sezona je bila tudi svojstven vrhunec slovenske glasbene poustvarjalnosti med obema vojnoma, kar je potrdila tudi kritika. Glavni dosežek slovenske operne ustvarjalnosti je bila premiera Kogojevih *Črnih mask*. Polič je dokazal, da zmore ansambel motivirati za najodobnejša dela takratnega časa, s čimer se je Ljubljana opazno pomaknila proti sodobni evropski operni sceni. O slovenskih opernih novitetah na slovenskem odru v vodilnih avstrijskih časopisih ni bilo posebno veliko napisanega. Izjema je bila opera Matije Bravničarja *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* (1930), ki jo je graški Tagespost označil za »velik uspeh«, dunajski Neues Wiener Journal je dogodek označil kot »sensacionalen«, zagrebški Morgenblatt pa je izpostavil Bravničarjev talent (Cvetko 69–70).

Ob vseh uspehih pa kritiki tudi Poliču niso prizanesli. Očitali so mu marsikaj, pomanjkljivosti pevskega ansambla, slabo zasedbo orkestra, premalo novitet in preveč operet (prav tam 72–74). Ko njegovo delo presojamo z današnjimi očmi, se zdi, da je bilo v danih razmerah zelo uspešno, odmevno in v repertoarju evropsko primerljivo. Na ljubljanskem odru se je uveljavilo lepo število domačih pevcev, med gostujočimi pa je bilo nekaj zvenceh imen. V opernih sezonah tridesetih let je bilo iz leta v leto manj tujih in vedno več domačih pevcev, med katerimi so bili tudi veliki talenti, denimo Julij Betetto, Svetozar Banovec, Josip Križaj, Anton Dermota, Marjan Rus, Alda Nolli, Ksenija Vidali, Valerija Heybal, Mila Kogejeva, Vilma Bukovec, Štefka Polič, Friderik Lupša, Josip Gostič, Robert Primožič ... (Gledališki list 1933/34–1938/39), od katerih so številni uspešno gostovali drugod ali bili angažirani v prestižnih opernih hišah. Gostič, Rus in Dermota so na primer uspeli na Dunaju! V Ljubljani je debitirala

tudi Zinka Kunc (1927), po rodu Zagrebčanka, pozneje primadona metropolitanske opere, med hrvaškimi pevkami pa je bila večletna članica ljubljanskega ansambla tudi odlična Zlata Gjungjenac (1898–1982). Angažirana je bila v letih 1930–37, po vojni pa se je proslavila kot dolgoletna profesorica solopetja na Akademiji za glasbo v Ljubljani (Gledališki list 1948/49, št. 8, str. 101–125). Vse to kaže na to, da je Polič prepoznaval dobre pevce in jih uspel prepričati za delovanje v Ljubljani. Med dirigenti je bila ob Poliču večina Slovencev: kratek čas Marij Kogoj, med vodilnimi pa Anton Neffat (po rodu iz Rovinja, vendar delujoč na Slovenskem), Niko Štritof in Danilo Švara. Do leta 1929 je na ljubljanskem odru dirigiral tudi Čeh Antonín Balatka (1895–1958), ki je v ljubljanski Operi deloval od leta 1919 in na njenem odru uspešno promoviral češka operna dela (Šaffková 26–56). Od leta 1936 se je kot dirigent uveljavil Dimitrij Žebre (1912–1970), šolan v Pragi pri že omenjenem Václavu Talichu, takrat priznanemu dirigentu evropskega kova (Gledališki list 1936/37–1938/39). Polič si je prizadeval tudi za dvig scenografskega dela predstav, za kar sta uspešno skrbela dva, po mnenju gledališčnikov imenitna moža, slikar in priznani scenograf Václav Skrušný (1873–1949), po rodu Čeh, in Vasilij Uljaniščev (1887–1934), ruski emigrant, odlično šolan in z odmevnimi referencami. Oba je Golovin predstavil kot »najboljša, kar jih je Ljubljana imela v njegovem času« (Gresserov-Golovin 28).

Uspehom navkljub in očitnemu napredku celotnega ansambla ljubljanske Opere se je tudi Poličeva doba končala proti njegovi volji. Proti koncu tridesetih let se je nanj vsul plaz časopisnih člankov z namenom diskreditacije njegovega dela. Zdi se, da so mu posamezniki dirigirano očitali, da »repertoar ni smotrno in racionalno sestavljen, da se v Operi dela brez načrta, brez smisla za praktično sistematiko« (Cvetko 92). Med pisci, ki so ocenjevali Poličevo delo in ga večkrat grajali, je bil tudi Vilko Ukmar, njegov naslednik, ki je veljal za politično primernejšega vodjo ljubljanskega opernega ansambla, saj je pripadal krščansko usmerjeni politični eliti, ki je bila v tistem času v boljšem položaju, medtem ko je Polič vejal za liberalca. Z mesta ravnatelja je bil razrešen sredi leta 1939. Čeprav je bil povabljen, da bi nato redno deloval pri ljubljanski Glasbeni matici, s katero je že dlje sodeloval, je odšel je v Beograd, kjer so ga kot izkušenega dirigenta sprejeli v tamkajšnjo Opero. Njegova politična ali svetovnonazorska etiketa jih ni zanimala. Leta 1941 se je vrnil v Slovenijo in bil povabljen, da požene pedagoško kolesje operne šole na ljubljanski Glasbeni akademiji. Polič je bil tudi na tem področju nadvse uspešen in je vzgojil vrsto mladih pevcev, ki so po vojni oblikovali slovensko operno sceno, številni pa so uspeli tudi v mednarodnem prostoru (Cvetko 136–139). Vilko Ukmar (1905–1991), muzikolog, skladatelj in kritik, je ravnateljsko mesto ljubljanske Opere nastopil jeseni 1939 in direktoroval do pomladi 1945, in to v ničemer uspešneje kot Polič. Ko je nastopila nova oblast, je paradoksalno ugotovila, da je Polič politično primernejši od Ukmarja in ga povabila k sodelovanju. Nekdaj odstavljeni ravnatelj se je odzval in ustanovo uspešno vodil do leta 1948, ko se je upokojil (Koter, »Ljubljanska Opera« 35–47).

Zaključne misli

Kulturna migracija na Slovenskem je v času med obema vojnama tesno povezana z več dejavniki. Med pomembne štejemo veliko pomanjkanje profesionalnega osebja, potrebnega za vehementno in strokovno neoporečno delovanje kulturnih in izobraževalnih ustanov. Najbolj razgledani kulturniki so že pred koncem prve svetovne vojne ugotovili, da določenih umetniških dejavnosti ne bo mogoče ponovno zagnati brez povabljenih ustrežno šolanih posameznikov iz razvitejših dežel, še posebno, ker so se številni kulturniki nemškega in češkega rodu, delujoči na Slovenskem, pred ali med vojno odselili ali kako drugače prenehali z delovanjem. Te problematike so se dobro zavedali tudi člani Slovenskega gledališkega konzorcija. Zbrana družčina zanesenjakov in osveščenih kulturnikov s Franom Govekarjem na čelu si je zadala nalogo obuditi narodno gledališče z dramsko in glasbeno dejavnostjo. Prizadevanja so podprli tudi Čehi in Hrvati, prav tako je bilo čutiti enotnost med Slovenci, ne glede na politične barve, kar je bilo sicer redko. O tem, kje bodo iskali primeren kader za slovensko Talijo, najbrž ni bilo veliko razprav, saj so se tudi v političnem oziru najbolj naslanjali na druge Slovane, posebno Čehe, ki so od nekdaj veljali za politične podpornike in ne nazadnje tudi za dobro izobražene v različnih umetniških poklicih. Govekarjevo potovanje v Prago spomladi leta 1918 z namenom, da nagovori tamkajšnje operne pevce, baletnike, koreografe, režiserje in jih povabi v ljubljansko gledališče, je obrodilo sadove in ponovno spodbudilo kulturno migracijo, kakršno poznamo iz časa Avstro-Ogrske. Zaradi neprestanih družbenopolitičnih gibanj takratne Evrope so se po oktobrski revoluciji še pred koncem vojne po svetu dobesedno razbežali ruski umetniki, posebno tisti višjih slojev, in sprožili velik val ruske emigracije, ki je oplazil tudi slovenski prostor. Prvemu valu je po porazu kontrarevolucionarjev leta 1921 sledil novi, nič manj intenziven. Ruski pribežniki, ki so se zatekli v Beograd in Novi Sad, so bili tam sicer dobrodošli, saj so tako kakor Čehi na Slovenskem oplemenitili tamkajšnje kulturno življenje. Kljub temu pa so iskali nove priložnosti po svetu, nekateri so bili povabljeni tudi v slovensko okolje, kjer so delovali krajši ali daljši čas. Oboji, češki in ruski umetniki, ki so delovali v ljubljanski Operi med obema vojnama, so bili med letoma 1921 in 1930 večinoma vodilni operni pevci, baletni plesalci, koncertni mojstri in koreografi, kar je pomenilo, da so v slovensko okolje prinašali svoje znanje in estetske vzore, kar je močno vplivalo na slogovne, repertoarne in estetske smernice gledališča. Širši evropski vzori so k nam pronicali tudi po zaslugi slovenskih gledališčnikov, ki so se šolali v Pragi, na Dunaju, v nemških mestih in drugod, saj so tudi oni prinašali različne vzore in jih oplajali v domačem gledališču. Med pripadniki kulturne migracije so bili tudi taki, ki so se ob umetniškem izražanju posvečali tudi pedagoškemu delu in vplivali na razvoj slovenskih orkestrov, pevskih in baletnih ansamblov oziroma odrske umetnosti v vseh njenih odtenkih. Če je pevski naraščaj najbolj dejavno in uspešno vzgajal Julij Betetto, na Dunaju šolani basist evropskega kova, so se slovenski baletniki kalili ob čeških in ruskih baletnih mojstrih, ki so bili večinoma

izobraženi v najprestižnejših šolah. Ugotavljamo, da so pripadniki kulturne migracije v času med obema vojnama močno vplivali na razvoj slovenske glasbeno-gledališke poustvarjalnosti. V dobi ravnatelja Friderika Rukavine so obvladovali skorajda vse vitalne vloge gledališkega odra, medtem ko se je v času Mirka Poliča ta vpliv nekoliko omilil. Če je bil Polič ob nastopu mandata zaradi izjemno zdesetkanih ansamblov primoran v Ljubljano privabiti češke, ruske, srbske in hrvaške umetnike, mu tega od zgodnjih tridesetih ni bilo več treba početi. Ljubljanska Opera je takrat že žela sadove domačih izobraževalnih ustanov, kar pa ni pomenilo, da so slovenski umetniki postali samozadostni. Polič se je zavedal pomena stikov z razvitejšimi sredinami, zato je še naprej sledil razvojnim trendom glasbeno-gledališke umetnosti, ki so jih v Ljubljano prinašali gostujoči umetniki in puščali sledi v splošnem kulturnem razvoju in slovenski glasbeno-gledališki poustvarjalnosti.

Literatura in viri

- Bohak, Tina. *Julij Betetto (1885–1963): nestor opernih in koncertnih pevecov*. Ljubljana: Akademija za glasbo, 2015.
- Cvetko, Ciril. *Mirko Polič: dirigent in skladatelj*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1995.
- Debevec, Pavel (ur.). *Ljubljansko Narodno gledališče v letu 1928*. Ljubljana: Razgled, 1928.
- Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani*, 1921–1939.
- Gledališki list SNG Ljubljana*, Opera, 1946–1949.
- Grdina, Igor. »Gašpar Mašek v navzkrižjih časa meščanov.« *Maškov zbornik*. Ur. Edo Škulj. Ljubljana: Družina, 2002. 17–26.
- Gresserov-Golovin, Peter. *Moja ljuba Slovenija: spomini na moje delo v slovenskih operah od 1924 do 1951*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1985.
- Kalan, Filip. »Obris gledališke zgodovine pri Slovencih.« Ljubljana: *Novi svet* IV (1948): 571.
- Koter, Darja. »Migracijski tokovi orglarjev ter vplivi in prepletanje orglarskih šol na ozemlju današnje Slovenije do začetka 20. stoletja.« *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 75.2/3 (2004): 715–724.
- _____. »The interdependence of instrument making in Slovenia with other European movements«, Erik Fischer, Annelie Kürsten in Brasack Sara (ur.), *Musikinstrumentenbau im interkulturellen Diskurs*, zv 1. (Stuttgart: Franz Steiner, 2006), 13–32.
- _____. »Ljubljanska Opera pod vodstvom Vilka Ukmarja (1939–1945).« *Vilko Ukmar 1905–1995*. Ljubljana: Akademija za glasbo, 2006. 35–47.
- _____. »Glasbeno-gledališka režija na Slovenskem: od diletantizma Dramatičnega društva do poskusov profesionalizacije v Deželnem gledališču.« *Muzikološki zbornik* 46.1 (2010): 57–72.
- _____. »Razvoj profila gledališkega in opernega režiserja na Slovenskem med obema vojnama.« *Muzikološki zbornik* 46.2 (2010): 109–122.
- _____. »Opera directing in Slovenia between the two wars: between the aesthetics of the drama theatre and opera aesthetics.« *Muzikološki zbornik* 48.1 (2012): 109–116.

- _____. *Slovenska glasba 1848–1918*. Ljubljana: Študentska založba, 2012.
- _____. *Slovenska glasba 1918–1991*. Ljubljana: Študentska založba, 2012.
- Kuret, Primož. *Slovenska filharmonija/Academia philharmonicorum: 1701–2001*. Ljubljana: Slovenska filharmonija, 2001.
- _____. *Ljubljanska filharmonična družba 1794–1919. Kronika ljubljanskega glasbenega življenja v stoletju meščanov in revolucij*. Ljubljana: Nova revija, 2006.
- _____. *Zanesenjaki in mojstri. Častni člani, umetniški vodje in znameniti umetniki v filharmonijah v Ljubljani*. Ljubljana: Slovenska filharmonija, 2011.
- Milin, Melita. »The Russian Musical Emigration in Yugoslavia after 1917.« *Muzikologija* 3 (2003): 65–80.
- Moravec, Dušan. *Vezi med slovensko in češko dramo*. Ljubljana: Slovenska matica, 1963.
- _____. *Slovensko gledališče od vojne do vojne (1918–1941)*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980.
- Moravec, Dušan idr. (ur.). *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1967.
- Neubauer, Henrik. *Razvoj baletne umetnosti v Sloveniji I*. Ljubljana: Društvo baletnih umetnikov Slovenije, Forma 7, 1997.
- _____. *Razvoj baletne umetnosti v Sloveniji II*. Ljubljana: Društvo baletnih umetnikov Slovenije, Forma 7, 1999.
- »Operna in koncertna kronika.« *Zbori* 2.3 (1926): 14.
- Osterc, Slavko. »Kronika. Opera.« *Ljubljanski zvon* 56.11 (1927): 703–704.
- _____. »Kronika. Koncerti.« *Ljubljanski zvon* 57.2 (1928): 122–123.
- Polič, Mirko. »Naš operni problem.« *Ljubljansko Narodno gledališče v letu 1928*. Ljubljana: Razgled, 1928.
- Seljak, Matej. *Ruske emigrantske izobraževalne organizacije in organizacije ruskih znanstvenikov v Sloveniji 1920–1945*. Ljubljana: Inštitut za civilizacijo in kulturo - ICK, 2007.
- Sibinović, Miodrag (ur.). *Ruska emigracija u srpskoj kulturi XX. veka*. Beograd: Univerzitet Beograd, Filološki fakultet, 1994.
- Sivec, Jože. *Opera na ljubljanskih odrih od klasicizma do 20. stoletja*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2010.
- SLOGI, Arhiv. Personalne mape: Vladimir Bajdarov, Antonín Balatka, Aleksander Balaban, Pavle Holodkov, Dimitrij Orlov, Václav Skrušný.
- Šaffková, Blanka. *Antonín Balatka a Lublaň (Příspěvek k problematice česko-slovenských vztahů v oblasti hudby)*, dipl. delo. Masarykova univerza v Brnu – Filozofska fakulteta, 2008.
- Testen, Petra. »Peter Gresserov - Golovin (1894–1981), Moja ljuba Slovenija.« *Monitor ISH* 17.1 (2015), 39–78.
- Weiss, Jernej. *Češki glasbeniki v 19. in na začetku 20. stoletja na Slovenskem*. Maribor: Litera in Pedagoška fakulteta, 2012.
- _____. »Češki dirigenti v Slovenskem Deželnem gledališču na prelomu iz 19. stoletja v 20. stoletje.« *Glasba in (za) oder: koncerti, delavnice in drugi dogodki, mednarodni muzikološki simpozij*. Ur. P. Kuret. Ljubljana: Festival, 2014. 31–37.



Ravnatelj ljubljanske opere Mirko Polič (1890–1951).
Vir: Zbirka upodobitev znanih Slovencev NUK, dLib.



Peter Golovin kot Gopak v operi *Majski noč* Nikolaja Rimskega - Korsakova. Ljubljanska Opera, sezona 1924/25. Vir: Arhiv SLOGI.



Operni pevec Pavle Holodkov. Vir: Arhiv SLOGI.