

tudi na strokovno ureditev notranjosti bolnišnice po muzejskih principih z izvirnimi predmeti ali njihovimi kopijami, slikami, sezname sodelavcev, statistiko ranjencev in posegov, vsaj tako, kot ima to urejeno kobariški muzej.

PRIPOROČILO AGENCIJE FDA ZA ČIŠČENJE, DEZINFEKCIJO IN STERILIZACIJO TRANSDUKTORSKIH PRIPOMOČKOV, KI SE UPORABLJAJO PRI ULTRAZVOČNO VODENIH BIOPSIJAH

Jože Drinovec

V Zdravniškem vestniku 2005; 74: 453-4 nas je prof. dr. Mirko Jung, tudi član našega uredniškega odbora, opozoril na sodobne zahteve za dekontaminacijo prionov na medicinskih instrumentih. Varnost pred okužbami med medicinskimi posegi postaja vse pomembnejša zahteva, pa ne le zaradi možnosti prenosa prionov.

V juniju 2006 (<http://www.fda.gov>) pa je Ameriška agencija za prehrano in zdravila (FDA) izdala javno priporočilo za ponovno uporabo transduktorskih pripomočkov in ostalih materialov, ki se uporabljajo pri ultrazvočno vodenih biopsijah. Sterilizacija celotnega sistema je potrebna po vsakem bolniku. Celotna naprava mora biti najprej temeljito očiščena po vseh površinah s sterilno vodo. Prav tako je potrebno s sterilno vodo sprati dezinfekcijsko sredstvo oz. kemijski germicid. Dosledno je treba upoštevati navodila proizvajalca. Po ustreznem čiščenju je potrebna sterilizacija s paro ali dezinfekcija visoke ravni s tekočim kemijskim dezinficiensom za tiste dele, ki jih ni možno sterilizirati drugače, ustrezno navodilom »Chemical sterilization and high-level disinfection in health care facilities« (<http://www.aami.org>).

Aktualni pogovor

AKTUALNI POGOVOR Z OSKARJEM DANONOM

Oskar Danon je bil leta 1913 rojen v Sarajevu. Študij glasbe, dirigiranja in komponiranja je končal na Državnem konservatoriju v Pragi leta 1938, sočasno je doktoriral iz glasbe na Karlovi univerzi.

Po povratku v domovino je delal v Sarajevu kot dirigent pri pevskih društvih, v Filharmoniji in gledališču. Takoj



Oskar Danon na svojem balkonu v Baški s pogledom na otok Prvič. (Fotografija: Vlasta Hribar, 2005)

ob pričetku vojne se je vključil v NOV in tam opravljal različne odgovorne funkcije. Po osvoboditvi Beograda leta 1944 je prevzel vodenje opere Narodnega pozorišta v Beogradu. Beograjsko opero je popeljal v sam svetovni vrh. Sočasno z delom v operi je deloval kot dirigent simfoničnih orkestrrov, komponist in počel še marsikaj. Od leta 1970 do 1975 je bil šef dirigent Slovenske filharmonije. Kot dirigent je gostoval v vseh deželah sveta in prejel več odličij za svoje delo. Od leta 1991 živi kot upokojenec v Baški na otoku Krku.

ZV: Kako ste kot upokojeni vsestranski glasbeni ustvarjalec in dirigent zatavali v Baško? Kako preživljate svoj običajni dan?

OD: Neverjetno in zanimivo je, da sem Baško spoznal še kot srednješolec. Kot dijak 1. moške gimnazije in član mladinske organizacije Jadranska straža sem poleti 1929 prišel v Baško, kjer smo imeli svoj tabor. Tako je bilo tudi poleti 1930 in 1931. Tedaj sem se zaljubil v Baško. Kajti imeti kot mlad srednješolec možnost druženja z ribiči in srečevanja z mladimi od vsepovsod je bilo nekaj posebnega. V Baški tedaj še ni bilo pravega turizma. V glavnem so letovali tu Čehi in tudi oni so se mi priljubili. Kasneje, ko sem končal srednjo šolo, o Baški nisem razmišljal. Po spletu okoliščin se je zgodilo, da je mlajša sestra moje pokojne žene Vesna Bonačić končala študij prava v Sarajevu in se poročila s kirurgom Brankom Katariničem, ki je bil rojen v Baški. Njegov oče Frano Katarinič je bil direktor šole. Branko Katarinič je preko poletja prihajal z ženo v Baško, prav v ta prostor, kjer se pogovarjamo. Takrat je bila to »konoba«, kjer je shranjeval ribiški pribor in barko. Takrat namreč je bila pod to hišo mogočna skala, ki se je spuščala naravnost v morje, kasneje šele so tu uredili sprehajalno pot ob morju in plažo. Branko Katarinič je prihajal redko, ker je kot predstojnik kirurškega oddelka bolnišnice v Sarajevu in polkovnik imel mnogo zadržitev. Zanimivo je tudi, da je sam zamenjal tri uniforme. Najprej je bil mobiliziran v času NDH kot »domobran«, kasneje je bil premeščen v Nemčijo in je imel nemško uniformo. Kot Nemca so ga ujeli partizani v Begov-Hanu in tedaj je prešel v partizane. Vse to se je odvijalo v letih 1942-1943. Ko se je leta 1944 vrnil v Sarajevu, je tu

spoznal bodočo ženo Vesno in se z njo poročil, kasneje sta dobila sina Darka. Darko Katarinić je bil leto dni starejši od moje hčerke Maje. Ko sva z ženo pričakovala otroka, sva živela v Beogradu. Tu žena ni bila zaposlena in tudi ni imela nikogar od svojih, ki bi ji pomagal okrog poroda in otroka. Odšla je v Sarajevo, ker je bila njena sestra sodnica. Obe sestri sta z otrokoma, ki sta bila zelo navezana drug na drugega, pogosto prihajali v Baško. Midva z Brankom sva le občasno prihajala, ker sva oba imela polno drugih obveznosti. Tu sem spoznaval stare Baščane, v glavnem mornarje in letalce. Stari mornarji so obpluli ves svet. Z njimi sem se zelo rad družil in pogovarjal. To me je še posebej vezalo na Baško. To se je ponavljalo vsako leto. Vsi smo zelo uživali. Mali nečak Darko je končal medicino, nenadoma hudo zbolel in zaradi ledvične



Sl. 1. E. Murtić: Prizor iz vrta (risba, 1965).

bolezni umrl. Nekaj mesecev za njim je umrl tudi njegov oče Branko Katarinić. Vdova Vesna je ostala sama in moja žena je bila stalno ob njej. Tako bi lahko rekel, da sem z Baško krvno povezan. Baško imam rad. Ko je umrla tudi Vesna, te veje Katarinićev ni bilo več in to stanovanjce je podedovala moja pok. žena. Po njeni smrti leta 1992 mi je bilo zelo težko živeti v Beogradu. Razmere so se tako spremenile, da mi je bilo neprijetno hoditi po ulicah in gledati vse tisto, kar me je močno spominjalo na leto 1941. Zato sem prišel v Baško.

Tu živim kot volk samotar. Vse delam sam, sam kuham, sam gospodinjim. Prijetna je zavest, da v nobeno stvar nisem prisiljen. Baški, zraku, morju in zavesti, da me nič ne sili v nič, se lahko zahvalim za visoko starost. Nositi breme 93 let ni prav lahko. Mislim, da je veliko odvisno tudi od načina življenja. Zjutraj zgodaj vstanem, telovadim 20 minut (kot sem telovadil od svoje mladosti – najprej uro, nato 45 minut, sedaj pa 20 minut), opravi svojo jutranjo toaletto, nato grem na sprehod, dolg 7 km, po vrnitvi si pripravim zajtrk in med 8. in 9. uro plavam. Včasih je to bilo po dobro uro, lani sem plaval le po 15 minut. Nato pripravim vse, kar nameravam skuhati za kosilo. Nikoli ne kuham le za en dan, ampak za tri. Čeprav pravijo, da to ni zdravo, meni ustreza. Prijetno mi je, ker so me tukajšnji ljudje sprejeli, ker me poznajo iz srednješolskih dni. V tistih časih sem se družil z vrstniki, s kateri

mi smo se kasneje sicer razšli vsak na svoj konec, sedaj na stara leta pa se spet vsi vračamo v Baško. Spominjamo se svojih mladih dni, ko smo pripravljali podoknice dekletom prav tu v Baški. Včasih sem še več in hitreje hodil, sedaj pa moram biti bolj pazljiv, da ne napravim kakšnega prehitrega giba in ne izgubim tal pod nogami. Čas mi tako hitro teče, da se niti ne zavedem, kdaj pride noč.

ZV: *O vas vem največ iz knjige Svjetlane Hribar »Ritmovi nemira«, nekaj malega od prijateljev in znancev ter z interneta. V knjigi me je presenetila ogromna količina podatkov, imen, datumov, podrobnosti. Komu, razen Bogu, se morate zahvaliti za iskričnost uma, dober spomin in vitalnost sploh?*

OD: Glede vitalnosti ne vem, ali so to geni ali način življenja, a zelo verjetno sem rojen pod srečno zvezdo. Doživeti vse, kar sem doživel, in ostati živ, je zanesljivo zapisano v zvezdah, ali kot rečemo Bosanci »kismet«.

ZV: *Kaj ste v svojem bistvu, dirigent, skladatelj, režiser, organizator, menedžer?*

OD: Sem človek, zaljubljen v glasbo. Človek, ki stvar, ki se je loti, izpelje do konca. Ne popuščam pred nobeno težavo in to, kar delam, imam rad. Pri meni nima prednosti dirigiranje ali komponiranje ali biti direktor. Svojemu delu sem se vedno popolnoma predajal. Mislim, da je svoje delo treba imeti rad. Odločilno, da sem včasih bil bolj dirigent, včasih bolj skladatelj, včasih bolj izvajalec ali organizator, je bilo službeno mesto, na katerem sem v danem času delal. Določen čas sem moral zamenjati svoj poklic. To je bilo 16. julija 1941, ko sem odšel v partizane. Da se ve, nisem pobegnil v partizane, odšel sem organizirano, z namenom, da pričnemo upor proti okupatorju in da organiziramo diverzantske akcije. Takrat nisem mogel niti slutiti, da se bo razvil takšen boj. Da se bodo organizirale prave vojaške enote. Ko smo mi odšli, smo mislili, da bomo izključno diverzanti. Tedaj niti slučajno nisem mogel misliti na svoj poklic. Dejstvo je, da nas je odšlo sedem. Vodil nas je Slobodan Princip, pravnik s fakultete v Beogradu in eden od članov Pokrajinskega komiteja KP. Sam nisem bil član partije, kot študent sem se spogledoval s socialističnimi idejami, že v srednji šoli sem, zahvaljujoč naprednim profesorjem, smatral, da je vsem ljudem treba omogočiti enak start, nato pa naj se vsak odloči po svoji vesti. Tudi do religije nisem imel niti odklonilnega niti naklonjenega odnosa; bil sem prijatelj z Židi, pravoslavci. Vera v moji družini ni igrala nobene vloge. Ko sem odšel v partizane, me je torej vodila izključno zavest, da se moramo boriti proti fašizmu. V času študija v Pragi sem se imel možnost seznaniti z vsem, s Hitlerjevo idejo, lahko smo brali Marxa, Engelsa, Lenina, Stalina, lahko smo 1. maja gledali parade raznih političnih strank, kjer so defilirali komunisti, socialdemokrati pa tudi črnosrajčniki, torej prava fašistična stranka. Mi, kot študentje iz Kraljevine Jugoslavije, nismo verjeli, da se nekaj lahko javno manifestira, pri tem pa ne prihaja do spopadov. Vsak poje svoje pesmi, vsak vzklika svoje parole, pa nič. Za naš temperament in naše gledanje je bilo to nekaj nepojmljivega. Mi smo se vedno pretepal z režimskimi desno usmerjenimi, re-

dno je prihajalo do posredovanja policije in celo do posredovanja veleposlanika Kraljevine Jugoslavije, ki je za najbolj izpostavljene študente zahteval od čeških oblasti, da jih vrže iz šole, ali pa jim prepovedal vračanje v domovino. Vse to je zanesljivo vplivalo na mojo opredelitev. Ko smo iz Sarajeva odšli v partizane, nam je Princip rekel: »Od tega trenutka morate pozabiti na svoj poklic. Če imate kakšne dokumente, jih zakopljite, da vas ne bi mogli prepoznati, če bi vas slučajno ujeli. Vsi si bomo spremenili imena.« Tako sem takrat privzel ime Jovo, ki me je spominjalo na svojega naprednega profesorja Jovana Kršiča. Med vojno sem v začetku dirigentsko palico zamenjal s puško. Kasneje se je vstaja razvijala zaradi velikega pritiska ustašev in Nemcev, ki so prihajali v vasi in mlade Srbe pobirali kar z njiv in jih odvažali na streljanje. To je rodilo ogromen odpor in naše diverzantske akcije so se spremenile v pravo vstajo. Pribežali so mladi ljudje, mi pa smo napadali patrolje, ki so odvažale ljudi na streljanje. Tako smo že v septembru formirali prvo partizansko enoto, ki se je imenovala narodnoosvobodilna enota. V tem času se mi je spet prebudila glasbena žilica in napisal sem prvo partizansko pesem »Romanijo visokoga visa, gdje Čiča vojnike popisa. Sve junake mlade partizane...«. Slaviša Vajner-Čiča je bil komandant Romanijskega odreda, jaz sem bil namestnik komandanta. Guslar Radovan Vuković je igral gusle in napisal ta tekst in ga pel vse v enem tonu. Tedaj sem napravil melodijo, ki je bazirala na njegovem guslarskem petju, seveda pa sem vse razširil in napravil drugače. Takoj sem pričel to pesem peti borcem in borci so pesem osvojili. Pesem se je pela po odredih, včasih se je melodija malo spreminjala, dopolnjevala, v glavnem pa se je spreminjalo besedilo. Kasneje sem to isto melodijo poslušal pri Črnogorcih, ki so jo peli s črnogorskim besedilom. To bi bil torej odgovor, kaj sem. Vsega po malem in po potrebi. Ko sem leta 1944 prišel v Beograd in so me postavili za direktorja Opere, sem prenehal biti skladatelj in dirigent, ker sem moral od razsutega gledališča oblikovati skupine. Organiziral sem žirijo, ki je izbirala ljudi, pevce, zbor. Čim pa sem se otrešel administrativnega dela, sem pričel pisati glasbo za gledališče. Pisal sem prve skladbe za dramske tekste, kasneje sem pričel tudi dirigirati. Vzrok, da sem prenehal komponirati, so bile tedanje okoliščine. Skladatelj mora komponirati vsak dan, sam pa nisem imel toliko časa, ker sem se moral posvetiti dirigiranju. Kot dirigent sem se moral posvetiti študiju partitur. Ker sem študiral partiture iz različnih obdobjin in tako prišel tudi do sodobne glasbe, sem zaznal, da je za to potreben cel človek. Čim sem se znašel v interpretaciji kot izvajalec, je dirigentska linija prevladala.

ZV: Kako vas je življenjska pot pripeljala v Ljubljano?

OD: Ko sem prenehal biti direktor Opere, sem bil nekaj časa redni profesor opernega študija. Predaval sem pevcem in mladim dirigentom o študiju operne literature, režije in dirigiranja. Da sem lahko zapustil direktorsko mesto v Operi, sem se moral dobesedno boriti. Bil sem trdno prepričan, da se ne morem več ukvarjati samo z direktorovanjem. Čim zgubite pravi stik z vodstvom in če ne morete uveljaviti svojih idej in za-

htev, je težko voditi ustanovo. V Operi je primanjkovalo denarja in vsega ostalega. Ostal sem kot gostujoči dirigent do leta 1970. Tega leta so me po gostovanju v Sloveniji glasbeniki Slovenske filharmonije prosili, da postanem šef dirigent Slovenske filharmonije. Nisem mogel takoj pristati, sem pa razmišljal o tem. Povabili so me kolegi, glasbeniki, ker so začutili, da bi z mano lahko dobro delali. Takrat je namreč potekala velika kadrovska, lahko rečem generacijska sprememba. Starejši so odšli v pokoj, mlajši pa so raje odhajali k velikemu konkurentu v radijski simfonični orkester. Tam sta delovala dva velika umetnika: Uroš Prevorsek, violinist in dirigent, in Samo Hubad kot dirigent. Tako je orkester Slovenske filharmonije pod vodstvom Cirila Cvetka izgubljal svojo vsebino in pomen. Starejši glasbeniki so odhajali, mladih ni bilo. Vodstvo je



Sl. 2. E. Murtić: Prizor iz vrta (gvaš, 1997).

želelo ohraniti kakovost in število ljudi. Mene so poznali kot človeka, ki bi lahko pomagal k obstoju in razvoju Slovenske filharmonije. S tako razlago so prišli k meni. Nekaj pa je zanimivo: Edvard Kardelj je slišal, da so se v Slovenski filharmoniji odločili, da bi me povabili. Zelo me je cenil, saj sva veliko sodelovala. Z ljudmi iz AGITPROP-a je neprestano prihajalo do nesoglasij. Ko smo pripravljali operni repertoar, je prihajala komisija, da vidi, kaj delamo. Vedno sem se temu upiral, kar sem le mogel. Skoraj so nam prepovedali izvajanje Ohridske legende. Menili so, da povečuje vaško življenje, da ni povezana z zgodovinskimi dejstvi, da je to bajka, češ da imajo že zadosti opank, da folklorja ni primerna itd. Želel sem obraniti stališče naše politike, kajti ne bi se smeli vmešavati v umetnost s primitivnimi argumenti. Tedaj sem poklical Kardelja, s katerim sva že sodelovala. Nekoč me je namreč prosil, da izvedemo kompoziciji Bela krajina in Ilova gora Marjana Kozine. Seveda smo deli izvedli in Kardelj je bil na vseh vajah. Zelo je cenil Kozino. Ko je slišal, da me je povabila Slovenska filharmonija, mi je odsvetoval, da bi sprejel ponudbo. Opozoril me je, da so Slovenci veliki nacionalisti, da me ne bodo nikoli sprejeli in da bom hudo razočaran. Najprej zato, ker sem Žid, nato pa, ker sem Bosanec in ker sem levo usmerjen. Poslušal sem ga, se čudil, razmisli, se pogovoril z ženo. Tudi ona mi je odsvetovala, da bi sprejel

delo v Ljubljani. Pa je spet prevladala moja uporniška žilica in sem se odločil poskusiti. Kajti niso me vabili politiki, niti desni niti levi, vabili so me kolegi glasbeniki. Ob prvem pogovoru z njimi sem jim rekel, da sem sicer sprejel njihovo vabilo, nisem se pa z njimi poročil. Če ne bomo mogli sodelovati, se bomo pač razšli. Pogovarjal sem se z direktorjem Darijanom Božičem, ki je svojo odgovornost pogojeval s tem, da postanem jaz dirigent. Poznal me je, ker je igral violo, ko sem dirigiral orkestru. Igral je tudi v jugoslovanskem orkestru, ki je bil sestavljen iz glasbenikov iz Beograda, Zagreba in Ljubljane, in kateremu sem dirigiral na festivalu v Dubrovniku. Vedel je, da skupaj lahko napraviva vodilni filharmonični orkester v Ljubljani, pa ne le tu. To sem glasbenikom povedal, natančno smo opredelili svoje želje in pričakovanja. Po-



Sl. 3. E. Murtić: *Modro jutro* (gvaš, 1975).

klicali smo tudi Igorja Ozima, da je delal z glasbeniki, ki so igrali godala, fagotista Ivana Turšiča iz Beograda za glasbenike z lesenimi pihali in Antona Grčarja za trobentače. Bili smo odlični sodelavci. Do mojega odhoda čez 4 leta bi morali vzgojiti vsaj 2–3 dirigente. V ta namen so mi že takoj prvo leto odobrili asistenta. Eden je bil Uroš Lajovic, drugi pa Anton Kolar. Imela sta srečo, ki je nima skoraj noben dirigent. Osvojila sta ogromen repertoar, ker sta morala prisostvovati vsem vajam vseh dirigentov. V vsej sezoni, v kateri smo imeli 12 različnih koncertov, s ponovitvami v Celju, Velenju in včasih za mladino v Ljubljani, so glavni dirigenti dirigirali le v Ljubljani. Isti program zunaj Ljubljane sta dirigirala enkrat Kolar, enkrat Lajovic. Tako sta vsako leto naštudirala 12 velikih programov. Vsak od programov je vseboval 3–4 nova dela. Tako obsežno delo smo lahko obvladovali le na tak način. Ne vem, ali se zavedata, kaj jima je bilo omogočeno. Oba sta postala pomembna vrhunska dirigenta, eden dela v Nemčiji, drugi pa je profesor dirigiranja na Dunaju. Tako smo korak po koraku napredovali. Že dru-

go leto je v Ljubljani gostoval francoski dirigent Jean Martinon. V intervjuju za *Le Monde* v Parizu je napisal, da je prepotoval ves Balkan in da mu je bilo najbolj zanimivo v Jugoslaviji, kjer je dirigiral trem pomembnim orkestrom. Slovenska filharmonija ga je spominjala na najboljši orkester na svetu. To je bila za Slovensko filharmonijo velika pohvala. V teh štirih letih mojega sodelovanja je orkester zaživel in dosegel zavidljivo raven. Nisem niti nameraval ostati dlje, opazil pa sem tudi, da nekatere motim. Darijan Božič ni bil več šef, prišli so drugi. Še vedno so me vabili kot gostujočega dirigenta, vendar ne več tako pogosto.

ZV: Kdaj ste odšli v pokoj? Kdaj ste zadnjič dirigirali?

OD: V pokoj sem odšel leta 1973, ko sem bil sicer še dirigent Slovenske filharmonije. Dopolnil sem 60 let starosti in 35 let delovne dobe, dejansko pa sem nastopil pokoj, ko sem imel 62 let in 37 let delovnega staža. Od takrat dalje sem svobodno razpolagal s svojim časom. V pokoj sem odšel zato, da ne bom več direktor. Ta funkcija me je namreč zelo ovirala. Bil sem recimo povabljen kot dirigent v Firence, da bi dirigiral Hovanščino, in to v originalni verziji. Običajno smo jo izvajali v reviziji Rimskega-Korsakova ali Šostakoviča. Prvotno bi moral dirigirati maestro Vittorio Gui, znani italijanski dirigent, pa je tik pred premiero zbolel. Spomnili so se, da sem jaz Hovanščino dirigiral v vseh treh izvedbah, pa so me poklicali. Tedaj sem bil šef dirigent Slovenske filharmonije in tik pred koncertom v ljubljanski stolnici. Zaprošil sem Darijana Božiča, da se koncert v stolnici odloži za 7 dni, da bi lahko sprejel povabilo na gostovanje, pa mi niso odobrili. Dovolil mi je sicer, da grem v Firence, vendar bi program v Ljubljani prevzel drug dirigent. Sam sem to zelo težko sprejel, saj smo pravljali Mahlerjevo II. simfonijo, ki je kot izhodišče imela vstajenje (vaskresenje – človek mora umreti, da bi ponovno zaživel). Bil sem na vseh vajah, nato sem odšel na gostovanje v Firence, koncert v ljubljanski stolnici pa je prevzel Anton Nanut. Kasneje mi je izrazil hvaležnost, ker je lahko spoznal veliko delo, ki ga prej ni poznal. Sam sem pa to delo že dirigiral v Beogradu. To je bil eden od razlogov, da sem se odločil oditi v pokoj, da bom lahko razpolagal s svojim časom, hkrati pa tudi zagotovil vir dohodka za svojo družino v Beogradu. Nikoli nisem želel biti posebno vezan na organizacije in menedžerje. Vabili so me izključno zato, ker so me poznali oz. so poznali moje delo.

ZV: Kaj je to dirigent? Kakšne so bile vaše izkušnje z dirigiranjem?

OD: Mislim, da sem profesionallec, ki ljubi glasbo in ji je z dušo in telesom predan. Bil sem pa to, kar sem v opredeljenem času delal. Dirigenti ne moremo vedno izbirati, kaj bomo dirigirali, ker smo odvisni od tega, kaj želijo orkestri in kakšni so njihovi programi. Ko sem bil dirigent Slovenske filharmonije, sem lahko izbiral, kaj bom dirigiral. Odbiral sem dela, ki bodo zanimiva za orkester in za publiko. Z repertoarjem smo razvijali glasbenike, na drugi strani pa smo publiko predstavljali dela. Vabili smo soliste in dirigente, ki so

sprejemali naše predloge, pa tudi sami predlagali marsikaj. Kadar so me potem povabili na gostovanje, sem moral upoštevati dramaturgove želje in želje orkestra, ki me je povabil. Vabili so me k izvedbam del, ki sem jih obvladal. Imeli so me za sodobnega dirigenta, ki dirigira sodobno glasbo. Dirigiral sem torej dela skladateljev 20. stoletja. Kasneje se je to razširilo tudi na skladatelje romantike. Sedaj se angažirani pripravljajo vsaj za 2–3 leta vnaprej, kar je bilo v našem času nepojmljivo, kajti nismo imeli možnosti zamenjave. Sedaj pa se izbirajo gostje v skladu z repertoarjem. Tako sem bil včasih organizator, včasih dirigent, včasih skladatelj.

ZV: Dirigirali ste filharmonikom in orkestrom v operi. Katere so bistvene razlike za dirigenta v filharmoniji in operi, tej čudni kombinaciji glasbe in drame, včasih tudi kiča?

OD: Kar zadeva dirigiranje, ni razlike, ali dirigiraš v operi ali filharmoniji. Drugačen je le pristop. Ko dirigirate simfonično delo, delate s simfoniki. Vezani ste izključno na orkester in na posredovanje avtorjevih misli. Ko pa pripravljate partituro, povzimate avtorjeve misli, njegovo razpoloženje in si ustvarite sliko, kako bi se moralo delo slišati. Dokler to študirate, igra v vas najboljši orkester sveta. Ustvarite si sliko v dveh delih: veste, kaj je avtor želel predstaviti, in veste, kako bi sami to lahko dosegli. Ta slika je v vas. Ko se srečate z orkestrom, poslušate to dvojno sliko združiti. Včasih glasbeniki začutijo detajle, ki jih sami niste začutili. V glavnem pa vi ideje predstavljate glasbenikom, ker običajno dirigirate dela, ki jih glasbeniki ne poznajo. Če pa jih poznajo, je zelo pomembno, da jim predstavite nekaj, česar sami niso opazili. Samo s tem lahko dosežete pozitiven sprejem. Pogosto se dogaja, da vas orkester ne povabi več, če niste uspeli ničesar novega predstaviti. Saj lahko tudi sami zaigrajo dobro. V nekaterih orkestrih so glasbeniki želeli nezahtevne dirigente. V Sloveniji me je hudo privlačilo prav to, da dirigenta, ki ni prispeval ničesar novega k izvedbi, glasbeniki niso več želeli. Sam imam za uspeh, da nikamor nisem bil povabljen le enkrat.

Pristop k različnim dirigiranjem je različen. Dirigent s simfoničnim orkestrom študira partituro, jo analizira in prenaša na orkester, v operi pa dirigent ni edini ustvarjalec operne predstave. V operi je zelo važno, da imaš cel štab, ki dela na eni predstavi. Po mojem je operna umetnost gledališka umetnost. Ni pomembna samo glasba, ampak tudi igra. Koordinirati je treba režiserja, scenografa, oblikovalca kostumov, pri tem pa morate izbrati pevce, ki ustrezajo posameznim vlogam. Pevec ne sme biti le pevec, ampak oblikovalec osebe, ki jo predstavlja. Dobro bi bilo, če bi lahko delali po sistemu »staggione«; po tem sistemu izberete delo, ki ga želite predstaviti in nato izberete primerne izvajalce iz vsega sveta. Tako delata milanska Scala in Metropolitanska opera. Mi pa smo bili odvisni od stalnega ansambla. Tak sistem je vladal v Avstriji, Nemčiji in na Češkem oz. v Evropi. Sam sem ocenil značilnosti in zmožnosti posameznih ljudi v ansamblu, ki bi bili dobri pevci in igralci za določeno vlogo, povabil sem režiserja, za katerega sem vedel, da mu bo delo

ležalo (imeli smo hišnega režiserja, ki je skrbel za kakovost del, ki so se izvajala, pa tudi goste). Enako je bilo s scenografom. Želel sem, da ne bi bila scena le konstrukcija, ampak bi vsebovala tudi slikarsko razsežnost. V odrski umetnosti morajo biti celostno zastopani scenografija, igra in glasba. Zato nisem izbiral za scenografe inženirjev, marveč slikarje. Kadar sem bil gostujoči dirigent, se nisem smel vmešavati v vse to, ker sem bil povabljen zato, ker sem delo poznal tako kot tudi ostali izvajalci. V Beogradu sem pripravljaval repertoar »na ljudeh«. Delal sem enako, kot dela režiser v dramskem gledališču. Korepetitor mora biti partner z dirigentom in obratno. Vedno sem bil zelo zadovoljen, če sem režiserju ponudil že pripravljen ansambel. Zato so režiserji z mano radi delali. Drži, kar ste rekli, da je opera lahko tudi kič. Zelo pogosto se v gledališčih, kjer se izvaja opera po sistemu »staggione«, zberejo pevci od vsepovsod, enako tudi orkester. To je zelo pogosto v italijanskem podeželju, kjer niti nimajo normalnih vaj, ampak vse pripravijo na hitro.

ZV: Ali je uspeh opernega dela odvisen tudi od finančnih sredstev, to je od bogastva operne hiše? Münchenska opera ima npr. višji proračun, kot je proračun za celotno slovensko kulturo.

OD: Odvisno je, kaj hočete. Če govorimo o uspešnem opernem delu, je to nekaj drugega kot uspešno izvajanje opere. Uspešnost opernega dela pa je odvisna izključno od ustvarjalne kakovosti avtorja in njegove komunikativnosti. Lahko je delo dobro, a nima komunikativnosti, po dvakratnem, trikratnem izvajanju ne privabi več publike in mora čakati na boljše čase. Dogodi se lahko, da je na vajah in na generalki veliko več publike kot na premieri. To se je zgodilo z opero Vojcek leta 1948 v Münchnu. Po 30 letih pa je ista predstava v Parizu doživela velikanski obisk, saj je čas prinesel to, da je bilo delo sprejeto. S poslušanjem in sprejemanjem glasbene umetnosti je zelo povezano reklamiranje in večkratno poslušanje. V tem pogledu mediji grešijo, ker ponujajo izključno zabavno glasbo, zapostavljajo pa izvajanje popularnih del resne glasbe. Če bi se resna glasba kot podlaga za reklamiranje pojavljala večkrat, bi jo ljudje sprejeli, postala bi jim znana. Tako je to v umetnosti. Sedaj pa še glede finančnih sredstev! Velike, bogate hiše lahko povabijo velike, drage umetnike, kar še vedno ne zagotavlja kakovosti. Recimo: odličnemu slavnemu pevcu posvetijo vso pozornost, zanemarijo pa ostalo delo gledališča. Ko sem bil sam povabljen kot dirigent, sem dobil vse že izdelano – režijo, sceno, pevce. Nisem mogel vplivati na nič in moral sem vse sprejeti kot dejstvo. Pa sem bil zadovoljen s tem? Trudil sem se biti profesionalen in z orkestrom doseči najboljše, ker druge možnosti sploh nisem imel. Pevci so imeli že vse naštudirano in sam nisem mogel vnašati svojih idej, čeprav sem jih imel.

ZV: Ali isto glasbo v različnih časih poslušamo in sprejemamo na enak način? Obstajajo različni okusi, pristopi, celo moda? Ali je potrebno starejšo glasbo vsaj do neke mere prilagoditi, nadgraditi?

OD: Nisem proti temu, da se dela modificirajo, ne nadgrajujejo, ampak modificirajo zaradi popularizacije določene glasbe. Klasična in baročna glasba se pogosto uporabljata v različnih aranžmajih. Zelo zanimivo je, kar je napravil Mantovani. S svojim orkestrom je prilagodil ogromno število simfoničnih del, ne da bi bil do njih nasilen, le populariziral jih je. V takem primeru ostane partitura nedotaknjena. Pogosto so akademiki v tem pogledu togi in ne dovolijo nikakršne spremembe, da bi se ohranila avtentičnost. Kaj pa je avtentičnost? Nikoli se ne more dokazati, da je kakšno delo tako, kot ga slišimo ali razumemo. Nisem za iskanje avtentičnosti, ampak se strinjam, da je treba spoštovati določeno delo. Ti ljudje, ki zagovarjajo avtentičnost, se opravičujejo: »Zamislite si, da bi se to, kar se dela z glasbo, delalo v slikarstvu!« Pa to ne drži! Danega dela



Sl. 4. E. Murtić: *Cipresa* (gvaš, 1999).

ne spreminjamo, ampak ga modificiramo. Za primer: Carmen se izvaja različno – kot balet, Carmen na ledu, čisto drugače, kot jo je napisal Bizet. Z izvedbo pa se ni spremenila partitura, ampak ji je bil dodan le nov način izvedbe. Prav tako lahko operno delo pretvorite v film. To ni več opera, ampak film, a s tem delo ni oskrunjeno, partitura je ostala taka, kot je bila napisana. Lahko jo izvedete celo, jo skrajšate itd. Čas in publika prinašata svoje. Tisti, ki pripravljajo repertoar, morajo razmišljati: kaj, kako, komu in kdaj. Zelo različni morajo biti repertoarji za elitno poznavalsko občinstvo. Interpret ne spreminja avtorja, ampak ga tolmači, mu pa doda nekaj svojega. Ni avtomat, ampak je umetnik, ki preko avtorja vnaša sebe. Pogosto nam postanejo recitatorji, ki v recitacijo ne vnašajo sebe, dolgočasni. Šele ko dodajo osebno ustvarjalno črto, poslušalec doživi pravi umetniški užitek.

ZV: *Kakšen je vaš odnos do nove, sodobne glasbe, kot npr. dela Ramovša in Vinka Globokarja?*

OD: Primoža Ramovša sem imel zelo rad in je bil moj osebni prijatelj. Njegovo glasbo sem izvajal celo v Pragi in Parizu. Globokarja pa poznam, poznam njegovo

glasbo, nisem pa imel prilike, da bi kakšno njegovo delo izvajal. V glavnem sem ga poslušal kot izvajalca svoje glasbe na trombonu. Tu sva se dotaknila nemške šole v Darmstadtu, kjer Stockhausen daje prednost tej vrsti sodobne glasbe. Ne morem reči, da imam to glasbo rad. Ena stvar je ceniti, druga stvar je izvajati in čisto nekaj drugega je imeti rad. Menim, da moram kot sodobni človek spremljati tudi sodobno glasbo in jo na vsak način posredovati publiki. Kadar koli sem imel možnost, sem to uresničeval, pomeni, da sem predstavljal dela sodobnih skladateljev ne glede na to, od kod prihajajo, Slovenci, Hrvati, Srbi, Francozi itd. Delo naj bi predstavljalo avtorja. Zato nisem nikoli vsiljeval avtorjev določene narodnosti. Zame je Beethoven Beethoven, Chopin Chopin, Debussy Debussy, Uroš Krek Uroš Krek, Ramovš, Božič, Petrič enako kot Baranović, Gotovac ali sodobni skladatelji iz Zagreba. Zanimivo je le to, da sem dobil nagrado Društva čeških skladateljev za izvajanje češke glasbe. Resnično sem izvajal veliko del Dvořaka, Smetane itd. Ne zato, ker so bili Čehi, ampak zato, ker sem imel to glasbo rad. Prav tako sem v zadnjem času dobil nagrado Vatroslava Lisinskega Glasbenih ustvarjalcev Hrvaške za izvajanje hrvaške glasbe. Ko so gledali, kaj vse sem v času svojega glasbenega udejstvovanja izvajal, so našli ogromno hrvaških del. Izvajal sem jih zato, ker je to dobra glasba, z njo sem lahko reklamiral avtorje, ki pišejo dobro glasbo.

ZV: *Kakšna je razlika med poslušanjem glasbe s plošče in spremljanjem glasbenega dela v živo pred publiko?*

OD: Razlike v poslušanju ni, ker poslušate ploščo, ko ste razpoloženi za poslušanje. Plošča pa vam ne more pričarati vzdušja na sceni. Če je opera dobro izvedena, se z lastno fantazijo lahko uživite. Poslušati kaj v živo je povsem nekaj drugega. Kadar odidete na koncert ali v opero, se pripravite drugače. Odpoveste vse obveznosti, osredotočite se samo na predstavo. Če na koncert ali v opero ne pridete popolnoma sproščeni, nimate od glasbe nič. Če pa se popolnoma predate poslušanju in vznemirjenju, ki ga prinaša dobra izvedba, boste glasbo doživeli v popolnosti. Na ploščah je izvedba vedno perfektna, ne zrcali pa razpoloženja izvajalcev in poslušalcev. Kadar dirigiram, moje diriganje vpliva na orkester, igranje orkestra pa na publiko in obratno. Večkratno izvajanje istega dela nikoli ni popolnoma enako. Če pa se snema koncert v živo, poslušalec s plošče lahko doživlja tudi del vzdušja med publiko. Ko sem na Dunaju snemal ploščo z opero Netopir, je producent zahteval, da bi bila plošča s tem posnetkom drugačna od drugih. V tem času se še ni dalo snemati v živo, ker so motili šumi in še mnogo tega. Ko sem ugotovil, kaj producent želi od mene, smo preuredili studio, ga izolirali od motečih zvokov, opero pa smo zrežirali. Tako je bila plošča res živa. Danes je to povsem nekaj običajnega.

ZV: *Ali so javne ocene vašega dela v medijih vplivale na vas in vaše delo?*

OD: Mislim, da niso vplivale. Prijetno je brati pozitivne ocene, niso me pa vznemirjale niti negativne. Red-

ko sem se od napisanega lahko kaj naučil. Morda se me je enkrat ali dvakrat dotaknilo pisanje francoskih ali angleških kritikov. Pravi umetnik mora biti kritičen do sebe. Avtokritika je najmočnejša. Pravi umetnik z nobeno svojo izvedbo ne sme biti povsem zadovoljen. Vedno hoče več, boljše, drugačno, močnejše. V tem pogledu sem povsem strikten: kritika me ni niti spodbujala niti me ni deprimirala.

ZV: Ste poznali Eda Murtiča? Kaj mislite o njegovem delu? Kot vi, je tudi on bil v NOB. Jaz ga imam za izjemnega slikarja in pokončnega človeka.

OD: Eda Murtiča nisem poznal v partizanih. Mislim, da sva si zelo podobna. Z njim sem se spoznal šele po vojni v Ičićih, ko je dobil hišico »Mali raj« za atelje. To je bilo leta 1946. Prvič sem njegove risbe opazil v brošurah, ki smo jih izdajali med vojno. To je bila Jama Gorana Kovačiča, ki sta jo ilustrirala Murtič in Zlatko Prica. Brošura je krožila med partizani in zdelo se mi je zelo zanimiva. Zato sem bil zelo zadovoljen, ko sem ga opazil v Ičićih, in pogosto sem iz Baške prihajal k njemu na obisk. Velikokrat sva se pogovarjala o umetniški svobodi. Menil je, da umetniku ne moreš narekovati, kaj naj dela. Tudi do ilustriranja Jame je prišlo tako, da je brošuro videl in začutil potrebo, da jo ilustrira. Tako sem tudi sam, ko sem poslušal petje partizanskih enot, osnoval pevske zборе in na Nazorjeve in lastne tekste pisal glasbo. Za različne enote sem pisal pesmi koračnice. Pisal sem spontano, iz notranje potrebe. Koračnice so bile odraz časa. Če so pesmi dobre, obstanejo, drugače po določenem času izzvenijo. Prav o tem sva se pogovarjala z Murtičem, ker je bil takrat že pomemben kolorist, v glavnem mediteranski kolorist – morje, nebo, kamen. Kasneje, ko je odšel v Ameriko, je s sabo odnesel ogromno slik. Bil je namreč tudi dober menedžer. Obiskal je skoraj vsa mesta v Dalmaciji in naslikal hiše, v katerih so se rodili ali katerih lastniki so bili ljudje, ki so živeli v Ameriki. Vse te slike je seveda odlično prodal. A vse, kar je delal, je delal kot umetnik, po navdihu. Kasneje je še bolj razvijal barvitost. V Murtičevem ateljeju smo se srečevali z Vero in Alešem Beblerjem, ki je bil tedaj ambasador v Parizu, in se pogovarjali o umetnosti in umetniški svobodi. Bili smo si enotni, da mora ustvarjalec upoštevati izključno svoj notranji glas, ne pa zunanjih vplivov, okoliščin in mode. Če se podredi tem, ni pravi umetnik. Takrat sva z Beblerjem predvidela, da bo Murtič zanesljivo prešel v abstraktno slikanje. Kasneje se je to res zgodilo. Ko sem ga obiskal v Vrsarju, mi je poklonil monografijo. Pogovarjala sva se o preteklosti in zelo mi je bilo všeč, da on tako kot jaz tudi ni bil razočaran, čeprav je doživel vse mogoče. Nikoli nisva odstopila od tega, kar nama je bilo osnovno, to je širok humanizem, ljubezen do ljudi, spoštovanje vsakega mišljenja, tudi tujega, in da nikoli nisva zanemarila osnovnega – poštenja. Poštenja pri ocenjevanju ljudi in spoštovanju različnih mišljenj, različnih pogledov. Veliko mojih prijateljev zagovarja enako miselnost, veliko njih pa me je kasneje razočaralo. Verjetno sem jih premalo poznal, da bi lahko ocenil njihovo resnično prepričanje.

ZV: S katerimi Slovenci ste se radi srečevali v vašem »ljubljskem« obdobju?

OD: Med mojim petletnim bivanjem v Sloveniji sem spoznal veliko prijateljev. V glavnem sem prijateljeval z glasbeniki. Omenil sem že Uroša Kreka, Primoža Ramovša, Iva Petriča, Darijana Božiča, Blaža Arniča. Bilo jih je veliko; omenjeni so mi bili najbližje. Od pianistov bi omenil Acija Bertoncija, od violinistov Dejana Bravničarja, od čelistov pa Cirila Škerjanca. Z njimi sem pogosto nastopal. Z Dubravko Tomšič-Srebotnjak sem bil celo na turneji v Španiji z Zagrebško filharmonijo. Bila je solistka. Zelo blizu mi je bil slikar Božidar Jakac. Srečala sva se leta 1943 na 2. zasedanju AVNOJ-a v Jajcu. Pogosto me je klical, ker me je želel portretirati. Dogovarjala sva se in dogovarjala, pa nikoli ni prišlo do realizacije. Celo pred svojo smrtjo,



Sl. 5. E. Murtič: *Istrska zemlja* (gvaš, 1962).

ko sem bil v Ljubljani kot gost, me je vabil, da bi me portretiral. Od glasbenikov mi je bil zelo ljub Uroš Krek. Pogosto sva se družila. V svoji kleti je imel majhno železnico na ogromni površini in tam sva se igrala kot otroka. Nekoč, ko sem dirigiral v Trstu, si je kompozist Gian-Carlo Menotti zaželel, da bi se srečal s slovenskimi kompozisti. Organizirali smo srečanje na Bledu in v Bohinju ter obiskali tudi Uroša Kreka in si ogledali njegove vlakce. Tedaj je Menotti izjavil, da ga kompozicija vlakcev spominja na komponiranje. Včasih kompozicija vlakov lepo teče, včasih pa nenadoma zastane. Enako se dogaja tudi pri komponiranju. Zelo blizu mi je bil Edvard Kocbek. Tedaj ga nisem imel za politika, ampak za pesnika. Z njim sem se srečeval že v Beogradu. Zelo ga je cenila odlična pevka Anita Mezetova, ki ga je vabila na vsako predstavo. Pri njej sem se z njim srečal tudi jaz. Pogovarjali smo se o marsičem, tudi o politiki, v glavnem pa o glasbi. Zelo mi je bil všeč, ker se je upiral vsem mogočim pritiskom. Ostal je pesnik, ni odbijal niti levih niti desnih, če so bili dobri umetniki. Cenil je slikarja Lubardo in

Konjovića. Zgodilo se je, da me je ob enem od obiskov Mezetova prosila, naj prestavim predstavo Madame Butterfly, ker je utrujena in ne more peti dan za dnem, predstavo pa smo morali ponavljati na zahtevo sindikatov. Tedaj je Kocbek predlagal, da pokličemo Valerijo Heybalovo iz Ljubljane, ki je odlična pevka, v Ljubljani pa ji ne dovolijo peti. Bila je kaznovana, ker je med kulturnim molkom pela. Povabili smo jo v petek, prišla je v soboto, organizirali smo vajo, predstava je morala biti v nedeljo. Poklicali smo še Zagrebčana Delorca, ki je pel v Nemčiji. Po vaji, na kateri je dirigiral Predrag Milošević, je ta predlagal, da Heybalovo takoj angažiramo. Želel sem počakati na predstavo in si ob njej ustvariti vtis. Ko bi se predstava skoraj morala pričeti, so me obvestili, da si je Predrag Milošević pri padcu zlomil roko. Mi pa nismo imeli zamenjave. Sam nikoli nisem dirigiral Madame Butterfly. Hotel sem odpovedati predstavo, oba pevca sta si zelo želela, da bi predstava bila. Predstavniki sindikata, ki so zakupili predstavo, so se razburili, pa sem se odločil vskočiti. Tako sem se zatopil v note, da skoraj nisem videl predstave, le od časa do časa me je prebudil glas Heybalove. Vsi so bili nad predstavo zelo navdušeni. Po tem smo Heybalovo takoj sprejeli v beograjsko opero in tu je ostala kakih 10 let. Bila je fantastična umetnica in je z ansambлом beograjske opere gostovala po vsem svetu. Nikoli ne bom pozabil njenega izvajanja Magde Sorell v operi Konzul. S to opero smo gostovali tudi v Ljubljani in v Zagrebu, na Poljskem itd. To je bila izredna predstava, Heybalova pa je bila edinstvena. Vsi, ki so jo gledali, tudi tuji umetniki, so si bili enotni, da je bila to najboljša predstava Konzula, kar so jih videli v življenju. To so krasni komplimenti. Ko govorim o umetnikih iz Ljubljane, bi rad omenil posebno zvezo z Ladkom Korošcem. Tako kot je bil Slovenec, je bil tudi svetovljan. Z nami je obšel ves svet. Pel je Sančo Pansa v Don Kihotu v Parizu, v Nemčiji, Švici itd. Ker je toliko prepotoval z nami, se je rad šalil, da sem za eno nadstropje hiše, ki jo je zgradil, zaslužen jaz in ga zato imenuje Oskarjevo. Zelo pogosto sem sodeloval tudi z Rudolfom Francljem, ki je npr. pod mojim vodstvom pel v Faustu na gostovanju beograjske opere v Parizu, pa z Vilmo Bukovčev, ki je pela Marzenko na gostovanju na Japonskem. Negoval sem prijateljske odnose z Nado Vidmarjevo in Boženo Glavakovo, v nepozabnem spominu pa so mi ostala številna srečanja pri Milki in Franju Potočniku doma v Mariboru.

ZV: Največ sebe, tudi največ spominov ste dali v 15-letno vodenje in dirigentstvo v Beogradu od leta 1944 do 1960. Kakšne so bile razmere ob koncu vojne in kaj ste dosegli v teh 15 letih?

OD: O tem sem nekaj povedal že na začetku. Bil sem član Gledališča NOB in igrali smo za naše ranjence in za prekomorske brigade v pravem gledališču Piccini v Bariju. Največji vtis pa je name naredila predstava, ki smo jo za prekomorske brigade pripravili na poljani. Postavili smo improviziran oder, namesto reflektorjev pa so oder osvetljevale luči s tankov. Predstavo je spremljalo tisoče ljudi, prebivalci Barija, ranjenci na nosilih, v glavnem pa vojaki. Take predstave ni

moč pozabiti. Moč umetniške besede in gledališča vidimo, kadar lahko vznemiri tako veliko množico ljudi. 19., 20., 21. oktobra 1944 smo se z letali odpeljali v Beograd. 23. oktobra sem bil že v Beogradu in sem takoj dobil nalogo zbrati ansambel in ustanoviti gledališče. Bila je huda zima, slišali so se še strelji, mi pa smo pričeli delati z orkestrom, ker so nam določili, da moramo 6. novembra že nastopiti na proslavi oktobrske revolucije. Zbrali smo ves simfonični orkester in izvajali VI. simfonijo Čajkovskega. Vaje smo imeli v prostoru brez oken, brez ogrevanja. Glasbeniki so igrali v plaščih in rokavicah. Tudi v gledališču ni bilo gretja in nastopili smo v plaščih. Tedaj so se takoj pričele priprave na ustanovitev opere. Razpisal sem poziv vsem pevcem in tako smo polagoma pričeli pripravljati operi Prodana nevesta in Jevgenij Onjegin. 17. februarja 1945 je bila v Beogradu prvič premiera Jevgenija Onjegina. Ni se moglo govoriti o kakem velikem umetniškem dogodku, bil pa je to dogodek za hišo, za ljudi. Predstava je bila brezplačna, ljudje so jokali, ker so brez okupatorjev, brez Nemcev, doživeli predstavo. Počasi se je vse razvijalo; oblikoval se je orkester, oblikoval se je zbor, ljudi smo potegnili iz vojske. Vsak, ki je delal v gledališču, je bil oproščen mobilizacije. Zbrali smo nove kadre in iz leta v leto so se dogajale nove stvari. Imeli smo dramski studio in baletni studio, kjer smo našli najboljše ljudi. Iz mladinskega zbora Ivo Lola Ribar smo dobili Čangalovića, Starca in Biserko Cvejić. Veliko število mladih se je s sodelovanjem slavnih pevcev, odličnih pedagogov, tudi iz tujine, razvilo v dobre pevce, ki so kasneje veliko dosegli. Takrat so ti tuji sodelavci organizirali naš prvi festival z baletom v Edinburgu. Naš prodor v svet pa so naredile gramofonske plošče. Brat ene naših balerin je delal kot snemalec plošč v Decci in je organiziral, da je Decca prišla s kompletnimi aparaturnami v Beograd, da posnamemo opere. Sam sem posnel 3 opere, Krešo Baranović 4, tako da smo 7 oper posneli na plošče. Hovanščina je ob dirigiranju Baranovića doživela premiero v Parizu, kar nam je odprlo pot v svet. Razni menedžerji s festivalov so se pričeli zanimati za naše predstave, ker smo posneli Onjegina, Suzanina, Hovanščino, Gordunova, Sneguljčico itd. Decca ni snemala le z nami, ampak tudi z ljubljansko opero predstava Zaljubljen v tri oranže. Tako smo bili tedaj na festivalih v Losanni, v Wiesbadnu, v Firencah, Benetkah in na koncu na Dunaju. Zato so zaslužni vsi umetniki, vsi pevci, pa tudi midva s Krešom Baranovićem. Tedaj tudi v svetu operna umetnost ni bila v celoti izražena. Včasih so govorili, da je Beograjčanom lahko gostovati v tujini z ruskimi operami, ker Rusi zaradi »železne zavese« nimajo izhoda v tujino, prav tako ne Bolgari in ostali. Mi smo to demantirali tako, da smo sredi Pariza izvedli francosko opero Faust in Don Kihot. Kritiki so tedaj napisali: »Živel Massenet na račun Beograda!« Dokler je bilo zaupanje, smo dosegali velike uspehe, ko pa tega ni bilo več, je na žalost prenehalo tudi zanimanje za beograjsko opero. Naši pevci, pa tudi jaz sam, nisem več želel delati pod takimi pogoji.

ZV: Kam segajo vaše korenine in kakšna je vaša formalna izobrazba?

OD: Končal sem gimnazijo v Sarajevu in odšel študirat v Prago. Ker oče ni želel, da študiram le glasbo, sem se vpisal tudi na Filozofsko fakulteto. Diplomiral sem na Filozofski fakulteti s področja muzikologije. Tu sem doktoriral o Debussyju. Disertacijo sem oddal konec 1938. leta, leta 1939 pa sem prejel diplomu prav v času, ko je bila Praga okupirana. Marca so vkorakali Nemci. Ni bilo več Čehoslovaške, ampak Češka in Slovaška. Prav takrat sem na svečanosti s profesorji v togah prejel diplomu. Izhajam iz meščanske družine. Moji so bili bogati, oče je imel veliko manufakturno. Leta 1941, ko je bila oblikovana NDH, so trgovino mojemu očetu odvzeli. Starši so imeli srečo, da so jih sprejeli v muslimanski družini in so preoblečeni v njihova oblačila odšli v Mostar, od tam v Italijo v Aosto, kjer so jih skrivali duhovniki. Nato so z nekimi soro-



Sl. 6. E. Murtić: *Drevo* (gvaš, 1998).

dniki odšli v Ameriko v Detroit. Tam so ostali. Očeta in mamu sem po mnogo letih prvič videl leta 1964, ko so me povabili dirigirat v Chicago. Povabil sem ju na predstavo, poskrbel sem tudi za prevoz, pa nista imela moči, da bi prišla. Živela sta v domu židovske humanitarne organizacije za ostarele, oče kot ekonom, mama pa kot kuharica. Leta 1965 je oče umrl, odšel sem po mamu in jo pripeljal v Beograd. Mama ni želela živeti z mojo družinico, ampak bi rada v Sarajevo. O naseljevanju Židov v Bosni sem izvedel na razstavi v Sarajevu, ki sem jo obiskal skupaj z Menuhinom, ko sva sodelovala na koncertu v Sarajevu. V času inkvizicije med vladavino Izabele v Španiji leta 1566 so Židje bežali iz Španije. Pomikali so se po Sredozemlju. Ena skupina je prišla preko Hercegovine, preko morja do Stolca. Bili so živinorejci in poljedelci. Tu je njihov vodja, ki se je ravno tako pisal Danon (ime prav tako prihaja iz Španije, ker so živeli v mestu, ki se je imenovalo Anon), umrl. To so vzeli kot »božje znamenje« in vsa skupina, ki je štela nekaj 100 ljudi, z živino in svojimi stvarmi, se je premestila iz Stolca v Mostar in v Sarajevo. Na začetku so se tudi v Sarajevu ukvarjali s poljedelstvom in živinorejo. Pridelovali so povrtnino. Kasneje so bili to prvi obrtniki. Moj praded je uvažal začimbe, oče mojega deda pa se je že ukvarjal z manufakturno. Potem je odprl trgovino z manufakturnim blagom, ki jo je upravljal moj ded, ki mu je bilo ime

Izahar. To trgovino je nasledil moj oče in trgovina se je imenovala Izahar & Danon. Leta 1940 je bila trgovina tako bogata, da je imela svoje dvigalo. Živel sem brezbržno mladost z dvema guvernantom. Ena me je učila nemško, druga je govorila francosko in naučili smo se obeh jezikov. Mama je bila šolana, študirala je književnost, oče pa je na Dunaju končal trgovsko akademijo. Oba z mlajšim bratom so spodbujali k šolanju in samostojnosti. Oče mi je že v 2. gimnaziji, ko sem imel le 14 let, dal vozno karto, da grem v Pariz. Prišel sem do Benetk, tu so me okradli in ostal sem brez denarja. V času študija v Pragi sem se naučil perfektno češko. Že drugo leto študija na konzervatoriju sem vodil domače zборе. S tem sem precej zaslužil in pomagal našim študentom, ki so prihajali brez sredstev. Formirali smo t.i. »pomoč za študij« in pomagali posebej tistim, ki se niso mogli šolati pri nas. To je bil Veljko Vlahović, Lazar Udovički in drugi. Tako se je počasi začelo razvijati politično delovanje. Zelo veliko sem sodeloval na različnih sestankih kulturnih društev, centralno društvo je bilo Jugoslavija. Politično organizirani so bili Hrvatje, ki so imeli Hrvaško zadružno, Srbi pa Srbsko zadružno. V Hrvaški zadrugi so bili usmerjeni izključno desno, v Srbski zadrugi pa so bili srbski režimski ljudje. Društvo Jugoslavija je bilo v rokah veleposlaništva Kraljevine Jugoslavije do tistega trenutka, ko smo večino zavzeli levičarji. To je bila levičarska organizacija, ki se je imenovala Matija Gubec. Obstajali sta tudi organizaciji filozofov in tehnikov. Organizacija filozofov je bila češka in je sprejemala vse mogoče narodnosti, Društvo tehnikov pa je združevalo izključno Jugoslovane. Med pomembnimi ljudmi je bil Fran Žižek, režiser iz Slovenije, komponist Pučnik, Dragotin Cvetko, Hrovatin. Posebej sta bila cenjena Slavko Osterc in Kogoj. Z menoj je diplomiral tudi Demitrij Žebre. Z vsemi temi sem kasneje, ko sem delal v Sloveniji, gojil stike.

Nadaljujmo pri moji družini. Ko mati ni želela živeti z nami v Beogradu, sem jo odpeljal v Sarajevo. Čeprav smo v Sarajevu imeli 3 hiše in veliko trgovin, zanj nisem mogel najti stanovanja. Zahvaljujoč dirigentu Ivanu Štajcerju, ki je kazensko prišel iz Zagreba v Sarajevo, sem dobil podnajemniško garsonjero za mamu. Kasneje je to garsonjero odkupil moj brat. On se je vrnil prej, ker je bil v taborišču v Italiji. Ko je Italija kapitulirala, se je pridružil italijanskim partizanom in se preko Istre vrnil v Sarajevo.

ZV: Maestro Danon, ocenjujemo vas kot šarmerja z distanco, kot človeka nemirnega duha, trdega delavca, ki ga je reševala glasba, in velikega humanista.

Pogovor je v imenu uredništva Zdravniškega vestnika vodil J. Drinovec v Baški 17. maja 2006.

O avtorju slik

Edo Murtić (1921–2005), slikar, grafik in scenograf, je bil rojen v Veliki Pisanici pri Bjelovarju. Akademijo likovnih umetnosti je končal po drugi svetovni vojni v Zagrebu. Je izrazit kolorist, enako znan na Hrvaškem, v bivši Jugoslaviji in po svetu. Poznamo ga predvsem po živobarvnih abstraktnih delih, ki so nadaljevanje njegovega slikanja Mediterana.