

---

Gregor Pompe

### 3 Na obrobju. Delovanje ljubljanske Opere med letoma 1950 in 1960

Osnovni poudarek je namenjen vprašanju, kako je spremenjena politična in družbena ureditev v 1950-tih in 1960-tih letih odmevala v delovanju ljubljanske Opere. Pregled dokumentacije ne izkazuje, da bi politika in posledično ideologija izkazala večji interes za delovanje opere in se na ideološki ravni (izbor sporedov) ni v znatnejši meri vmešavala v delovanje institucije. Toda do določenih sprememb je vendarle prišlo: še posebej se je zmanjšalo število predstav v operi, kar gre povezovati z nižanim proračunom, ki ga je Operi namenila država. Na ta način se je posredno oslabilo delovanje Opere in njena družbena vloga, kar je mogoče čutiti tudi danes.

**Ključne besede:** slovenska opera, socialistični realizem, totalitarnost

#### On the Edge. Functioning of the National Opera in Ljubljana between 1950 and 1960

The main dilemmas stem from the question, how the new political and social order echoed in the 1950s and the 1960s in the functioning of Ljubljana Opera house. The documentation does not give any hint that leaders of the state and consequently their ideology showed special interest for the Opera – the politics did not interfere ideologically (the repertoire of the Opera). Nevertheless it is possible to discern clear changes in functioning of the Opera: there was a significant drop in number of the shows given what should be brought in connection with the lowered budget of the Opera. In that way the state marginalized the Opera and its social functions, what can be felt even today.

**Keywords:** Slovenian opera, social realism, totalitarianism

Leta 1998 je Muzej novejšje zgodovine v Ljubljani organiziral Razstavo "Temna stran meseca", ki ji je sledila tudi knjižna publikacija s podnaslovom *Kratka zgodovina totalitarizma v Sloveniji* (Jančar, 1998). Članki in gradivo, zbrano v tej publikaciji, skoraj ne dopuščajo dvoma, da je bila Slovenija v času od konca druge

svetovne vojne pa vse do osamosvojitve del totalitarne države, ukrojene bolj ali manj po sovjetskem zgledu, pri čemer je vprašanje “moči” in “stopnje” totalitarnosti v primerjavi s Sovjetsko zvezo in drugimi državami vzhodnega bloka gotovo zelo pomembno, ne pa tudi osrednje.

Kot je to pokazal že zgodnji teoretik totalitarizma Carl Joachim Friedrich (Friedrich, 1956) in kot je mogoče razbrati iz etimologije besede same, zadeva totalitarna ureditev vsa polja človeškega življenja, tudi vprašanja umetnosti in med njimi glasbe. Ob zgoraj omenjeni razstavi je tekst o vplivu totalitarizma na glasbeno umetnost na Slovenskem pripravil muzikolog Ivan Klemenčič (Klemenčič 1998), čigar raziskava ostaja poleg prispevka Leona Stefanije (Stefanija, 2004) osrednji slovenski muzikološki tekst na temo vprašanja totalitarističnega pritiska na avtonomijo glasbene estetike in delovanje posameznih glasbenih ustanov. Klemenčič je v svojih spoznanjih zelo jasen, saj odkriva velik in škodljiv vpliv komunističnega totalitarizma na glasbeno umetnost. Tako naj bi bila za ta čas v prvi vrsti značilna “opustitev avtonomnih estetik in razvojna diskontinuiteta slovenske glasbe” (Klemenčič, 1998: 327). Klemenčič sledi totalitarizmu najprej odkriva neposredno na ravni skladateljskih opusov, nato pa opozarja še na posredne pritiske na glasbene ustanove, ki da so bile “pod stalnim ideološkim nadzorom in vključene v novo komunistično oziroma pozneje poimenoвано socialistično družbo” (Klemenčič, 1998: 328).

Klemenčičevemu tekstu bi bilo mogoče očitati pomanjkanje stvarnih dejstev in dokumentiranega gradiva, vendar se je odsotnosti jasnih dokazov verjetno zavedal tudi sam, saj je mogoče tudi v njegovem tekstu odkriti ščepec ambivalentnosti. Klemenčič namreč ugotavlja, da “kljub zapovedanosti socrealističnega realizma, model te materialistično utemeljene in ideološko pogojene umetnosti ni bil jasno predstavljen” (Klemenčič, 1998: 325). Takšno razpetost – med izpostavljanjem moči totalitarizma ter prevlado doktrine socialističnega realizma na eni strani in odsotnostjo dokazov in verodostojnih pričevanj na drugi – je mogoče nato razbrati tudi iz drugih prispevkov, ki so obravnavali problem vdora ideologije v polje glasbene umetniške avtonomnosti. Tako Matjaž Barbo v svojem pregledu glasbe na radijskih valovih v prvem desetletju po drugi svetovni vojni ugotavlja, da je spored postal “nenormalen” šele po vojni (celo v primerjavi s časom italijanske okupacije), hkrati pa priznava, da se “že v prvih letih uveljavi poleg običajnih politično obarvanih nastopov radijskega in filharmoničnega orkestra [...] tudi vedno izraziteje avtonomno koncertno življenje povprečnega simfoničnega orkestra s programom, ki je podoben simfoničnim orkestralnim programom tudi drugod” (Barbo, 2004: 252–253). Še bolj odkrito razkriva podoben paradoks Aleš Nagode, ki opozarja, da je Slovenska filharmonija “za zunanjščino parol in uklanjanja vsiljenim vzorcem vedenja [...]

živela kot varuhinja meščanske glasbene tradicije svojih predhodnic" (Nagode, 2004: 237) ali še drugače: povojni "nastanek" Slovenske filharmonije je na eni strani zapoznili rezultat teženj slovenskega meščanstva, ki pa se je lahko urešničil prav v času proletarske revolucije, katere cilj naj bi bil med drugim "izbrisati vse sledove meščanske kulture" (Ibid.: 231).

Bolj natančno označuje takšno ambivalentno razpetost med zapovedmi ideologije in dejansko kulturno prakso Leon Stefanija, ki med obojim odkriva jasen razkorak. Ob svoji analizi gradiva iz arhiva Društva slovenskih skladateljev izpostavlja zanimivo ideološko "enačbo", ki naj bi veljala za slovensko kulturo v petdesetih: "Ne prepovedujemo, toda dovoljeno je samo to, kar nam ne škodi." (Stefanija, 2004: 145). Paradoksalno Stefanija zato izpostavlja, da bi bilo potrebno soerealizem v slovenski glasbi iskati v "neobstoječem" (torej v tistih umetniških praksah, ki vodilnim kulturnim ideologom niso bile "simpatične") ter v stapljanju elementov iz umetnostne in popularno-glasbene kulture. Zelo podobno vzpostavlja razmerje med pritiskom in prakso tudi Lojze Lebič, ki je prepričan, da

[m]ed ideologijo in glasbo ni bilo kakega preišljenega razmerja, v glasbenih krogih (na srečo) ni bilo izrazitejšega ideologa. [...] Tudi zato je lahko bil v času, ko so potekale ostre polemike za slovenske likovne impresioniste ali proti njim, Lucijan Marija Škerjanc, impresionist svetobolnega izraza, vodilna glasbena avtoriteta (Lebič, 1993: 111).

Zdi se, da je slovenska glasba "živela v razmeroma mirnem sožitju s preteklo povojno oblastjo" (Ibid.: 112) oziroma da sta se estetska konservativnost (ta je bila značilna za vodilne povojne skladatelje Lucijana Marijo Škerjanca, Blaža Arničā in Marjana Kozino) in "doktrina socialističnega realizma [...] praktično molče znašli v trdni zakonski zvezi" (Pompe, 2009: 249). Lebič ponuja tudi razlago, zakaj ideološki pritiski v glasbi niso bili tako močni in izraziti – ideologija naj bi bila v glasbi težje določljiva kot v besedi ali podobi (Lebič, 1993: 114). V tem je prav gotovo nekaj resnice: glasba ostaja semantično bistveno manj fiksirana, prava semantizacija se na glasbeni tok "lepi" šele s "sekundarno semantizacijo" (Karbusický, 1986: 63), zaradi česar postajajo ideološka sporočila manj razvidna. Zdi se, da se je povojna oblast zavedala te zmanjšane označevalne moči glasbe in ji zato tudi ni namenjala pretirane pozornosti.

Namen pričujočega prispevka pa je pregledati vdore ideologije na področje opere – posvetil se bom delovanju Opere in baleta Slovenskega narodnega gledališča iz Ljubljane –, zato gornji premislek ne velja več v celoti. Opera je namreč vendarle uprizoritvena umetnost – označevanje ne poteka le prek glasbe, temveč tudi prek odrskih "gest" in besedila (libreto), ki sta semantično bolj

oprijemljiva. Prav možnost ožje povezave med opero in ideologijo pa je v desetletjih po drugi svetovni vojni v evropskih državah vodila celo v krizo opere: prva povojna generacija skladateljev je namreč v predvojni "operni kulturi" ugledala prav tisti družbeni humus, iz katerega sta izrasli obe totalitaristični ideologiji. Opera kot meščanska ali v svojih začetkih celo aristokratska umetnost *par excellence* je bila po kataklizmi druge svetovne vojne "sumljiva" celo v zahodnem svetu, zato postaja tembolj zanimivo, kako jo je sprejela nova slovenska komunistična oblast.

Zdi se, da jo je le-ta sprva želela jasno umestiti v svoj ideološko-propagandni aparat, kar je mogoče razbrati iz sporeda prve povojne operne sezone in tudi iz gledališkega lista za prvo premiero. Ni namreč mogoče prezreti, da je bila v repertoarnem pogledu sezona 1945–1946 zasnovana poudarjeno slovansko. Izvedli so *Sneguročko* N. Rimski-Korsakova, Borodinovo epsko opero *Knâz' Igor'* (Knez Igor), Smetanovi operi *Prodaná nevěsta* (Prodana nevesta) in *Hubička* (Poljub), Dvořákovo *Rusalko* in Blodkov *V studni* (Vodnjak), ki ima v zgodovini slovenske operne poustvarjalnosti posebno mesto<sup>1</sup> ter "domače" opere Kozirov *Ekvinokij* in priljubljeno delo *Ero s onoga svijeta* (Ero z onega sveta) Jakova Gotovca. Slovanska dela so nadalje določala tudi baletno sezono – plesali so na Dvořákov *Slovanské tance* (Slovanski plesi), izvedli pa so še Škrjančevo *Mařenko* in baleta Frana Lhotke Kalinskega *Luk* (Lok) ter *Čert na vsi/Djavo u selu* (Vrag na vasi). Neslovanske so bile tako le tri predstave: večni Rossinijev *Il barbiere di Siviglia* (Seviljski brivec), Puccinijeva opera *Madama Butterfly* in Offenbachove *Les Contes d'Hoffmann* (Hoffmannove pripovedke). Tako je povsem odpadel nemški repertoar (tudi Mozart), predklasicistična opera in sodobna glasbeno-gledališka produkcija. Očitne želje po ideološki osrediščenosti delovanja opere pa ne izkazuje le repertoar – nenavaden poseg je opaziti tudi v gledališkem listu k prvi predstavi, k Borodinovemu *Knezu Igorju*. Na prvi notranji strani je namreč objavljena slika maršala Josipa Broza Tita, nato pa sledita dva jasna programska teksta,<sup>2</sup> polna značilnih povojnih parol, pri čemer je posebej zanimivo, kako sta pisca v ozko zvezo postavljala osvoboditev od okupatorja s "proletarsko osvoboditvijo". Tako Mirko Polič, prvi povojni direktor ljubljanske Opere, piše: "Najdrznejše sanje so se uresničile: ne samo, da je naš človek postal nepreklicni in nesporni gospodar svoje lastnine, ampak se kot enakovreden sooblikovalec bodočnosti človeštva vključuje brez zadržkov in pogojev v veliki zbor Slovanstva – oblikovalca in tvorca boljše bodočnosti sveta."<sup>3</sup> Poličev tekst je seveda mogoče

1 Gre za sploh prvo uprizorjeno opero, ki jo je pripravilo Dramatično društvo pod vodstvom dirigenta Frana Gerbiča leta 1889.

2 Poleg direktorja Poliča je objavljen še tekst opernega režiserja in medvojnega interniranca Emila Freliha, ki v izrazito bojevniškem duhu poziva: "V boj in na delo!", *Gledališki list SNG Opera in balet Ljubljana*, št. 1, 1945–1946, 3.

3 *Gledališki list SNG Opera in balet Ljubljana*, 1, 1945–1946, 2.

interpretirati in postaviti v precej jasno razvidno zvezo z izbranim sporedom: izbrani "šopek" oper predstavlja cvetober Slovanstva, ki bo kazalo "pravo" smer v prihodnost. Poliča zanese celo tako daleč – ali pa ga je moralo zanesti – da citira definicijo sovjetskega proletkulta iz leta 1919:<sup>4</sup> "Glasba mora biti neločljiv del proletarske kulture, ker je najčistejši izraz notranjega duhovnega življenja, najmočnejše sredstvo za organizacijo in čutenje volje množic, velika sila v preoblikovanju človeka!" (Čepič, 1995: 3) Zelo jasno je torej izpostavljena želja, da bi se prek kulture oz. umetnosti vplivalo na človeške množice in v tem lahko zelo jasno odčitamo željo po izrabljanju opere v politično-propagandne namene.

Toda prva operna sezona, ukrojena po slovanskih "tonih", in pa gledališki list z maršalovo sliko (slednjo gre najbrž razumeti v povezavi z likom opernega junaka kneza Igorja, velikega vodje in moralnega zmagovalca) in dvema izrazito politično obremenjenima tekstoma ostajata skorajda popolni izjemi v nadaljnjem delovanju ljubljanskega opernega gledališča. V gledaliških listih ni več zaslediti "izletov" v propagandistično-politične vode – vsi teksti se ukvarjajo izključno z muzikološko-dramaturškimi problemi izvajanjih predstav –, že sezona 1946–1947 pa je prinesla bolj uravnotežen repertoar: nadaljevala se je sicer ruska rdeča nit z Glinkovim *Ivanom Susaninom*, ki je zopet ponujal možnosti za politične interpretacije, tudi Poličeva opera *Mati Jugovičev* sugerira na širši jugoslovanski nacionalni kontekst,<sup>5</sup> vendar pa takih podtonov ne nosi izvedena Švarova opera *Veronika Deseniška*, še manj pa stalnici iz železnega repertoarja *Pikovaâ dama* (Pikova dama) in *La Bohème*, zanimiv pa je tudi izbor za baletno predstavo, ki je poleg *Jeu de cartes* (Igra kart) Stravinskega vključevala še *Die Geschöpfe des Prometheus* (Prometejeva bitja) – vsaj posredno se je tako prek Beethovna (naslednje leto je sledila izvedba njegovega *Fidelia*) na odre "vrnila" tudi nemška umetnost. Če je možno nagibanje k ruskemu repertoarju še v obrisih odčitati tudi iz časa Hubadovega vodenja Opere (1948–1951) – v sezoni 1948–1949 izvedejo kar dve operi M. Musorgskega *Soročinskaâ ârmarka* (Soročinski sejem) in *Boris Godunov* – pa takšna geopolitična pobarvanost popolnoma izgine s sezono 1951/1952, ko direktorske vaje prevzame Valens Vodušek.

Za Voduškovno (1951–1955) in nato tudi Švarovo obdobje (1956–1958)<sup>6</sup> je bilo značilno nacionalno in slogovno uravnoteženje repertoarja ljubljanske Opere,

4 Šlo je za sovjetsko gibanje, aktivno med letoma 1917 in 1925, katerega "naloga" je vzpostavitev "prave" proletarske kulture, očiščene meščanskih ali buržuaznih primesi. Prav po zgledu proletkulta je Komunistična partija Jugoslavije vzpostavila močan agitacijsko-propagandni aparat oz. agitprop. Cf. Čepič, 1995: 98–101.

5 Na to opozarja v svojem prispevku "Ob krstni predstavi nove slovenske opere" Smiljan Samec, "Poličeva 'Mati Jugovičev' [...] ni zamišljena kot ljudska opera, temveč kot jugoslovanska nacionalna, velika opera." Cf. *Gledališki list*, SNG v Ljubljani, Opera (1950–1951) 6, 153–156.

6 Vmesno leto je Opera v vajah opernega dramaturga Smiljana Samca, ki pa zgolj opravlja funkcijo nekakšnega "vršilca dolžnosti". Cf. Neubauer, 1998: 64–68.

kakršno je prevladovalo že v času “zlate dobe” (Loparnik, 2000) slovenske opere v letih Poličevega predvojnega ravnateljstva (1925–1939). Tako je bila vsako leto praviloma izvedena ena slovenska opera, enkrat letno se je ansambel preizkusil tudi s kakšnim sodobnejšim delom ali opero iz “težjega” nemškega repertoarja, ruske opere pa so bile popolnoma uravnotežene s francoskimi, medtem ko je vse bolj jasno “zmagoval” italijanski belcantistični in veristični repertoar. Seveda se Voduškovi izbori ne morejo kosati s predvojnimi Poličevimi: skorajda popolnoma umanjka stik s sodobno svetovno operno ustvarjalnostjo,<sup>7</sup> kar gre sicer deloma povezovati tudi s siceršnjo splošno krizo opere, plaho pa je tudi spogledovanje s težjim nemškim repertoarjem (Richard Wagner, Richard Strauss) – v 1950.-ih letih je od Wagnerjevih del izveden le *Der fliegende Holländer* (Večni mornar), Richard Strauss pa je zastopan z operama *Der Rosenkavalier* (Kavalir z rožo) in *Ariadne auf Naxos* (Ariadna na Naxosu), zato se velja vprašati, zakaj nista bila na sporedu *Saloma* in *Elektra*.

Toda odgovori na takšna vprašanja očitno niso enostavni. To kaže pregled tistih redkih sodobnejših del, ki jih je ljubljanska Opera izvedla v 1950.-ih letih. Med te lahko uvrstimo Sutermeisterovo opero *Romeo und Julia* (Romeo in Julija; sezona 1951–1952), Brittnovo obdelavo *The Beggar’s Opera* (Beraška opera; sezona 1952–1953), Egkovo delo *Der Revisor* (Revizor; sezona 1959–1960), dva baleta avstrijskega skladatelja Gottfrieda von Einema (sezoni 1956–1957 in 1959–1960), Menottijevo opero *Amelia al ballo* (Amelija gre na ples: sezona 1959–1960) in Martinůjevo *The Marriage* (Ženitev; sezona 1955–1956). Analiza izvedb sodobnejših oper po sezonah nam pokaže, da večje število aktualnejših predstav sovpada z začetkom ravnateljstva Demetrija Žebreta (1958–1968) – prva Žebetova sezona je bila kar preveč enostransko “italijansko” poobarvana, zaradi česar si je mogoče predstavljati, da je Žebre verjetno deloma prevzel še Švarov načrt, že naslednje leto pa je sledila prava eksplozija sodobnega: v sezoni 1959/60 je ljubljanska opera tako izvedla Janáčkovo opero *Z mrtvého domu* (Iz mrtvega doma), Egkovega *Revizorja*, *Obručenie v monastyre* (Zaroko v samostanu) Sergeja Prokofjeva, Menottijevo *Amalijo*, balet *Prinzesin Turandot* Gottfrieda von Einema, s Purcellovim delom *Dido and Aeneas* (Dido

<sup>7</sup> Samo leto po svetovni premieri Ljubljana že gleda Křenekovo opero *Jonny spielt auf* (Jonny svira; sezona 1928–1929), operni oratorij *Oedipus Rex* Stravinskega (prav tako sezona 1928–1929) in Šostakovičovo opero *Katerina Izmailova* (Katarina Izmajlova; sezona 1935–1936), z dveletno zamudo se uprizarja Respighijeva opera *La Fiamma* (Plamen; sezona 1936–1937), tri leta po svoji premieri občinstvo spozna Delannoyevo deloma že po Honeggerjevih zgledih ukrojeno opero *Le fou de la Dame* (Damski lovec), štiri leta pa ločijo svetovno in ljubljansko premiero Weillovega dela *Der Zar lässt sich photographieren* (Car se da fotografirati), medtem ko je bila opera *Car Kaloän* (Car Kalojan; sezona 1936–1937) bolgarskega skladatelja Panča Vladigerova izvedena istega leta, kot je bila krstna izvedba. Ob bok tem delom pa gre postaviti tudi nova slovenska dela, saj sta tako Kogoj s svojimi *Črnimi maskami* (sezona 1928–1929) kot tudi Bravničar s *Pohujšanjem v dolini Šentflorjanski* ustvarila slogovno sodobni in aktualni deli.

in Enej) pa je bila zastopana tudi starejša operna ustvarjalnost. Nenavadni Žebretov sodobni “tempo” se je ohranil tudi v naslednji sezoni, ko so bili na sporedu Boris Vladimirovič Asafjev, Maurice Ravel, Francis Poulenc, Boris Blacher in Wagnerjev *Lohengrin*, nato pa se je bil očitno tudi novi direktor prisiljen uklo-niti željam občinstva.<sup>8</sup>

Seveda v nobenem izmed zgoraj naštetih primerov ne moremo govoriti o radi-kalno sodobnem glasbenem jeziku ali inovativni operni dramaturgiji – tako Su-termeister kot tudi Egk, von Einem, Martinů ali Menotti niso bili zavezani mo-dernističnemu izrazu, temveč so se izkazali kot varuhi tradicionalnega izroči-la globoko v drugo polovico 20. stoletja. Vendar še bolj bode v oči izbira Suter-meistra, Egka in von Einema v luči politične korektnosti: prav pri vseh omenje-nih skladateljih se je namreč po vojni izpostavil njihov nejasen odnos do naci-stičnega režima. Sutermeister je leta 1940 prejel prestižno naročilo iz Dresden-ske državne opere (Levi, 2009), kjer je bila pod dirigentskim vodstvom Karla Böhma – tudi ta je bil večkrat obtožen simpatiziranja z nacistično stranko – izvedena prav opera *Romeo in Julija*, ki se je svojo oddaljenostjo od realnosti aktu-alnega življenja skladala s propagandistično vizijo Josepha Goebbelsa. Podob-no ni imel nacistični režim težav tudi z glasbo Wernerja Egka, ki je bil do leta 1941 direktor Berlinske državne opere, skupaj s svojim učiteljem Carlom Orf-fom je prejel naročilo za glasbo za olimpijske igre v Berlinu, medtem ko se je Hitler celo navduševal nad krstno izvedbo njegove opere *Peer Gynt* leta 1938 (McCredie, 2009), zato niti ni čudno, da se je skladatelj po vojni znašel v prime-žu denacifikacijskega procesa. Posebej kontroverzna osebnost pa je bil Gottfri-ed von Einem, ki je bil po eni strani deležen brutalnega gestapovskega zaslišev-anja in celo zapora, hkrati pa je vendarle praktično ves čas nacionalsocialistič-ne vladavine deloval kot asistent dirigenta Heinza Tietjena, sicer umetniškega vodje Bayreuthskega festivala,<sup>9</sup> tudi njegov balet *Prinzessin Turandot* (Prin-cesa Turandot) je bil izveden v Državni operi v Dresdnu, sredi vojne ga izvajajo Berlinski filharmoniki, nato pa je leta 1944 tudi obtožen, ker naj bi v svoja dela vključeval jazzovske elemente, po vojni pa so ga mnogi povezovali celo s komu-nističnim gibanjem, saj je podprl Bertolta Brechta, ko si je le-ta prizadeval, da bi dobil avstrijski potni list, zadnjo politično kontroverzno pa je von Einem spro-žil še v osemdesetih letih z delom *Jesu Hochzeit* (Jesusova poroka), saj je z epi-zodo erotičnega srečanja med Jezusom in personificirano Smrtjo razburil ka-toliško javnost (Levi, 2009). Iz vsega povedanega sledi, da je bil izbor sodobnih

8 Na to navajajo zapisniki iz sestankov sveta Opere, kjer se je razpravljalo o problemu obiska. Slednji je torej narekoval izbiro repertoarja, medtem ko nikjer ni jasno govora o kakšni “pravi” politični programski izbiri. Zapisnike hranijo v Slovenskem gledališkem muzeju.

9 Ta je bil seveda nacistična utrdba, kar dokazujejo redni Hitlerjevi obiski Wagnerjevega “svetišča” in njegovo tesno osebno poznanstvo z Winifred Wagner, skladateljovo snaho.

skladatelj za novo komunistično državo, ki se je jasno postavila na zavezniško, protinacistično stran, milo rečeno nenavaden: izbrani skladatelji in njihova dela so bila problematizirana celo v Nemčiji. Seveda v tem ne gre ugledati kakšne politične sabotaže – Demetrij Žebre je verjetno izbral skladbe v skladu s svojim osebnim estetskim okusom, pri čemer zgornje politične problematike, povezane s Sutermeistrom in Egkom, sploh ni poznal, kar pa je najbrž veljalo tudi za birokratske nadzornike delovanja ljubljanske Opere. Tak odnos pa že jasno razkriva prvo značilnost razmerja med ideologijo in operno prakso: bolj kot jasn ideološki diktat sta ga usmerjali obojestranska ignoranca in nevednost. Intendanti gledališča res niso posegali po modernističnih delih, vendar bi v izbranem repertoarju težko iskali opere, katerih uvrstitev na deske bi upravičevala zgolj njihovo ideološka tendenca. Pa tudi v odsotnosti sodobnega bi težko iskali povsem jasn ideološki pritisk – primeri izbranih sodobnejših oper nas vendarle prepričujejo, da izbora ni vodil tehten ideološki premislek, temveč v političnem pogledu prej precej “zgrešene” odločitve.

Tudi kritike niso problematizirale sporeda v luči njegove ideološke primernosti. Nekaj posameznih vprašanj so sprožila predvsem omenjena “sodobnejša” dela. Tako je nekaj nelagodja razbrati iz Ajlčevega kritičnega zapisa ob izvedbi Sutermeistra.<sup>10</sup> Zdi se namreč, da je Rafael Ajlec v operi prepoznal “reakcionarno politično jedro”, ki se v bistvu ne sklada s politično doktrino, ki naj bi jo nosila sorealistična umetnost nove komunistične države, vendar Ajlec na ta “idealistični” element samo opozarja, ne jemlje pa ga kot izhodišče za negativno kritiko. Bolj izrazito odklonilna je bila kritika ob izvedbi Brittnove priredbe Gayove *The Beggars Opera* (*Beraške opere*), pri čemer je svoje morala dodati tudi sodobnejša brechtovsko-potujevalna inscenacija, saj je iz Šivičeve kritike moč razbrati, da je bila pomembna aktivna vloga namenjena komentarijem zbora, tok naj bi trgali številni medklici, scenski delavci pa so kar na odprti sceni premikali kulise (Šivic, 1953: 5). Takšen pristop je nekatere očitno močno zmotil, saj v nepodpisani kritiki v *Tribuni* beremo:

Brittnova 'Beraška opera' predvsem ni opera. Če je, potem bi se morala imenovati komajda prostaška, ne pa beraška. To je iluzija opere. Če je to poskus nečesa 'novega', potem danes ne more postati vzor: kot poskus bo ostalo to delo neuspelo in neokusno.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Ajlec piše, da se Sutermeisterova opera “v okusu približuje tistim sodobnim nazorom, ki jih izpoveduje v najčistejši obliki idealistična filozofija eksistencializma. V resnici bi bilo čudno, če ta okus, ti nazori – za katere sicer vemo, da imajo reakcionarno politično jedro, ki se tako močno odražajo v sodobni zapadni literaturi, zapadni filmski umetnosti itd., ne bi vtisnil svojega pečata tudi v zapadni glasbi in operni ustvarjalnosti. Zato je v prvi moderni operi, ki jo gledamo po petnajstih letih, vsebinska sestavina pesimizma in okus za presiljena doživetja, kar je oboje v nji, gotovo pomembna in je vredno nanjo opozoriti.” Ajlec, 1952: 14.

<sup>11</sup> “Ljubljanska predstava 'Beraške opere”, *Tribuna*, 2. 4. 1953: 9.



Kritika je bila torej zelo pozorna ob sodobnejših predstavah, saj je očitno vladal izrazito odklonilen odnos do inovativnega in modernističnega. To nenazadnje dokazuje tudi Prevorškov kritični zapis ob izvedbi Menottijeve *Amalije*: “Pri pogostem naglaševanju Menottijevega epigonstva in eklekticizma se mora človek nehote nasmehniti nad ‘originalnostjo’ velikega dela moderne umetnosti, ki tolikokrat temelji na neznanju in nesposobnosti” (Prevoršek, 1960: 6). Prevoršek se zelo jasno postavi proti inovativnosti, ki jo cinično enači z “originalnostjo”, zato se mu zdijo kritike Menottijevega dela, ki gotovo ne prinaša nobenih novih glasbeno-dramaturških rešitev, neupravičene. Takšen kritikov odnos pa seveda zelo jasno izpostavlja odnos javnosti do aktualnega modernizma, ki so ga očitno odklanjali.<sup>12</sup> Pa tudi sicer je bil Prevoršek, kar se tiče repertoarnih izbir, izrazito konservativno naravnani in prav iz njegovih zapisov bi lahko zaznali celo nekaj tendencioznosti. To še posebej velja za njegove misli, zapisane ob oceni premiere Straussove *Ariadne auf Naxos*, za katero se zdi, da je v marsičem zakoličila tudi naše današnje dožemanje operne ustvarjalnosti Wagnerja in Richarda Straussa:<sup>13</sup>

Mislim, da bi se dalo oporekati repertoarni politiki naše Opere, kar se izbere Straussove opere 'Ariadna' tiče. Ne verjamem, da je bilo nujno v tem kratkem razdobju postaviti na naš oder še eno Straussovo opero, tembolj ker je ta po duhu avstrijski, dunajski skladatelj nam Slovencem tuj in s kulturno-političnega stališča več ali manj nepotreben. Če dodam, da trka takoj za Straussom na vrata našega gledališča še Wagner, se mi zdi, da bi naše gledališče s svojo repertoarno 'politiko obeh Richardov' lahko mirno duše postavili kam drugam (Prevoršek, 1958: 11).

Simptomatično je že, da Prevoršek Richarda Straussa razume kot izrecno avstrijsko-dunajskega skladatelja, zaradi česar gre domnevati, da je bil kritik predvsem pod vtisom *Kavalirja z rožo*, ki ga je lahko gledal v Ljubljani v sezoni 1954–1955 (*Ariadna* je izvedena tri sezone kasneje, kar se zdi kritiku “kratko razdobje”), zato še toliko bolj čudi, da se v istem košu s Straussom znajde potem tudi Wagner. Prevoršek niti ne zapiše tehtnejših glasbeno-dramaturških razlogov, po katerih bi se zdelo izvajanje glasbe obeh nespornih opernih mojstrov v umetniškem pogledu zgrešeno, temveč se zateče k sintagmi “kulturno-politični”: najbrž je glasba obeh “kulturno” neprimerna, ker sta takorekoč “okupatorska”

12 Zanimivo je, da Prevoršek govori izrecno o “sodobni umetnosti” in ne o glasbi, saj upravičeno domnevamo – takšno “pravico” nam na primer daje poznavanja repertoarja orkestra Slovenske filharmonije (cf. Nagode) – da takšne glasbe v tistem času pri nas sploh niso poznali.

13 V intervjuju z Lovrencom Arničem, takratnim državnim sekretarjem na Ministrstvo za kulturo, lahko beremo, “da je ta wagnerjanski mit, ki ne pomeni le glasbe, temveč tudi filozofsko tematiko, slovenski duši tuj in da z vsjo to germansko mitologijo ne vemo prav natančno, kaj bi počeli in kaj naj bi za nas lahko pomenila.” (Jelenc / Matanovič, 2008: 8, 6.) Zanimivo je, da Arnič podobno kot Prevoršek govori o “tujosti”.

avtorja (nemško-”avstrijska”), manj jasen pa je dostavek o politični nekorektnosti “obeh Richardov” (Prevoršek govori o “tujosti” in ne navaja Hitlerjeve zlorabe Wagnerja in diktatorjevih zvez z Bayreuthom ali Straussove vloge v Tretjem rajhu). Pa vendar se zdi, da Prevorškov pogled na glasbo Straussa in Wagnerja ni bil osamljen – po sezoni 1957–1958, torej sezoni “obeh Richardov”, postanejo izvedbe njunih del na ljubljanskih opernih deskah popolna izjema.<sup>14</sup>

Odsotnost jasnih argumentov ob ocenjevanju sodobnejših del ali del z nemškega repertoarja pa kaže, da so bile takšne programske odločitve bolj povezane z osebnim okusom in dojemanjem vodilnih opernih delavcev in kritikov, kot s kakšno premišljeno politično-propagandno strategijo. Res pa je, da se je osebne preference očitno dalo povezovati s “kulturno-politično” situacijo, jih na ta način posredno uveljavljati in tudi zlorabljeni. Takšno sliko nam daje zunanja podoba delovanja opere – repertoar, gledališki listi in kritike predstav, v katerih ni zaslediti kontinuirano razvitih in predstavljenih kritičnih kriterijev,<sup>15</sup> ki bi jih nedvoumno lahko povezali z ideološko doktrino. Pa tudi zapisniki sej vodstva Opere ali sveta SNG Ljubljana izkazujejo, da so bili direktni politično-ideološki pritisk precej redki.

V tem pogledu je najbolj jasno zabeležen poizkus, da bi Opera ob “tržaški krizi” leta 1953 spremenjeni politični situaciji primerno prikrojila svoj repertoar, čemur se je direktor Vodušek več ali manj elegantno izognil (repertoarja niso spreminjali, pred predstavami pa so igrali himno in recitali slovensko poezijo).<sup>16</sup> Očitno so politične “karakteristike” igrale pomembno vlogo pri zaposlovanju, kar kažeta primera pevskih solistov Simeona Carja, Rudolfa Francla ter baletne zboristke Brede Hanžič. Iz zapisnikov izvemo, da je bil Car postavljen v nizki plačilni razred zaradi povojne obsodbe,<sup>17</sup> ob nastavitvi Hanžičeve so se odprle polemike, zakaj naj bi bila odpuščena iz mariborskega ansambla in pri tem se je izkazalo, da naj bi še pred vojno “kardinalu dajala podatke o politični pripadnosti članov gledališča”,<sup>18</sup> tenoristični prvak Francl pa je zapustil

---

14 Od tega časa dalje, je ljubljanska opera izvedla samo še *Lohengrina* (1960–1961), *Salomo* (1964–1965), *Der fliegende Hollander* (*Večnega mornarja*) (1983–1984) in *Ariadno auf Naxos* (1993–1994), pripravili pa so tudi baletno predstavo *Siegfriedova idila* (1985–1986), vendar je bila glasba posneta vnaprej.

15 Vse kritike za izbrano obdobje zbrane hrani Slovenski gledališki muzej.

16 V zapisniku seje vodstva Opere beremo: “Pri tovarišu direktorju sta se oglasila dva tovariša iz Mestnega komiteja. Zanimala sta se za to, če bi mi lahko spremenili repertoar v duhu nastale situacije v zvezi s Trstom. Ker ni mogoče spreminjati repertoarja, se predlaga, da pred vsako predstavo orkester odigra 'Hej Slovani' in da nekdo prečita odlomek iz Župančičevih del, Kosovela, Grudna, Gregorčiča itd.” (Zapisnik seje vodstva Opere, 13. 10. 1953)

17 Cf. Zapisnik seje vodstva Opere, 13. 10. 1952

18 Zapisnik seje vodstva Opere, 22. 6. 1953. Izkazalo se je, da so bile insinacije prehude. Stric Hanžičeve je bil kanonik, kar je nekatere vodilo, da so jo klevetali, sodišče pa je v resnici nikoli ni spoznalo za krivo. Zaradi težkih razmer v mariborskem kolektivu je zato sama dala odpoved.

Ljubljano in odšel v Beograd zaradi negativnih polemik, ki jih je sprožil njegov nastop na koncertu v cerkvi ob proslavi, namenjeni prvenstveno cerkvenemu skladatelju Hugolinu Sattnerju, kar naj bi ga uvrščalo “med podpornike reakcionarnega dela duhovščine”,<sup>19</sup> povojne streznitve pa je bila s prisilnim delom na kočevskem deležna tudi pevska primadona Valerija Heybalova. Politiko se je skušalo tudi sicer hitro vmešavati v primeru osebnih sporov. Tako so leta 1954 v Operi angažirali v tujini daleč najbolj uveljavljenega jugoslovanskega dirigenta Lovra Matačića,<sup>20</sup> zaradi česar je prihajalo do pretresov med do tega trenutka delujočim dirigentskim kadrom. Iz zapisnikov je razbrati, da Matačić ni bil nobenemu izmed dirigentov preveč simpatičen, ker so se očitno bali konkurence, najbolj vihrava pa je bila gotovo poteza Danila Švare, ki mu je bilo po prihodu Matačića ponujeno “zgolj” honorarno sodelovanje. Užaljeni Švara se je namreč pritožil pri takrat vodilnih slovenskih politikih (Mihi Marinku, Borisu Kraigherju in Borisu Zihlerlu).<sup>21</sup> Takšnih kratkih stikov je bilo najbrž še veliko več, prav gotovo pa niso bili značilni samo za umetniške ustanove, temveč za celotno povojno javno življenje.

Če je mogoče zaključiti, da so bili direktni posegi, kot to pričajo dosegljivi viri,<sup>22</sup> v delovanje Opere med letoma 1950 in 1960 zelo redki in po svoji moči praktično nepomembni, pa je potrebno veliko bolj skrbno obravnavati indirektno posege, ki niso bili vezani neposredno na programsko politiko, vendar pa so odločilno vplivali na družbeno pozicijo Opere kot ustanove in kot umetniške zvrsti. V tem pogledu je zanimivo, da je Samo Hubad že ob koncu svojega mandata (1948-1951) opozoril na nujnost večje operne dvorane<sup>23</sup> – je bila prenovljena šele leta 2011 in vendar tudi prenovljena stavba ne bo dosegla povprečnih standardov. Hubadovega poziva kulturni upravljalci očitno niso slišali ali vzeli resno. Še več, zapisniki sej vodstva Opere nam izdajajo, da

19 C. N., 1952. To je sicer takratni vršilec dolžnosti ravnatelja Smiljan Samec v istem intervjuju tudi odločno označil za neresnico, saj naj bi bil Francl med vojno “aktivist”.

20 Seveda pri tem ni nepomembno, da je bil Matačić tudi politično sporen, saj je sodeloval s hrvaško NDH-jevsko vlado in je bil leto dni po koncu vojne tudi zaprt.

21 Zapisniki sej razkrivajo, da je bil Švara nasploh konfliktna osebnost in da je svojo moč moral črpati tudi iz političnih virov. To kažejo nenavadne seje, na katerih se je odločalo, ali je njegova opera *Slovo od mladosti* primerna za izvedbo (skoraj vsi so podali negativno mnenje, Vodušek, ki ni bil v dobrih odnosih s Švaro, pa se je nato vendarle odločil in uvrstil opero na repertoar). Spori so dosegli višek v času Švarovega direktorovanja (1956–1958), ki se je končalo z zelo ostro peticijo Hinka Leskovška, Smiljana Samca, Sama Hubada in Boga Leskovica, zaradi katere je bil Švara primoran k odstopu. Kljub očitno precej naporni osebnosti pa je treba priznati, da je bil Švara tisti, ki si je najbolj odločno prizadeval za sodobnejši operni repertoar. Tako je predlagal izvedbo Bergovega *Wozzecka*, kar je Vodušek na seji vodstva Opere zavrnil, češ da to delo na zahodu sicer uspeva, pri nas pa da bi težko prodrlo (seja vodstva Opere, 13. 3. 1953), in tudi Straussovo *Elektra* (seja vodstva Opere, 18. 4. 1953).

22 Potrebno bi bilo raziskati še dokumente, ki bi razkrivali delo raznih političnih komitejev, ki so spremljali delo Opere.

23 Cf. intervju, objavljen v *Slovenskem poročevalcu* 23. 9. 1951, avtor pogovora je Janko Traven.

se je z letoma 1954 za Opero kot ustanovo pričelo precej težko življenje. Tega leta se je sprožila ideja o tem, da bi bile tudi umetniške ustanove upravljane po samoupravni logiki (Lesar, 1954), hkrati pa naj bi skrb za Opero iz republiških rok prešla na mestne. Temu sta ugovarjala tako upravnik Slovenske filharmonije, Lucijan Marija Škerjanc, kot tudi ravnatelj Opere Valens Vodušek, saj sta bila prepričana, da o usodi in delovanju umetniških ustanov ne more odločati "zbor proizvajalcev", temveč zgolj stroka (Lesar, 1954), čemur je sledil oster, precej politikantski odgovor ljubljanskega mestnega odbora.<sup>24</sup> Kompromis, ki je bil posledica tega spora, je bil za Opero precej klavrn – skrb nad njenim delovanjem ni prešla v mestne roke, toda očitno je bil proračun ustanove bistveno oklešččen. Vodušek je tako ostale člane vodstva ustanove pomladi leta 1954 opozoril, da je proračun Opere znižan za pet milijonov dinarjev, kar je morala biti precej znatna vsota, če vemo, da je na primer scenografija za eno samo predstavo stala en milijon dinarjev. Vodušek se je na vse pretege boril proti temu, saj je odgovornim zabrusil, da

so posegli v kulturno politiko in umetniški napredek naše Opere. Jaz se s tem ne strinjam in sem tudi izjavil, da nam v tem slučaju ne preostane drugega, kot da odpustimo balet, polovico zbora, tretjino solistov in da se priglasimo za provincialno gledališče.<sup>25</sup>

Le mesec dni kasneje je sledil incident, ko so zboristke v predstavi nastopile ne našminkane, ker naj ne bi dobile dodatka za masko,<sup>26</sup> kar le še dodatno kaže na finančno krizo, ob začetku sezone pa je ravnatelj že opozoril, da bodo ob novem proračunu morali znižati število predstav, vključevati več ponovitev,<sup>27</sup> hkrati pa je poudaril, da Opera vse težje plačuje honorarne sodelavce (velik del orkestra je bil popolnjen s člani Slovenske filharmonije), zaradi nizkih plač pa najboljši solisti vse več odhajajo v tujino.<sup>28</sup> Ob vsem tem je najbolj zanimivo, da so ti finančni in s tem tudi globlji umetniški posegi v Opero sovpadali prav z največjimi umetniškimi uspehi opernega ansambla, še posebej s predstavo *L'amour des trois oranges* (Zaljubljen v tri oranže), ki so jo z uspehom posneli za založbo Philips, nato pa z njo še gostovali na Holandskem festivalu, v pariški Operi, v Benetkah in v Passau.

---

24 "Stališče mestnega ljudskega odbora k razpravi o proračunih SNG in Slovenske filharmonije", Anonim., 1954.

25 Zapisnik seje vodstva Opere, 12. 3. 1954.

26 Cf. "Ženski operni zbor v Ljubljani protestiral na predstavi 'Trubadurja'", *Delo*, 24. 4. 1954. O incidentu so razpravljali tudi na seji vodstva Opere (21. 4. 1954), kjer so se pojavili celo namigi, naj bi bila ta "sabotaža" nekako v povezavi s praznovanjem velike noči.

27 "Prostor, prostor, znova prostor", v: *Ljubljanski dnevnik*, 15. 10. 1954.

28 "Končano je zasedanje Sveta za prosveto in kulturo LRS", *Ljudska pravica*, 16. 10. 1954.

Če torej iz sporedov Opere v petdesetih letih nismo mogli razbrati direktnih političnih posegov, pa so indirektni posegi v obliki finančnega odtegotovanja vendarle povsem jasno razvidni – drastično je namreč padlo število premiernih predstav na sezono. V Poličevem predvojnem obdobju je bilo letno pripravljenih od štirinajst do petnajst novih predstav, zanimivo je, da je bila prvo leto vojne, v času italijanske okupacije, dosežena celo rekordna številka sedemnajst premier (šest oper je bilo italijanskih), ki pa je v zadnjem letu vojne vihre (1944–1945) vendarle upadla na zgolj štiri nove predstave (dve operi sta nemški). Zaradi težkih vojnih razmer bi zato upravičeno pričakovali, da bo težko situacijo izkazovala tudi prva povojna premiera, vendar pa so v sezoni 1945–1946 izvedli kar petnajst premier, kar bi pomenilo, da je Mirko Polič Opero ponovno želel umestiti v stare tirnice. Toda že v naslednji sezoni število premier drastično upade: Ljubljanska Opera je pripravila samo šest novih predstav. V sezoni 1950–1951 je na sporedu celo samo pet novih predstav, sicer pa je številka v petdesetih letih nihala med šestimi in osmimi premierami na leto. Direktne spremembe v številu premier po očitno prelomnem letu 1954 sicer ni opaziti, se je pa s prihodom Žebreta s sezono 1958–1959 število premier ustalilo pri številki šest, kar pomeni, da so v ljubljanski Operi v šestdesetih letih izvedli samo tretjino toliko oper, ko so jih bili sposobni uprizoriti v kočljivi vojni sezoni 1941–1942.

Prav v taki statusni oslavitvi lahko najjasneje razberemo vplive nove oblasti, ki je bila sicer precej dvolična. Tako so na primer časniki evforično poročali o Titovih obiskih ljubljanske Opere,<sup>29</sup> ki je slovela kot najboljša v Jugoslaviji, vendar pa je oblast umetniško ustanovo vseeno finančno podhranila, s čimer je jasno pokazala, da opere ne šteje med svoje prioritete, da je v njej najbrž ugleдалa nadaljevalko predvojnega “sumljivega” meščanskega življa. Četudi bi težko govorili o direktnem opernem diktatu socialističnega realizma – sintagmo zasledimo v sejah vodstva Opere le enkrat samkrat, pa še takrat jo režiser Ciril Debevec uporablja precej nejasno<sup>30</sup> – pa je Opera postopoma izgubljala svojo moč in pozicijo v družbi. To jasno kaže tudi obisk, ki je svoje nižišče dosegel ob napovedani premieri *Hovanščine* leta 1955, ko so prodali le štiriindvajset kart (Novšak, 1955).

29 Maršal pri izboru oper, ki si jih je ogledal ob svojih obiskih Ljubljane, sicer ni bil najbolj izbirčen. Iz časnikov lahko izvemo, da si ji ogledal vsaj *Traviato*, *Barbieri di Siviglia* (*Seviljskega brivca*) in *Wertherja* (zadnjo predstavo je dirigiral Matačić, kar je šlo razumeti tudi kot nekakšno rehabilitacijo dirigenta od njegovih medvojnih zablod, cf. “Predsednik republike maršal Tito v Ljubljani”, *Ljubljanski dnevnik*, 2. 8. 1953).

30 Ob kritičnem pretresanju premiere spevoigre *Entführung aus dem Serail* (Bega iz Seraja) se je Ciril Debevec dotaknil tudi vprašanja socialističnega realizma: “Zdi se mi, da je socialistični realizem pri nas napačno pojmovan in z arhitekturo podprt, premalo pa je režijske fantazije. Zatrpali smo oder, napravili si velike stroške, premalo se posvetili muziki in zato igralec ne naraste do tistih dimenzij, da bi ga poslušalci odnesli iz gledališča domov.” Zapisnik seje vodstva Opere, 7. 11. 1952.

Zares pravo predstavo, kakšne dolgoročne posledice je pustila takšna indirektna slabitev Opere pa nam lahko pokaže kvalitativna (v smislu raznolikosti in programske uravnoveženosti) in kvantitativna primerjava sporedov ljubljanske Opere v desetletju pred vojno (1930–1940), torej v času Poličevega vodenja Opere, v obravnavanem obdobju med letoma 1950 in 1960 ter v desetletju po slovenski osamosvojitvi in demokratizaciji (1990–2000), kar kaže spodnja tabela.

Tabela 1. Pregled repertoarja v izbranih desetletjih pred vojno (1930–1940), po njej (1950–1960) in po demokratizaciji (1990–2000); odebeljeno so označene za izbrani čas sodobnejše opere in domača dela (pred letom 1990 slovenska in jugoslovanska)

1930/31	1931/32	1932/33	1933/34	1934/35
Borodin, <i>Knâz' Igor'</i> J. Strauss, <i>Der lustige Krieg</i> (opereta) Verdi, <i>La forza del destino</i> Audran, <i>La Mascattoa</i> Massenet, <i>Werther</i> Pratella, <i>La nina nanna della bambola</i> (otroška opera) Šafranek-Kavič, <i>Figurine</i> (balet) Charpentier, <i>Louise</i> Rimski-Korsakov, <i>Sneguročka</i> <b>Šivic, Oj, ta prešmentana lju-bezen</b> (opereta) <b>Wagner, Der fliegende Holländer</b> Halevy, <i>La juive</i> Beethoven, <i>Fidelio</i> Kálmán, <i>Das Veilchen vom Montmartre</i> (opereta)	Novák, <i>Laterna Abraham</i> , <i>Viktória</i> (opereta) Delannoy, <i>Damski lovec</i> <b>Weill, Der Zar lässt sich photographieren</b> <b>Konjović, Koštana</b> Lehar, <i>Das Land des Lächelns</i> (opereta) Bizet, <i>Carmen</i> Rossini, <i>Il barbiere di Siviglia</i> <b>Osterc, Medea, Maska rdeče smrti, Dandin v vicah</b> Offenbach, <i>Robinson Crusoe</i> (opereta) Puccini, <i>Turandot</i> Dvořák, <i>Rusalka</i> <b>Tijardović, Mala Florami</b> (opereta) Smetana, <i>Prodaná nevěsta</i>	Mahowski, <i>Hlapec Jernej</i> Auber, <i>Fra diavolo</i> <b>Gregorc, Erika</b> (opereta) Massenet, <i>Manon</i> Hatze, <i>Adel i Mara</i> Benatzky, <i>Im weißen Rößl</i> (opereta) D'Albert, <i>Tiefland</i> Puccini, <i>Madama Butterfly</i> <b>Gotovac, Morana</b> Bayer, <i>Punčka</i> (balet) <b>Šantel, Blejski zvon</b> (opereta) Schubert, <i>Pri treh mladenkah</i> Saint-Saëns, <i>Samson et Dalila</i> Giordano, <i>Andrea Chénier</i> <b>Wagner, Parsifal</b> Flotow, <i>Martha</i> Ellis/Myers, <i>Jim und Jill</i> (opereta)	Čajkovski, <i>Pikova dama</i> Moniuszko, <i>Halka</i> Čerepnin, <i>01–01, Začarani ptič</i> (balet) Abraham, <i>Die Blume von Hawaii</i> , <i>Ball im Savoy</i> (opereta) Verdi, <i>Traviata</i> <b>Bravničar, Stoji, stoji Ljubljanca</b> (opereta) Rossini, <i>Guillaume Tell</i> , Bizet, <i>Carmen</i> Smetana, <i>Libuše</i> Janáček, <i>Káta Kabanová</i>	Beneš, <i>Der heilige Antonius</i> (opereta) Musorgski, <i>Hovanščina</i> Offenbach, <i>Les contes d'Hoffmann</i> Thomas, <i>Mignon</i> Stolz, <i>Der verlorene Walzer</i> (opereta) Nedbal, <i>Z pohádky do pohádky</i> (balet) Wolf-Ferrari, <i>I quattro rusteghi</i> <b>Odak, Dorica pleše</b> Strauss J. in J., <i>Zdaj vam eno zai-gram</i> (opereta) Zandonai, <i>Francesca da Rimini</i> Suppe, <i>Boccaccio</i> (opereta) <b>Koczalski, Zembruda</b> de Falla, <i>La vida breve</i> Stravinski, <i>Pétrouchka</i> (balet) Gounod, <i>Faust</i>
M. Polič				

1935/36	1936/37	1937/38	1938/39	1939/40
Rossini, <i>La cenerentola</i> Hervé, <i>Mam'zelle Nitouche</i> (opereta) Verdi, <i>Aida</i> Wagner-Régeny, <i>Der Günstling</i> (opereta) <b>Strauss, Salome</b> Millöcker, <i>Das verwunschene Schloss</i> (opereta) <b>Šostakovič, Katarina Izmailova</b> Weinberger, <i>Apropó, co dělá Andula?</i> (opereta) <b>Strauss, Der Rosenkavalier</b> Raha, <i>Pesem lju-bezni</i> (opereta) Donizetti, <i>Lucia di Lammermoor</i> Verdi, <i>Otello</i> Lehar, <i>Die lustige Witwe</i> (opereta)	Beneš, <i>Auf der grünen Wiese</i> (opereta) Rossini, <i>Il barbiere di Siviglia</i> Grün, <i>Dvojno knjigovodstvo</i> (opereta) <b>Savin, Matija Gubec</b> Verdi, <i>Il ballo in maschera</i> Karel, <i>Smrt kmotřička</i> (opereta) Puccini, <i>La bohème</i> Mascagni, <i>Cavalleria rusticana</i> Leoncavallo, <i>Il pagliacci</i> Musorgski, <i>Hovanščina</i> Beneš, <i>Navihanka</i> (opereta) Rimski-Korsakov, <i>Šeherezada</i> (balet) Schumann, <i>Metuljčki</i> (balet) <b>Gotovac, Ero z onega sveta</b> <b>Respighi, Plamen</b> Jankovec, <i>Veseli studenček</i> (opereta) <b>Vladigerov, Car Kalojan</b>	<b>Parma, Amaconke</b> (opereta) Kienzl, <i>Der Evangelimann</i> Donizetti, <i>Linda di Chamounix</i> <b>Foerster, Gorenjski slavček</b> Dobeic, <i>Ančka</i> (opereta) Puccini, <i>Tosca</i> <b>Golovin/ Leskovic, Halteja</b> (opereta) <b>Šturm, Človek-beseda-barva</b> (balet) Mozart, <i>Don Giovanni</i> Dvořák, <i>Jakobín</i> Verdi, <i>Rigoletto</i> Grün, <i>Madame Sans Gêne</i> Verdi, <i>Il trovatore</i> Puccini, <i>Manon Lescaut</i> Ponchielli, <i>Gioconda</i>	Jones, <i>Geisha</i> (opereta) Musorgski, <i>Boris Godunov</i> Gloz, <i>Na sinjem Jadranu</i> (opereta) Donizetti, <i>L'elisir d'amore</i> Smetana, <i>Hubička</i> Massenet, <i>Don Quichotte</i> Abraham, <i>Roxy und ihr Wunderteam</i> (opereta) Čajkovski, <i>Iolanta</i> Puccini, <i>Gianni Schicchi</i> Lehar, <i>Frasquita</i> (opereta) <b>Wagner, Lohengrin</b> Kálmán, <i>Ein Herbstmanöver</i> (opereta) Massenet, <i>Werther</i> Wolf-Ferrari, <i>I quattro rusteghi</i> Jiranek, <i>Vse za šalo</i> (opereta) Verdi, <i>Falstaff</i>	Goldmark, <i>Die Königin von Saba</i> Lehár, <i>A pacsirta</i> (opereta) Massenet, <i>Le jongleur de Notre-Dame</i> Mozart, <i>Le nozze di Figaro</i> <b>Foerster, Gorenjski slavček</b> D'Albert, <i>Tiefland</i> Dvořák, <i>Rusalka</i> <b>Štritof, Lumpacius Vagabundus</b> (opereta) <b>Lhotka, Luk</b> (balet) Čajkovski, <i>Hrestač</i> (balet) Cilea, <i>Adriana Lecouvreur</i> Donizetti, <i>Lucia di Lammermoor</i> Dusik, <i>Modrá ruža</i> (opereta) <b>Švara, Kleopatra</b> Čajkovski, <i>Jevgenij Onjegin</i> Bizet, <i>Carmen</i>
M. Polič				V. Ukmar

1950/51	1951/52	1952/53	1953/54	1954/55
Mascagni, <i>Cavalleria rusticana</i> Leoncavallo, <i>Il pagliacci</i> <b>Polič, Deseti brat</b> <b>Lhotka, Srednješka ljubezen</b> (balet) Charpentier, <i>Louise</i>	Verdi, <i>Falstaff</i> Puccini, <i>La Bohème</i> D'Albert, <i>Tiefland</i> Giordano, <i>Andrea Chénier</i> <b>Lhotka, Vrag na vasi</b> (balet) <b>Sutermeister, Romeo und Julie</b>	Mozart, <i>Die Entführung aus dem Serail</i> Dvořák, <i>Rusalka</i> <b>Britten, The Beggar's Opera</b> Puccini, <i>Madama Butterfly</i> Verdi, <i>Rigoletto</i> Déliibes, <i>Coppelia</i> (balet) <b>Foerster, Gorenjski slavček</b> Gounod, <i>Faust</i>	Massenet, <i>Werther</i> Rossini, <i>Il barbiere di Siviglia</i> Gluck, <i>Iphigénie en Tauride</i> Schmitt/ Prokofjev/ Saint-Saëns/ Kogan-Semenov (balet) <b>Švara, Slovo od mladosti</b> Prokofjev, <i>L'Amour des trois oranges</i> <b>Hristić, Ohridska legenda</b> (balet)	Verdi, <i>Il ballo in maschera</i> Donizetti, <i>Lucia di Lammermoor</i> <b>Strauss, Der Rosenkavalier</b> Couperin/ Strauss, <i>Verklungte Feste</i> (balet) Stravinski, <i>Renard</i> (balet) Mozart, <i>Don Giovanni</i> Smetana, <i>Prodaná nevěsta</i> Wolf-Ferrari, <i>I quattro rusteghi</i> Musorgski, <i>Hovanščina</i>
S. Hubad	V. Vodušek			

1955/56	1956/57	1957/58	1958/59	1959/60
Massenet, <i>Manon</i> Mozart, <i>Le nozze di Figaro</i> <b>Martinu, The Marriage</b> Puccini, <i>Gianni Schicchi</i> <b>Švara, Kleopatra</b> Puccini, <i>Tosca</i> Händel, <i>Ljubezen in pravda</i> (balet) <b>Ukmar, Lepa Vida</b> (balet)	Čajkovski, <i>Labodje jezero</i> (balet) Offenbach, <i>Les contes d'Hoffmann</i> Verdi, <i>Otello</i> Donizetti, <i>L'elisir d'amore</i> Dvořák, <i>Rusalka</i> Janáček, <i>Jenůfa</i> Respighi/ Chopin / <b>von Einem</b> (balet) <b>Bravničar, Hlapec Jernej in njegova pravica</b>	Giordano, <i>Andrea Chénier</i> <b>Kogoj, Črne maske</b> <b>Strauss, Ariadne auf Naxos</b> <b>Wagner, Der fliegende Holländer</b> <b>Kozina/ Adamič</b> (balet) Verdi, <i>Aida</i>	Donizetti, <i>Don Pasquale</i> Mascagni, <i>Cavalleria rusticana</i> Leoncavallo, <i>Il pagliacci</i> Puccini, <i>La Bohème</i> Čajkovski, <i>Jevgenij Onjegin</i> Prokofjev, <i>Pepelka</i> (balet) Verdi, <i>Il ballo in maschera</i>	Janáček, <b>Z mrtvého domu</b> <b>Egk, Revisor von Einem, Prinzessin Turandot</b> (balet) Prokofjev, <i>Obruchenije v monastire</i> Purcell, <i>Dido and Aeneas</i> <b>Menotti, Amelia al ballo</b>
S. Samec	D. Švara		D. Žebre	



1990/91	1991/92	1992/93	1993/94	1994/95
Donizetti, <i>Lucia di Lammermoor</i> Orff, <i>Carmina burana</i> Čajkovski, <i>Labodje jezero</i> (balet) Verdi, <i>Aida</i> Mozart, <i>Così fan tutte</i> Dvořák, <i>Iz novega sveta</i> (balet)	Verdi, <i>Il trovatore A-dues</i> (balet) Strauss, <i>Der Fledermaus</i> (opereta) Adam, <i>Giselle</i> Offenbach, <i>Les contes d'Hoffmann</i> <b>Ukmar/ Tartini/ Arnič, Baletni triptih</b> (balet)	<b>Golob, Krpanova kobila</b> <b>Cipci, Sneguljčica</b> (balet) Verdi, <i>Don Carlos</i> Bartók, <i>A csodálatos mándarin</i> (balet) Ščedrin, <i>Carmen</i> (balet) Verdi, <i>Rekviem</i> Puccini, <i>Il trittico</i>	Verdi, <i>Falstaff</i> Čajkovski, <i>Hrestač</i> (balet) <b>Strauss, Ariadnaus Naxos</b> <b>Golob, Matiček se ženi</b> (balet) <b>Gregorc, Perpetuum</b> (balet) Čajkovski, <i>Pikovaja dama</i>	Minkus, <i>Don Kihot</i> (balet) Wolf-Ferrari, <i>I quattro rusteghi</i> (balet) Puccini, <i>Turandot</i> baletni večer Donizetti, <i>L'elisir d'amore</i> Janáček, <i>Jenůfa</i>
K. Ukmar	?	?	?	D. Božič

1995/96	1996/97	1997/98	1998/99	1999/2000
Menotti, <i>The Consul</i> Adam, <i>Giselle</i> (balet) Massenet, <i>Manon</i> Mendelssohn, <i>Sen kresne noči</i> (balet) D'Albert, <i>Die toten Augen</i> <b>Šivic, Cortesova vrnitev</b>	Ščedrin, <i>Ana Karenina</i> (balet) Beethoven, <i>Fidelio</i> <b>Foerster, Gorenjski slavček</b> Gershwin (balet) Puccini, <i>La Bohème</i> Debussy, <i>Pelleas et Melisande</i> Strauss, <i>Der Zigeunerbaron</i> (opereta)	Meyerbeer, <i>Les Huguenots</i> Déliibes, <i>Coppelia</i> (balet) <b>Božič, Lizistrata 75</b> Prokofjev, <i>Romeo in Julija</i> (balet) Verdi, <i>Il ballo in maschera</i> Stravinski, <i>Oedipus Rex</i> Orff, <i>Trinfo di Afrodite</i>	Smetana, <i>Prodaná nevěsta</i> Druga slovenska baletna simfonija (balet) Kozina, <i>Ekvinokcij</i> Cimarosa, <i>Il matrimonio segreto</i> Čajkovski, <i>Trnuljčica</i> (balet) Humperdinck, <i>Hänsel und Gretel</i> Rimski-Korsakov, <i>Nesmrtni Kaščeji/ Stravinski, Ognjena ptica</i> (balet)	Puccini, <i>Madama Butterfly</i> Mozart, <i>La notte di Figaro</i> Stolze, <i>Ukročena trmoglavka</i> (balet) <b>Golob, Medeja</b> Glinka, <i>Ivan Susanin</i> baletni večer
D. Božič		B. Smrekar		

V Poličevem obdobju so letno uprizorili štirinajst do petnajst predstav, od tega devet do enajst opernih. Repertoar je bil izrazito uravnovežen, saj je bila na sezono vsaj ena premiera slovenskega dela, ena premiera jugoslovanskega dela in izvedba vsaj enega dela, ki je bilo sodobnejše oz. je sodilo v "težji" nemški repertoar (Wagner, Richard Strauss). Seveda je bilo Poličevo poslovanje v marsičem tudi pragmatično – bolj drzne programske poteze je uravnovežil z večjim številom operetnih predstav, ki so polnile operno blagajno. Rezultat take premišljene operne politike je bilo zavirljivo število krstnih izvedb sodobnih oper, ki so v Ljubljano prihajale le z nekajletnim zamikom, izvedbe obsežnih Wagnerjevih oper (*Der fliegende Holländer, Tannhäuser, Die Walküre, Lohengrin,*

*Parsifal*), ki nato iz slovenskih opernih desk praktično izginejo, in povečana aktivnost slovenskih opernih skladateljev, ali kot zaključuje Loparnik v svojem orisu "Poličeve dobe";

facit Poličevih štirinajstih sezon je bil 206 uprizorjenih del. Ljubljana jih je prvič videla 137. Na odru je zaživelo 48 domačih opusov in skoraj polovico (22, 19 slovenskih) so jih krstili (Loparnik, 2000: 222).

V 1950-tih drastično upade število predstav, saj letno pripravijo samo še šest do osem premier. Iz repertoarja popolnoma izginejo operete, v čemer lahko ugledamo prilagoditev novi politično-družbeni situaciji, repertoar pa vendarle ostaja dovolj uravnotežen. V njem namreč ni mogoče zaslediti sledi političnih posegov, saj se izvajajo dela iz železnega repertorja, bolj plahi pa so povojni direktorji pri izbiri nemških in sodobnejših del. Slednja namreč ne sodijo med inovativnejša in ne dosegajo udarnosti premier novih del iz Poličevega obdobja, praktično v vseh primerih gre za izrazito tradicionalno naravnana dela.

Toda zares nenavaden se zdi šele vpogled v delovanje ljubljanske Opere v desetletju po 1990. Letno je Opera v tem času pripravila samo še po šest novih predstav, pri čemer se izvajajo praktično le dela iz najbolj okostenelega železnega repertoarja, na katerem gre prvo mesto belcantistični in veristični operi. O Wagnerju ni več ne duha ne sluha, prav tako o kakšni sodobnejši operi (tudi ne o tistih "tradicionalističnega tipa", kakršen je bil značilen za petdeseta leta, "ignoranco" doživljata tako na primer tudi Benjamin Britten in Dmitrij Šostakovič), ohranja se sicer želja po eni slovenski predstavi letno, vendar se redko izvajajo nova dela, napol ironično pa je, da se zdijo edina "pridobitev" demokratizacije vnovične izvedbe operet. Kako daleč je pripeljalo odtegotvanje aktualnosti in umetniško tehtnejših predstav, je med drugim pokazala izvedba Janáčkove opere *Jenůfa*, ki očitno za slovensko občinstvo že sodi med manj zanimiva, morda celo "sodobnejša" dela, saj sta si jo v sezoni 1994–1995 na le treh ponovitvah ogledala zgolj 902 poslušalca,<sup>31</sup> pa čeprav je nosilna pevka za svojo kreacijo prejela celo nagrado Prešernovega sklada, kar naj bi govorilo o visoki estetski vrednosti uprizoritve.

Današnje stanje v slovenski operi je tako mogoče razumeti kot nasledek in posledico povojne operne politike. Na njeno delovanje v tem času sicer ni bilo direktnih političnih pritiskov, v programu pa tudi ni mogoče iskati poudarjenih sledi socialističnega realizma. Še najbolj razvidna repertoarna posledica nove oblasti se kaže v odsotnosti sodobnih del, toda sodobnejša dela v petdesetih letih kažejo, da so njihovo izbiro vodile osebne preference ravnateljev ali tudi dirigentov Opere, ne pa jasen politični premislek. Opera oblasti ni bila preveč

---

31 *Slovenski gledališki letopis 1994–1995*, ur. Štefan Vevar (Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1996), 215.

zanimiva, saj le-ta očitno ni znala prepoznati njenega propagandističnega potenciala. Opera ni bila škodljiva, niti ni imela ideoloških potencialov, zato je postopoma zdrknila v družbeno obskurnost, kar se je najbolj kazalo na ravni financiranja. Ob zmanjšanem proračunu je namreč število premier upadlo skoraj za dve tretjini, zaradi številnih odhodov v bolj plačano tujino pa je vse bolj oslabljen postajal tudi operni ansambel, zaradi česar si Opera ni bila več sposobna priboriti vidnejšega mesta znotraj slovenskega kulturnega prostora. Takšna postopna slabitev pozicije Opere kot ustanove in umetniške zvrsti se je v času po slovenski osamosvojitvi samo še stopnjevala in enega končnih rezultatov je mogoče ugledati tudi v sezoni 2009/2010 ljubljanske Opere, ko le-ta v času prenavljanje stavbe ni zmoгла pripraviti več niti ene same samostojne premiere. Politika opere v petdesetih ni izkoriščala kot svoj ideološki poligon, niti ni nanjo direktno pritiskala, jo je pa potisnila na obrobje, kjer tiči še danes.

## Literatura

- Ajlec, Rafael. "Romeo in Julija", v: *Ljudska pravica*, 27. 10. 1952: 14.
- Anonim., *Ljubljanski dnevnik*, 23. 3. 1954.
- Barbo, Matjaž. "Socrealistična glasba na radijskih posnetkih in programih orkestrrov v prvem desetletju po vojni na Slovenskem", v: Klemenčič, Ivan (ur.), *300 let Academia Philharmonicorum Labacensium*. Ljubljana: Muzikološki inštitut ZRC SAZ, 2004): 245–253.
- C.N. "Razgovor o novi operni sezoni", v: *Ljubljanski dnevnik*, 1. 10. 1952.
- Čepič, Zdenko et al.. *Ključne značilnosti slovenske politike v letih 1929–1955*. Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino, 1995.
- Friedrich, Carl Joachim Friedrich. *Totalitarian dictatorship and autocracy*. Cambridge: Harvard University Press, 1956.
- Jančar, Drago (ur.). *Temna stran meseca*. Ljubljana: Nova revija, 1998.
- Jelenc, Nataša Elvira / Matanovič, Aljoša. "Pogovor z Lovrencem Arničem". *Bilten Društva Richard Wagner Ljubljana*, (2008): 8, 6.
- Karbusický, Vladimír. *Grundriß der musikalischen Semantik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986.
- Klemenčič, Ivan. "Glasba in totalitarna država na Slovenskem", v: Jančar 1998: 321–333.
- Lebič, Lojze. "Glasovi časov I", v: *Naši zbori*, 45/1-2(1993).
- Lesar, Ivan . "Novi predlogi za upravljanje gledališč", v: *Kulturni dnevnik*, 10. 2. 1954.
- Levi, Erik. "Sutermeister, Heinrich", v: Laura Macy (ur.), *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/subscriber/article/grove/music/27157> (dostop 21. 9. 2009).

- Loparnik, Borut. "Poličeva doba slovenske opere: ozadja in meje", v: Snoj, Jurij in Frelih, Darja (ur.), *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca*. Ljubljana: Slovensko muzikološko društvo in Založba ZRC, ZRC SAZU, 2000: 205–224.
- D. McCredie, Andrew. "Egk, Werner", v: Laura Macy (ur.), *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/subscriber/article/grove/music/08615> (dostop 21. 9. 2009).
- Nagode, Aleš. "Slovenska filharmonija v prvem desetletju po 2. svetovni vojni", v: Klemenčič, Ivan (ur.) *300 let Academia Philharmonicorum Labacensium*. Ljubljana: Muzikološki inštitut ZRC SAZ, 2004): 231–238.
- Neubauer, Henrik. "Slovensko narodno gledališče Ljubljana", v: *Enciklopedija Slovenije*, zv. 12. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1998: 64–68.
- Novšak, France. "Odpovedana premiera", v: *Ljudska pravica*, 22. 10. 1955.
- Pompe, Gregor. "'Nove perspektive' v slovenski glasbi po letu 1945", v: Roger Sutherland, *Nove glasbene perspektive*. Ljubljana: LUD Šerpa in Slovensko muzikološko društvo, 2009: 247–262.
- Prevoršek, Uroš. "Richard Strauss v ljubljanski Operi", v: *Poročevalec*, 18. 1. 1958.
- Prevoršek, Uroš. "Purcell in Menotti", v: *Delo*, 21. 6. 1960: 6.
- Stefanija, Leon. "Totalitarnost režima in glasba", v: Krstulović, Cigoj, Nataša / Faganel, Tomaž / Kokole, Metoda (ur.). *Muzikološke razprave: in memoriam Danilo Pokorn*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2004: 135–146.
- Šivic, Pavel. "Britten, 'Beraška opera'", v: *Slovenski poročevalec*, 17. 3. 1953.
- Vevar, Štefan (ur.). *Slovenski gledališki letopis 1994–1995*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1996.