



DOI: 10.4312/mz.59.1-2.347-365
UDK: 782(497.4Ljubljana)"1918-1922"

Med odrom in zaodrjem: prva leta delovanja po- vojne Opere Narodnega gledališča v Ljubljani (1918–1922)

Katarina Bogunović Hočevar

Univerza v Ljubljani

IZVLEČEK

Razprava osvetljuje prva leta delovanja Opere Narodnega gledališča v Ljubljani po prvi svetovni vojni. Na osnovi obstoječih virov delno rekonstruira organizacijski in umetniški ustroj ustanove. Zaradi pomanjkanja primarnih virov oz. dokumentacije, ki bi razkrila notranje delovanje opernega ansambla, se naslanja na dnevnikriška pričevanja glasbenih protagonistov takratnega časa.

Ključne besede: Opera Narodnega gledališča v Ljubljani, Slovenski gledališki konzorcij, Friderik Rukavina, Marij Kogoj, Friderik Juvančič

ABSTRACT

The article sheds light on the first years of operation of the Opera National Theatre in Ljubljana after the First World War. Based on available sources, it partially reconstructs the organisational structure and artistic interrelation of the institution. In the absence of primary sources or documentation revealing the inner life of the opera ensemble, the article relies on everyday critical testimonies of the musical protagonists of the time.

Keywords: Opera National Theater in Ljubljana, Theatre Consortium (Gledališki konzorcij), Friderik Rukavina, Marij Kogoj, Friderik Juvančič

I

Ob pogledu na zapise o zgodovini inštitucije slovenskega gledališča ne moremo mimo osrednje ugotovitve, da so ti zapisi, študije in raziskave osrediščeni predvsem na zgodovino inštitucije drame. Živa, aktivna in polemična zavest o delovanju slovenskega gledališča in njegove zgodovine je obstajala že med osrednjimi akterji slovenske gledališke (dramske) tradicije med obema vojnama. Režiser in igravec Ciril Debevec jo je (že) leta 1926 strnil celo v diplomsko delo z naslovom »Razvoj slovenskega gledališča in slovenske drame v zadnjih treh desetletjih«. Na bogatem izročilu in virih, ki neposredno pričajo o delu slovenskih gledališč (še posebej osrednjega slovenskega gledališča), je Dušan Moravec v sedemdesetih letih preteklega stoletja izpeljal svoji temeljni deli: *Slovensko gledališče Cankarjeve dobe* in *Slovensko gledališče od vojne do vojne (1918–1941)*. Moravec je razgrnil kompleksen pogled na gledališče (dramo), razčlenjen v posamezna poglavja, ki v kronološkem preseku ločeno problematizirajo organizacijsko delo oz. notranji ustroj ustanove, ključne protagoniste, repertoar, igralce, režiserje, scenografijo, publicistiko, kritiko itd. – torej opazujejo delovanje gledališča večplastno in v soodvisnosti številnih dejavnikov. Bolj kot metodološki koncept stopa v ospredje spoznanje, da se za repertoarno podobo skrivajo zapletena ozadja, pogojena s finančnimi, umetnostnimi, družbenimi, političnimi, kulturnimi, zgodovinskimi in drugimi vzroki, ki onemogočajo, da bi le na osnovi abstrahiranega repertoarnega skeleta in dnevno-kritičskih odzivov na posamezna dela mogli stvarno misliti zgodovino delovanja in umetniške vloge inštitucije.

Pričujoči raziskovalni pristop se najbolj približa rekonstrukciji umetnostnih vprašanj in nenazadnje dosežkov, iz katerih so se rojevale nove umetniške pobude, dileme, vprašanja in provokacije, ob tem pa ne pozablja temeljnega dejstva, da obravnava nepreverljivi umetniški akt.

Raziskave o slovenski oziroma ljubljanski glasbeno-gledališki preteklosti se že v svojem izhodišču ne morejo primerjati z raziskavami o zgodovini gledališča. Razlogov za to je nemara več: res je, da je bilo gledališče pred prvo svetovno vojno »zabavišče« malo boljše vrste kulturno in gledališko še neomikanemu in neprebujenemu občinstvu,¹ a je med posameznimi literati in dramatikami vendarle obstajala zavest o umetnostni vlogi gledališča, medtem ko je sočasno glasbeno življenje šele iskalo pot k poustvarjalni in ustvarjalni afirmaciji. Predvojno gledališče je svojo podobo gradilo ob domačem repertoarju, ta pa je botroval odzivom v publicistiki in kritiki, med katerimi odločilno izstopa znamenita polemika med Ivanom Cankarjem in tedanjim intendantom Deželnega gledališča v Ljubljani Franom Govekarjem (1908–1912; »Krpanova kobila«). Narava vsebin sočasne glasbene publicistike se je sukala med potre-

1 Štefan Vevar, »Sem, torej igram: Prispevki za psihosociološki portret slovenskega igralstva«, *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 32, št. 66–67 (1996): 13.

bo po profesionalizaciji, vsesplošnim spodbujanjem domače ustvarjalnosti in izobraževanjem. Kljub pionirskim prizadevanjem Gojmira Kreka je bila ta v primerjavi z literaturo še v povojih.

Drugi razlog je nemara logična posledica prvega: glasbeno okolje je v osnovi večjo pozornost namenjalo samemu (po)ustvarjalnemu glasbeniškem aktu, ki so ga določali (in ga še danes določajo) kompleksnejši pogoji kot sam gledališki akt, glasbena publicistika pa je bila v zavesti takratne glasbeniške mentalitete le sporadičen in korekten odziv na glasbeni dogodek ali delo.

Vprašanje glasbene publicistike med obema vojnama je z vstopom nekaterih ključnih protagonistov (Kogoj, Škerjanc, Adamič, Vurnik, Osterc, Lipovšek) dobilo povsem nove oblike, a je teh zapisov neprimerno manj kot primerljivih besedil na področju dramske literarne ustvarjalnosti oz. dramskega gledališča. Glasba in z njo glasbeno gledališče je šele med obema vojnama, natančneje v tridesetih letih, začinjalo ozaveščati umetnostna, glasbeno-slogovna in glasbeno-estetska vprašanja.

Vprašanja o tem, zakaj so se zavest o delovanju slovenske opere in same raziskave slovenske operne preteklosti prebudile z zamudo (glasbeno-gledališka vprašanja so se začela postopno odpirati šele z institucionalizacijo slovenske muzikologije), pa tudi o tem, zakaj muzikološka stroka še ni ponudila temeljite raziskave slovenske oz. ljubljanske glasbeno-gledališke oz. operne preteklosti, so pomembna in relevantna. A še bolj smiselno se zdi poudariti dejstvo, da je gradivo dramskega dela gledališke preteklosti sistematično urejeno in ohranjeno, medtem ko zajeten del gradiva, ki bi ponudil relevantno rekonstrukcijo delovanja opere, danes pogrešamo.

Raziskave slovenske operne preteklosti so se doslej pretežno osredotočale na čas do dvajsetega stoletja in v ospredje postavljale bodisi (1) domačo operno tvornost v luči kronološkega glasbenozgodovinskega in slogovno determiniranega loka,² bodisi (2) so raziskovale repertoarne podobe »institucij«, ki so v devetnajstem stoletju skrbele za reprodukcijo glasbeno-gledaliških del.³ Slednje so na osnovi kritičnih zapisov osvetljevale razlago poustvarjalne ravni, do določene mere prikazale ustroj organiziranja opernih sezon in le na obrobju naznačile institucionalni in družbenozgodovinski kontekst opernega poustvarjanja.

2 Prim. Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, III (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1958–1960); Jože Sivec, *Dvesto let slovenske opere = Two hundred years of the Slovene opera* (1780–1980) (Ljubljana: Opera in balet SNG, 1981); Jože Sivec, *Opera na ljubljanskih odrih od klasicizma do 20. stoletja: Izbrana poglavja*, ur. Metoda Kokole in Klemen Grabnar (Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2010).

3 Prim. Jože Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 do 1861* (Ljubljana: Slovenska matica, 1971); Jože Sivec, »Nemška opera v Ljubljani od leta 1861 do 1875«, *Muzikološki zbornik* 8 (1972): 86–111; Jože Sivec, »Italijanske operne družbe na odru ljubljanskega gledališča v obdobju romantike«, *Glasbenopedagoški zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani* 2 (1997): 49–66; Špela Lah, »Nemško glasbeno gledališče v Ljubljani (1875–1914)«, *Muzikološki zbornik* 48, št. 1 (2012): 181–182; Špela Lah, »Struktura repertoarja glasbeno-gledaliških del novega Deželnega gledališča (1892–1903)«, *Muzikološki zbornik* 41, št. 1 (2005): 71–79.

Obdobje med obema vojnama zastopajo le parcialne raziskave in še te postavljajo v središče vodilne protagoniste inštitucije – Poliča, Štritofa in Betetta.⁴

Repertoarna podoba je nedvomno najbolj reprezentativen vidik zgodovine glasbenogledališke inštitucije, nepogrešljivi del oz. vizitka umetniških tendenc hiše skupaj z mnogimi zaslužnimi umetniki, a je po drugi strani vse prej kot edino in zadostno izhodišče za interpretacijo in vrednotenje delovanja glasbenoumetniške inštitucije v specifičnem družbenozgodovinskem kontekstu. Okoliščine, v katerih je določen repertoar nastajal, so torej določali tako umetniški kot finančni vidiki, estetska in duhovna obzorja glasbenih umetnikov, kultura poslušalcev in nenazadnje dotedanja operna tradicija.

Razprava postavlja pod drobnogled prva štiri povojna leta delovanja ljubljanske opere (do prihoda Mateja Hubada na intendantsko mesto leta 1922). Osvetljuje njene začetke, glasbene akterje, repertoar, odnose med umetniki, referenčne kritiške zapise in kulturno klimo tistega časa. Postavlja osnovo za analizo in razumevanje poznejšega Hubadovega intendantskega obdobja in nakazuje na kompleksnost opazovanja zgodovine glasbenogledališke ustanove.

II

Začetki delovanja gledališča na Slovenskem leta 1918 so povezani z ustanovitvijo Slovenskega gledališkega konzorcija, zasebnega podjetja, ki je s svojim zajetnim finančnim vložkom edino ob vseh aktualnih interesentih (Dramatično društvo, Glasbena matica, Leonovo društvo itd.) lahko omogočilo, da je deželni odbor vrnil gledališko stavbo njegovemu prvotnemu namenu, saj je med prvo svetovno vojno v prostorih gledališča obratoval kino Central.

Celoten proces ustanavljanja, delovanja in ukinitve konzorcija oz. poddržavljenja gledališča je podrobno s prikazom primarnih dokumentov (sej zapisnikov direktorija, umetniškega sveta, korespondence ipd.) razgrnil Mirko Mahnič.⁵ Iz njegove razprave med drugim izvemo, da so hotenja o obnovi gledališča vsekakor obstajala med slovenskimi kulturniki, a jih je (preuranjeno) uresničila pobuda domačih podjetnikov, imetnikov domačega kapitala ter nekdanjega intendanta gledališča Frana Govekarja.⁶ Gledališki konzorcij je ustvaril tako imenovani gospodarski čudež, na osnovi katerega je zlasti Govekar snubil

4 Prim. Borut Loparnik, »Poličeva doba slovenske opere: ozadja in meje«, v *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca*, ur. Jurij Snop in Darja Frelih (Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2000), 193–204; Ciril Cvetko, *Mirko Polič: dirigent in skladatelj* (Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1995); Ciril Cvetko, *Dirigent Niko Štritof in sopranistka Zlata Gjunjenac v ljubljanski Operi* (Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1999); Ciril Cvetko, *Julij Betetto, umetnik, pedagog in organizator glasbenega šolstva* (Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1990).

5 Mirko Mahnič, »Slovenski gledališki konzorcij (1917–1920) [nadaljevanje I]«, *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 2, št. 6–7 (1966): 93–128; Mirko Mahnič, »Slovenski gledališki konzorcij (1917–1920) [nadaljevanje II]«, *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 2, št. 8–9 (1966): 196–230.

6 Mahnič, »Slovenski gledališki konzorcij [I]«.

umetniški kader za novo gledališče, komuniciral z Zagrebom in Prago, zvalil iz Zagreba v Ljubljano igralca Hinka Nučiča, ta pa je poleg igralcev in pevcev pripeljal tudi dirigenta Friderika Rukavino.⁷ Natančnih podatkov o procesu pridobivanja glasbenikov ni. Izvemo le, da je ravnatelj opere oz. »šef prvi kapelnik« postal Friderik Rukavina, operni in operetni režiser Vladimir Marek ter da so bili pri operi angažirani »3 tenorji, 4 baritoni in 2 basista. Poleg teh je sodelovalo še 6 dam. Pri opereti sta sodelovala gg. Marek in Povhe kot režiserja in še 5 igralcev in 5 dam. Pri baletu je bil angažiran baletni mojster g. Vlček, 3 soloplesalke in 10 članic baletnega zbora. Orkester je imel 38 članov, operni zbor 24 moških in 24 ženskih članov.«⁸ Z današnjega vidika pogrešamo dokumentacijo, ki bi izpričala konkretno organizacijsko ureditev in način delovanja opere v konzorcijskem obdobju.⁹

Dušan Moravec je v začetnih prizadevanjih gledališkega konzorcija razbral željo po čimprejšnjem odpiranju gledaliških vrat. Ker se je vse slovensko življenje začelo urejati šele po razsulu Monarhije, se mu je ustanovitev gledališča zdela preuranjena in kot taka ni mogla omogočiti revolucionarne prelomnice v slovenskem kulturnem življenju.¹⁰ Zaradi težav pri pridobivanju glasbenikov se je tudi operna sezona začela dva meseca pozneje in ne, kot je bilo sprva načrtovano, ob uradni otvoritvi gledališča.¹¹

Poleg direktorija oz. vodstva, sestavljenega primarno iz lastnikov konzorcija in odgovornega za finančne zadeve, je vzporedno deloval gledališki svet (med glasbeniki je sprva deloval le Matej Hubad, pozneje se mu je priključil še Anton Lajovic), ki naj bi skrbel za repertoar in umetniška vprašanja. Mahničeva razprava o gledališkem konzorciju pokaže, da si je direktorij jemal pravico do popolne avtonomije, umetniško vodenje pa sta neodvisno od sveta vodila dramski in operni ravnatelj. V odzivih sveta na delo konzorcija jasno izstopa nezadovoljstvo, tako v pogledu repertoarnih kakor kadrovskih vprašanj. Med drugim beremo: »Način kako se je v letošnji sezoni postavil operni šef dirigent in na drugi strani, kako so se pri opernem gledališču uporabljali naši domači glasbeniki za kapelnike, kaže, da je gledališki konzorcij prezrl velik in silno

7 Prav tam.

8 Prav tam, 127.

9 Mahnič je drugi del razprave o konzorcijskem času gledališča zaključil z mislijo: »Gradivo nam je ponudilo precej pregledno podobo upravnega mehanizma novega gledališča v prvi sezoni, dosledno pa je molčalo o njegovih umetniških namenih in duhovni vsebini. Morda bi nam lahko o tem kaj več povedali zapisniki in dopisi gledališkega sveta – če bi bili ohranjeni. Iz le dveh ohranjenih dopisov spoznamo, da je gledališki svet nekoliko drugače gledal na nalogo gledališča, saj si je upal direktoriju zasoliti tisto o dobičkarstvu, na koncu sezone pa je zaradi očitnega nesoglasja z njim tudi odstopil.« Prav tam, 128.

10 Dušan Moravec, *Slovensko gledališče od vojne do vojne (1918–1941)* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980), 14–15.

11 Gledališče je svoja vrata odprlo 29. septembra 1918, medtem ko so prvo opereto uprizorili 21. novembra 1918, prvo opero pa 3. decembra 1918. Prav tam, 13–17.

važen del svoje naloge.«¹² S to mislijo prihajamo do vprašanja opere, opernega ravnatelja, repertoarja, izbire glasbenikov, pevcev, dirigentov, korepetitorjev itd., še natančneje do vloge, ki jo je Rukavina kot operni pooblaščenec lastnikov konzorcija opravljal.

Da je imel Rukavina številne zasluge pri rekrutiranju glasbenikov (Betetto, Drvota, Levar, Rijavec in drugi) v ljubljansko gledališče, je dokumentirano dejstvo.¹³ Veliko zaupanje v njegovo delo je vodstvo konzorcija dokazovalo z (za ljubljanske gledališke razmere) eno najboljših plač.¹⁴ V drugi sezoni mu je pri delu in odločitvah celo priznalo povsem proste roke in popolno avtoriteto na polju režije in inscenacije. Takšna odločitev se zdi po eni strani razumljiva, saj je Rukavina prišel v Ljubljano iz aktivnega opernega dogajanja kot edini izkušen dirigent z naborom glasbenogledališkega repertoarja. V Zagrebu je med letoma 1914 in 1918 premierno dirigiral v nadaljevanju naštetih operna dela, pomenljivo pa je, da tam ni nikoli nastopil v vlogi režiserja, da se je s svojim delom potrjeval ob Krešimiru Baranoviću, Srečku Albiniju, Milanu Sachs in drugih hrvaških dirigentih, in nenazadnje, da je bil eden od razlogov prihoda v Ljubljano njegov spor s takratnim ravnateljem zagrebske Opere Srečkom Albinijem.¹⁵

Seznam del, ki jih je Friderik Rukavina krstno dirigiral v Zagrebu pred prihodom v Ljubljano v obdobju delovanja v zagrebski operi med letoma 1913 in 1918, je sledeč:¹⁶

Jules Massenet: *Manon*
 Johann Strauss: *Netopir*
 Giacomo Puccini: *Tosca*
 Richard Strauss: *Saloma*
 Božidar Širola: *Novela od stanca*
 Karel Weiss: *Poljski Žid*
 Richard Strauss: *Kavalir z rožo*
 Giacomo Puccini: *Deklica z zahoda*
 Georges Bizet: *Carmen*
 Petar Konjović: *Miloševa ženitev*
 Peter Iljič Čajkovski: *Pikova dama*
 Ivan Zajc: *Ban Leget*

12 Mahnič, »Slovenski gledališki konzorcij [I]«, 108.

13 Prav tam, 96.

14 Prav tam, 114.

15 Prim. Dragotin Cvetko, »Delež F. Rukavine v delu ljubljanske Opere 1918–1925«, *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 15, št. 32 (1979): 48.

16 Branko Hečimović in Vladimir Obelić, ur., *Repertoar hrvaških kazališta*, 1 (Zagreb: Globus, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti: 1990–2002), 203–205.

Rukavinov zagrebški repertoar kaže, da je v primerjavi z ostalimi hrvaškimi dirigenti izvajal reprezentativna operna dela, prav tako pa je komaj opazna prisotnost operete.

Z nastopom dela v ljubljanski Operi je resda prevzel obsežne dolžnosti in organizacijske težave ob uresničevanju prve glasbenogledališke sezone, a je imel obenem neposreden vpliv na oblikovanje operne ustanove. Na kakšnih osnovah je nastala prva ljubljanska operna sezona, ne vemo.¹⁷ Jasno je, da je gledališče moralo na novo zbrati umetniški personal, obnoviti arhiv, garderobo in fundus, zato se zdi, da je ob takšnih izzivih in neučakanem čimprejšnjem začetku sezone nastal repertoar, ki je bil sinteza Rukavinovih opernih estetskih preferenc (Puccini, Leoncavallo, Massenet, Čajkovski), Govekarjeve naveze s Češko (Smetana)¹⁸ in vključevanja lahkotnega žanra, nepogrešljivega repertoarja domala vseh provincialnih gledališč takratnega časa. Ker dokumentacija, ki bi osvetljevala organizacijsko in umetniško delo opere v prvih letih njenega delovanja, ni ohranjena, sloni nadaljnja izpeljava razprave na obstoječih virih oz. maloštevilnih sočasnih dnevnikritičkih zapisih.

Tabela 1: Repertoar prve sezone Opere Narodnega gledališča v Ljubljani (1918/19)

1918/1919		
opera	dirigent	št. predstav
<i>Prodana nevesta</i> (Smetana)	Rukavina	40
<i>Evgenij Onjegin</i> (Čajkovski)	Rukavina	13
<i>Manon</i> (Massenet)	Rukavina	16
<i>La bohème</i> (Puccini)	Rukavina	19
<i>Glumaci</i> (Leoncavallo)	Rukavina	23
<i>Žongler naše preljube gospe</i> (Massenet)	Rukavina	9
<i>Madama Butterfly</i> (Puccini)	Rukavina	12
<i>Postiljon iz Lonjumeauja</i> (Adam)	Brezovšek	9

- 17 Primerjava z repertoarjem predvojnega ljubljanskega opernega gledališča kaže, da je povojno gledališče oblikovalo repertoar, ki ga je slovenska publika dobro poznala. Reprodukcijska ustaljenih opernih del devetnajstega stoletja francoske, italijanske in slovanske tradicije (Gounod, Massenet, Offenbach, Donizetti, Leoncavallo, Mascagni, Verdi, Puccini, Čajkovski, Smetana in Dvořak) je pomenila zgolj nadaljevanje znanega. Opazno je zmanjšanje števila operetnih predstav. Prim. Dušan Moravec, ur., *Repertoar slovenskih gledališč: 1867–1967: Popis premier in ponovite* (Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1967).
- 18 Prim. Dušan Moravec, »Novo gradivo o Govekarjevi vlogi v slovenskem gledališču«, *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 8, št. 19 (1972): 1–18; Jaroslav Pánek, »Pisma Frana Govekarja Čehom«, *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 11, št. 25 (1975): 27–47.

= 8 postavitev oper		= 141
opereta		
<i>Michujevi hčerki</i> (Messenger)	Ravnik	11
<i>Cornevillski zvonovi</i> (Planquette)	Ravnik	13
<i>Mam'zelle Nitouche</i> (Hervé)	Ravnik	15
<i>Slovaška princesa</i> (Piskaček)	Čerin	13
<i>Madam Favart</i> (Offenbach)	Perič	6
= 5 postavitev operet		= 58
balet		
<i>Ugrabljena Evelina</i> (Weinberger)	Perič	11
(14 postavitev skupaj)		= 210

Bolj kot repertoar prve sezone zbuja pozornost razdelitev predstav med dirigenti – ob Rukavini so delovali še Janko Ravnik, Ivan Brezovšek, Josip Čerin in Hubert Perič –, oziroma dejstvo, da je z izjemo Adamovega dela vse operne predstave vodil Rukavina, medtem ko je bila opereta domena slovenskih dirigentov. Nenavadno razmerje namiguje na nesporen ravnatelj primat, do katerega se je že med prvo sezono kritično opredelil umetniški svet konzorcija.

Vprašljivost Rukavinovega ravnateljskega in umetniškega delovanja so dopolnjevali in poudarjali notranji spori, konflikti z dirigenti, režiserji, korepetitorji in pevci, zlasti tistimi, ki so bili člani konzorciju nenaklonjenega Združenja gledaliških igralcev in so odpirali vprašanja o poddržavljenju gledališča. A dokler je bilo gledališče v rokah zasebnega kapitala, je Rukavinov položaj ščitil direktorij konzorcija, pripravljen celo intervenirati, da bi »M. Kogoj prenehal z napadi v časopisju na Opero in njenega ravnatelja Rukavino«. ¹⁹

Mimo dnevnikritičkih zapisov o posameznih opernih izvedbah so Kogojevi zapisi pravzaprav morda najočitnejši odzivi na začetna umetniška prizadevanja ljubljanske Opere. ²⁰ Nestrinjanje z delom Rukavine je skladatelj izrekel ob polovici druge sezone in ravnatelju očital najprej pomanjkanje slovenskih del. Po naravnost skopi repertoarni opazki (»Iz slovenskega repertoarja se ni dalo nič. To zadostuj!«) je njegovo dirigentsko delo označil za »muzikalno anarhijo«, nato pa Rukavino primerjal z Brezovškom in priznal orkestru kakovost, ki je pod Brezovškovo taktirko celo preseгла soliste. ²¹ Ob zaključku iste sezone je

19 Mahnič, »Slovenski gledališki konzorcij [II]«, 221.

20 Prim. Marij Kogoj, »Slovensko operno gledališče«, *Slovenec* 47, št. 234 (11. oktober 1919): 1–3; Marij Kogoj, »Slovensko operno gledališče«, *Slovenec* 47, št. 235 (12. oktober 1919): 1–3.

21 Marij Kogoj, »Glasba«, *Dom in svet* 33, št. 7–8 (1920): 202.

bila Kogojeva ost brezkompromisno in celo osebno uprta v Rukavinovo slabo ekonomijo izrabljanja pevskih moči:

Vlogo Fausta je poveril nekemu Ševiću, ki se mu je tako podala, kakor da bi jaz predstavljal Falstaffa v »Veselih ženskab«. G. R. je kot strokovnjak takoj po treh, štirih predstavah spoznal pravo vrednost pevca, ki je z njim korepetiral že kake tri mesece. Vlogo Valentina je ves čas učil g. Wawrzynieckiego, potem pa je vlogo moral peti g. Levar itd. Z drugimi besedami povedano, g. R. sploh ne ve kaj angažira; jasno mu postane šele, ko ga vse občinstvo obsodi.²²

Rukavinovo delo je razvrednotil celo do te mere, da je za dirigenta priznal zgolj Brezovška in Maksa Ungerja.

Kogojevi napadi, ki so potekali tudi na ravni dnevnega časopisja,²³ so potegnili za seboj še časopisno polemiziranje. Dopis članov Opere je stopil v obrambo opernemu ravnatelju,²⁴ to pa je sprožilo Bevkov zagovor (Kogojeve) kritiške in strokovne avtonomije.²⁵ V *Maski* se je istega leta oglašil Zorko Prelovec in v bolj taktini obliki parafraziral Kogojeva stališča.²⁶

Nekoliko bolj obziren je bil istega leta v svojem glasbenem pregledu Lucijan Marija Škerjanc, a je tudi on izpostavil nesistematično podeljevanje vlog ter opozoril na »nepojasnjene, očitno koruptne razmere« ter Rukavini očital »površnost pri naštudiranju, ki se javlja pri vsaki predstavi – razen prve v seziji«.²⁷

Sezona 1919/20 je bila v repertoarnem pogledu podaljšek prve: novitete so širile obstoječi nabor del francosko-italijanske romantike, Smetani se je pridružil še Dvořak, število novih operet pa je bilo primerljivo s prvo sezono. Novost je bila Parmova *Ksenija*, ki pa je bila na sporedu marca 1920, torej po Kogojevih repertoarnih intervencijah. Jasno je, da je bila nova sezona vsaj na videz bogatejša in bolj razgibana, saj so se ob novem repertoarju izvajala tudi dela predhodne sezone.

V novi sezoni je opazna enakomernejša distribucija opernih del med dirigenti, zlasti med »rivaloma« Rukavino in Brezovškom. Z nastopom nove službe sta opero zapustila Ravnik in Čerin, dirigentski zasedbi pa sta se pridružila Anton Balatka in Maks Unger.

22 Prav tam.

23 Prim. Marij Kogoj, »Prosveta«, *Slovenec* 48, št. 32 (10. februar 1920): 3–4; Marij Kogoj, »Prosveta«, *Slovenec* 48, št. 44 (24. februar 1920): 6; Marij Kogoj, »Prosveta«, *Slovenec* 48, št. 46 (26. februar 1920): 3; Marij Kogoj, »Prosveta«, *Slovenec* 48, št. 48 (28. februar 1920): 4–5.

24 Člani opere, »Kultura: Iz gledališke pisarne«, *Slovenski narod* 53, št. 37 (15. februar 1920): 4.

25 France Bevk, »Prosveta: Naše gledališče – posebno opera«, *Slovenec* 48, št. 51 (3. marec 1920): 4.

26 Zorko Prelovec, »Ljubljanska opera v minuli sezoni«, *Maska: Gledališka revija* 1, št. 1 (1920): 9.

27 Lucijan Marija Škerjanc, »Glasbeni pregled«, *Ljubljanski zvon* 40, št. 5 (1920): 346–351.

Tabela 2: Repertoar druge sezone Opere Narodnega gledališča v Ljubljani (1919/20)

opera	dirigent	št. predstav
<i>Pikova dama</i> (Čajkovski)	Rukavina	12
<i>Hoffmannove pripovedke</i> (Offenbach)	Brezovšek	18
<i>Rigoletto</i> (Verdi)	Rukavina	19
<i>Rusalka</i> (Dvořak)	Balatka	18
<i>Mignon</i> (Thomas)	Brezovšek	15
<i>Faust</i> (Gounod)	Rukavina	40
<i>Ksenija</i> (Parma)	Brezovšek	8
<i>Glumači</i> (Leoncavallo)*	Brezovšek	8
<i>Žongler naše preljube gospe</i> (Massenet)*	Rukavina	7
<i>Trubadur</i> (Verdi)	Unger	69
<i>Vesele žene Windsorske</i> (Nicolai)	Brezovšek	18
<i>Evgenij Onjegin</i> (Čajkovski)*	Perič	9
= 12 postavitve opere (3 iz pretekle sezone*)		= 241
opereta		
<i>Dijak prosjak</i> (Millöcker)	Unger	12
<i>Lepa Helena</i> (Offenbach)	Unger	9
<i>Netopir</i> (Johann Strauss)	Brezovšek	9
<i>Poljska kri</i> (Nedbal)	Unger	9
= 4 postavitve operete		= 39
balet		
<i>Coppelia</i> (Delibes)	Balatka	10
<i>Kraljica Lutk</i> (Bayer)	Balatka	13
<i>Sanje</i>	Balatka	6
= 3 postavitve baleta		= 29
(19 postavitve skupaj)		= 309

S tem ko je gledališki konzorcij v drugi sezoni podelil opernemu ravnatelju še večja pooblastila, je vzporedno z ravnateljevo močjo naraščala netoleranca glasbenikov do njegovega dela. A vse te intrige in spori (Rukavina je terjal, da

konzorcij odpusti režiserja Vladka Wuršerja in kapelnika Brezovška)²⁸ so bili v senci vzporedne fronte, ki jo je vodil ljubljanski Pododbor Združenja gledaliških igralcev Srbov, Hrvatov in Slovencev.

V Ljubljani delujoči Pododbor interesne skupine s sedežem v Beogradu je zagovarjal pravice in dolžnosti svojih članov, med katerimi so bili praviloma tudi operni solisti, ter si brezkompromisno prizadeval za poddržavljenje gledališča. Osrednji protagonisti Pododbora so izhajali iz Drame in si na vseh ravneh prizadevali, da bi gledališče čim prej prešlo pod okrilje države. Jesen 1919 je bila tako v znamenju zagovornikov in nasprotnikov poddržavljenja, ki so svoje poglede izražali v polemikah, na sestankih, v sporih ter številnih časopisnih člankih. V tem turbulentnem dogajanju je Pododbor februarja 1920 dosegel poddržavljenje Narodnega gledališča v Ljubljani, ki je bilo dotlej le po imenu državno.²⁹

Igralci obeh slovenskih gledališč vedo, da gledališče ni privatna last konzorcija ampak last vsega slovenskega naroda, ki je dobrohotno pripomogel z izdatnimi denarnimi prispevki. Zato si dovoljujemo opozoriti slovensko javnost na sledeče: Vsem je znano, da je operno gledališče vedno razprodano; dramsko gledališče (ki ima zelo malo stroškov) je razprodano povprečno za 85 %! Vseh članov v obeh gledališčih pa je 110 (+ orkester 50 mož). Razen 20–25 solistov imajo vsi ostali gažo brez državnih doklad od 200–500 kron mesečno (čujte in strmite), večina solistov pa ima manj kot 1000 K.

Operno gledališče igra šestkrat na teden, dramsko pa sedemkrat na teden. Dovoljujemo si vprašati gledališki konzorcij, koliko predstav bi zahteval, da bi mu dohodki zados-tovali? (»Ker sedaj so premajhni«).³⁰

Pričujoči citat ne razkriva zgolj nezadovoljstva Pododbora nad dohodki zaposlenih, ki jih je uravnaval in vrednotil konzorcij, pač pa ob podatkih o številu zaposlenih razbiramo družbeno vlogo Opere kot zelo zaželenega družabnega in kulturnega prostora takratnega časa. Nič manj ne preseneča število igranih dni, z repertoarjem dveh sezon. Hiperprodukcija opernih ponovitev z nenehnim menjavanjem sporeda je slonela na omejenem številu solistov in komaj afirmiranih orkestru in zboru. Vprašanje recepcije oper se je resda sukalo predvsem okoli bolj ali manj uspešnih solistov, vendar je Kogoj v drugi sezoni odprto priznal, da je imela opera »toliko dobrih moči v orkestru in med solisti, da bi v pravih rokah lahko bila – upam si trditi – izvrstna. Gospodična Zikova, Richter, Thierry, Medvedova, gospodje Stapniowski, Drvota, Kovač, Levar, Rumpel so vsi zato dovoljno jamstvo.«³¹ V svojem pregledu sezone se je Škerjanc spotaknil tudi ob revnost repertoarja: »v vsem se je na novo uprizorilo v desetih mesecih devet oper, štiri operete in povrh še tri baletne scene, ki so

28 Mahnič, »Slovenski gledališki konzorcij [II]«, 199–200.

29 Prav tam.

30 Prav tam, 203.

31 Marij Kogoj, »Opera v prvi polovici sezone 1919/20«, *Dom in svet* 33, št. 3–4 (1920): 97–98.

se odlikovale po pravcati babilonski zmešnjavi.³² Ni povsem jasno, ali se je ta revnost nanašala na število, na izbor opernih del ali pa morda na oboje.

Vsekakor so bila konzorcijska leta za Opero čas vzpostavljanja poustvarjalne profesionalne ravni ter čas organizacijske afirmacije. V obzorju začetnega delovanja Opere še ni nastopil čas umetniških vprašanj oz. so bila ta omejena na vključevanje izbranih svetovnih del pretežno italijansko-francoske tradicije v repertoar. Operno vodstvo je ohranjalo družbeno vlogo inštitucije, kot jo je imela Opera pred vojno. Takšno tradicijo je poznalo opere lačno ljubljansko občinstvo in, kar je še pomembneje, iz takšne tradicije je izšel tudi novi operni ravnatelj Rukavina, zato o novi družbeni in umetniški vlogi Opere v tem času ne moremo govoriti.

Ob vrednotenju repertoarne podobe obeh sezon prav tako ne moremo mimo ravnateljeve vloge in njegovih glasbeno estetskih preferenc ter številnih zunanjih vplivov, kot so dosegljivost notnega gradiva, izvajalsko-tehnične zmožnosti ansamblov ter nenazadnje tržna naravnost repertoarja. Pod repertoarno kopreno se razkriva zapleten konglomerat organizacijskih, finančnih, interesnih, personalnih, strokovnih in glasbenoestetskih vidikov, na osnovi katerih sploh moremo opazovati konzorcijska leta delovanja Opere.

O obstoju dnevniške operne kritike lahko govorimo le pogojno in tudi ta je v nekaterih primerih premalo otipljiva ali pa skrčena na posplošene sodbe. Približek nekoliko bolj stvarnemu glasbenokritičskemu pogledu v celotno sezono sta (še) leta 1920 v revijah *Dom in svet* in *Ljubljanski zvon* prispevala Kogoj in Škerjanc. Pri pisanju obeh pa izstopata dve ravni: kritičnost do opernega ravnatelja ter presojanje pevskih vlog osrednjih opernih pevcev. Nasploh je bilo publicističnih odzivov na operno (in glasbeno) življenje neprimerljivo manj kot na področju drame.

III

V procesu podržavljenja Narodnega gledališča v Ljubljani si je konzorcij pridržal vpliv pri določanju vodstva in na mesto intendanta imenoval Friderika Juvančiča. Ta je bil že v predvojnem času povezan z gledališčem, v obdobju konzorcija pa je deloval kot član jugoslovanske mirovne delegacije v Parizu ter bil mimogrede »še nekakšen kulturni ataše slovenskega gledališča« – v domovino je namreč pošiljal dramska in operna dela.³³

Poleg Juvančiča je konzorcij v novo vodstvo gledališča imenoval še Rukavino za ravnatelja Opere, Pavla Golio za ravnatelja Drame ter Otona Župančiča na mesto dramaturga. Podržavljenje je prineslo zanesljivo in trajno financiranje, s tem pa tudi (vsaj na videz) manj moteno umetniško delo. Vzpostavil se je sistem ureditve zaposlenih po (plačnih) razredih na način, ki je veljal tudi za

32 Škerjanc, »Glasbeni pregled«, 350.

33 Mahnič, »Slovenski gledališki konzorcij [II]«, 198.

druge državne službe. Poleg članov, ki so dobili stalno zaposlitev, je obstajala tudi cela vrsta pogodbenikov.

Stabilizirana organizacijska in finančna ureditev sezone 1920/21 je v Operi pokazala svoje razkošje z angažmajem tujih opernih pevcev, članov opernih hiš iz Zagreba, Varšave in Češke,³⁴ ni pa prinesla vidnih repertoarnih sprememb. V repertoarnem pogledu je vztrajala pri dotedanem programu. Maloštevilne premiere so bile razpete med Rukavinov repertoar (Puccini, *Tosca*; Massenet, *Thaïs*; Bizet, *Carmen*) in preostanek, razdeljen med Brezovška in Balatko (Wingartner, *Vaška sola*; Auber, *Fra Diavolo*). Zavzetost za poustvarjanje domačega izročila, do katerega operni ravnatelj ni izkazoval posebnega interesa, je z dvema slovenskima operama nadaljeval Brezovšek (Savin, *Lepa Vida*; Parma, *Zlatorog*).

Brezovškov dirigentski potencial ni navduševal le Kogoja, pač pa tudi kritika *Slovenskega naroda* Emila Adamiča.³⁵ V tej naklonjenosti Brezovšku in nenaklonjenosti Rukavini nedvomno izstopa prav Kogoj s svojimi brezkompromisnimi kritikami v *Slovenecu* leta 1920. Da si je s tem nakopal dodatni gnev članov Opere in postal priljubljen med tistimi glasbeniki, ki se z delom opernega ravnatelja niso strinjali, potrjujejo nekatera dogajanja v opernem zaodrju nove sezone.

V *Slovenecu* z dne 1. oktobra 1920 beremo: »Brezovšek, Zikova in Kogoj so se združili v to, da prirede tekom prihodnjih mesecev koncert s sporedom, ki bo sestavljen izključno iz skladb komponista Marija Kogoja [...]«. ³⁶ Koncert sta mesec dni pozneje (6. novembra 1920) priredila Kogoj in Zikova.³⁷

April in maj 1921 sta bila v znamenju afere Kovač–Kogoj. Afera je bila posledica Kogojeve kritike, objavljene v *Jugoslaviji* 13. aprila 1921, v kateri je skladatelj z lahkoto ovrigel Rukavinove obrambne zagovore, medtem ko dela pevca Leopolda Kovača sploh ni polemiziral.³⁸ Ker naj bi kritika tako razjarila pevca, je ta istega dne fizično pred gledališčem obračunal s Kogojem. Zadeva je dobila svoj epilog na sodišču. Pomenljivo je, da je omenjena afera imela svoje ozadje še v dogodkih leto poprej, ko je bil isti pevec zaradi žaljenja časti Marija Kogoja obsojen na denarno kazen.³⁹

Zaodrška obračunavanja, konflikti in nenazadnje pravnici spori ne govorijo le o samozadostnosti in samovšečnosti nekaterih opernih članov, temveč govorijo tudi o duhovnem obzorju glasbeniškega (opernega) okolja, ki v povprečnem duhu še ni premoglo drznejše kritiške refleksije. Res je, da je Kogoj

34 Prim. *Gledališki list* 1, št. 1 (1920/21).

35 Gl. Emil Adamič, »Kultura«, *Slovenski narod* 53, št. 223 (30. september 1920): 4.

36 [Neznani avtor], »Prosveta«, *Slovenec* 48, št. 224 (1. oktober 1920): 3.

37 [Neznani avtor], »Ljubljanske novice«, *Slovenec* 48, št. 254 (6. november 1920): 4.

38 Marij Kogoj, »Kr. Narodna opera: K sedmim točkam g. Rukavine«, *Jugoslavija* 4, št. 86 (13. april 1921): 3.

39 [Neznani avtor], »Ljubljanske novice«, *Slovenec* 48, št. 148 (3. julij 1920): 4.

s svojimi odzivi na Rukavino (Rukavina kot »splošno znani kapelnik z garancijo gotovega neuspeha«)⁴⁰ prestopil prag pričakovanega in dotlej ustaljenega kritiškega odziva – nemalokrat iz njegovega pisanja veje močno osebni izraz – ter je z osvetljevanjem (zanj) akutnega problema morda zanemaril nekatere ostale segmente opernega delovanja, a je obenem kot prvi začel živo sprožati poustvarjalna, repertoarna in nenazadnje umetniška vprašanja.

Dokumentacija, ki bi neposredno razkrivala notranje delovanje prvega in drugega leta podržavljene Opere na sistemski ravni, ni ohranjena. Posamezne informacije o delu v hiši so pricurjale v glasbeniško javnost (Brezovšek – Kogoj) in, kot se je kasneje pokazalo, vplivale na prihodnje odzive strokovnega glasbenega okolja. Vprašanja o (ne)pristranskosti Kogoja in o njegovem ponekod kar osebnem obračunavanju z ravnateljem opere niso zanemarljiva, zlasti ker naj kritika po Škerjančevem mnenju ne bi imela »vpogleda v notranje razmere naših glasbenih zavodov«,⁴¹ a po drugi strani je bilo repertoarnih, dirigentskih, tehničnih in interpretacijskih očitkov Rukavini preveč, da ne bi mogli iz Kogojevih zapisov rekonstruirati vsaj dela resnice.

Rukavina je v slovenski prostor vstopil kot izkušen glasbenik ter hkrati kot nastavljenec Slovenskega gledališkega konzorcija in Frana Govekarja, njegov položaj pa se v Juvančičevi kratki dobi ni spremenil: umetniško je vztrajal na obstoječem, institucionalno pa v polju varnega zaledja.

Juvančičev niti dve leti trajajoči intendantski mandat (od februarja 1920 do januarja 1922) je spodkopala sinteza dogajanj v zaodrju Drame in družbenopolitičnih sprememb (z vidovdansko ustavo je bil uzakonjen centralizem),⁴² posledice pa so vplivale na poslabšan umetniški in socialni položaj gledaliških delavcev, v katerem opazujemo zametke finančne krize.

Imenovanje Mateja Hubada za novega intendanta Narodnega gledališča je med strokovno glasbeno javnostjo in tudi Združenjem igralcev prineslo novo upanje. Po dvoletni tišini v *Domu in svetu* je o gledaliških razmerah ponovno spregovoril Kogoj:

*Po večletnem mrtvilu se je končno zgodil mali dogodek, ki bo mogel v kratkem v temelju spremeniti in urediti naše glasbeno življenje. [...] S tem, da je prišla intendantca v roke g. Hubada – g. Govekar se je tudi zanimal zanjo (glej Slovenski narod) – je prišlo vodstvo gledališč v roke človeka, ki nima tako neumnih ambicij kakor edino mogoči bivši intendant sedmega reda. Sedaj je mogoče, da postane v gledaliških predmet zanimanja stvar sama. [...] Zavedati se moramo nepobitnega dejstva, da imamo lahko v Ljubljani dobro dramo in naravnost sijajno opero.*⁴³

40 Marij Kogoj, »Prosveta«, *Slovenec* 48, št. 118 (27. maj 1920): 3.

41 Škerjanc, »Glasbeni pregled«, 351.

42 Moravec, *Slovensko gledališče od vojne do vojne*, 79–93.

43 Marij Kogoj, »Glasba«, *Dom in svet* 35, št. 3 (1922): 143.

Hubadov takratni položaj lahko na kratko strnemo takole: (1) ob Lajovicu je veljal za osrednjo glasbeno avtoriteto, (2) bil je član strokovnega sveta gledališkega konzorcija in po razpadu le-tega leta 1919 ob Lajovicu, Kimovcu in Kreku član gledališke komisije »pri poverjeništvu za uk in bogočastje za vsa umetniška vprašanja v Sloveniji«; (3) ni bil več člen verige nastavljenecv konzorcija; (4) dejstvo, da neposrednih izkušenj z delom v gledališču ni imel, kakor pred njim Juvančič in konzorcij, je bilo morda celo zaželeno; (5) delo Opere je spremljal kot strokovni opazovalec, ni ga pa javno komentiral.

Na seji uprave 14. marca 1922 je novi intendant navzoče – oba ravnatelja Rukavino in Golio, dramaturga Župančiča ter tajnika Milana Puglja – pozdravil z mislijo, da želi voditi gledališče umetniško. Poudaril je »harmonijo delovanja v upravi, pravilnost, točnost, popolno odkritost, pravičnost in mirnost«. ⁴⁴ Hubadova začetna drža je nedvomno slonela na viziji drugačnega gledališča, a se je moral prav prav kmalu soočiti z neizprosno birokracijo, temelječo na težnji po vse bolj centralistično urejeni državi. Že Juvančič je vlado v Beogradu obveščal o celotnem delovanju obeh hiš, s Hubadom pa je postajala (finančna) avtonomija Narodnega gledališča in upravnika, posledično pa finančna zmožnost zavoda, eno najbolj perečih vprašanj.

Zanimivo je, da je v *Slovincu* še pred zasedanjem nove uprave izšla notica o »čiščenju« zavoda:

Dediščina, ki jo je prevzel g. Hubad ni ravno taka, da bi ga človek zavidal: nad enomilijonski deficit, kopica nezmožnih in neuporabnih moči tako v operi kakor v drami. Takoj ob nastopu je pričel g. Hubad s čiščenjem. Kakor čujemo, je odpustil precejšnje število »solistov« in »igralcev«, predvsem pa je znatno zmanjšal številno armado baletk. Poznavajoč avtoriteto g. Hubada, smo prepričani, da je odstranil vsaj del balasta, ki našemu gledališču nikakor ni bil v korist in ne v čast.⁴⁵

Načrt kadrovske sanacije očitno ni bil skrivnost, in je bil, kot se je izkazalo, ena od prioriteta novega upravnika, v kateri zasledujemo tudi postopno težnjo k profesionalizaciji opernega ansambla.

Hubadov čas odpira nadaljevalno (in pogojno novo) poglavje o zgodovini ljubljanskega opernega gledališča. Bolj kot repertoarne ga določajo finančne, organizacijske in kadrovske spremembe v času negotovih družbenopolitičnih dogajanj.

⁴⁴ Slovenski gledališki inštitut, SNG Uprava, Sejni zapisniki 1920–1924, rokopis.

⁴⁵ [Neznani avtor], »Za naša gledališča«, *Slovenec* 50, št. 40 (18. februar 1922): 4.

Viri in literatura

- Adamič, Emil. »Kultura.« *Slovenski narod* 53, št. 223 (30. september 1920): 4.
- Bevk, France. »Prosveta: Naše gledališče – posebno opera.« *Slovenec* 48, št. 51 (3. marec 1920): 4.
- Cvetko, Ciril. *Dirigent Niko Štritof in sopranistka Zlata Gjungenac v ljubljanski Operi*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1999.
- Cvetko, Ciril. *Julij Betetto, umetnik, pedagog in organizator glasbenega šolstva*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1990.
- Cvetko, Ciril. *Mirko Polič: Dirigent in skladatelj*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1995.
- Cvetko, Dragotin. »Delež F. Rukavine v delu ljubljanske Opere 1918–1925.« *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 15, št. 32 (1979): 48–61.
- Cvetko, Dragotin. *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, III. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1958–1960.
- Člani Opere. »Kultura: Iz gledališke pisarne.« *Slovenski narod* 53, št. 37 (15. februar 1920): 4.
- Gledališki listi Narodnega gledališča v Ljubljani (Opera). Sezone 1920/21–1922/23.
- Hečimović, Branko, in Vladimir Obelić, ur. *Repertoar hrvatskih kazališta*, 1. Zagreb: Globus, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti: 1990–2002.
- Kogoj, Marij. »Glasba.« *Dom in svet* 33, št. 7–8 (1920): 202.
- Kogoj, Marij. »Glasba«, *Dom in svet* 35, št. 3 (1922): 143.
- Kogoj, Marij. »Kr. Narodna opera: K sedmim točkam g. Rukavine.« *Jugoslavija* 4, št. 86 (13. april 1921): 3.
- Kogoj, Marij. »Opera v prvi polovici sezone 1919/20.« *Dom in svet* 33, št. 3–4 (1920): 96–99.
- Kogoj, Marij. »Prosveta.« *Slovenec* 48, št. 32 (10. februar 1920): 3–4.
- Kogoj, Marij. »Prosveta.« *Slovenec* 48, št. 44 (24. februar 1920): 6.
- Kogoj, Marij. »Prosveta.« *Slovenec* 48, št. 46 (26. februar 1920): 3.
- Kogoj, Marij. »Prosveta.« *Slovenec* 48, št. 48 (28. februar 1920): 4–5.
- Kogoj, Marij. »Prosveta.« *Slovenec* 48, št. 118 (27. maj 1920): 3.
- Kogoj, Marij. »Slovensko operno gledališče.« *Slovenec* 47, št. 234 (11. oktober 1919): 1–3.
- Kogoj, Marij. »Slovensko operno gledališče.« *Slovenec* 47, št. 235 (12. oktober 1919): 1–3.
- Lah, Špela. »Nemško glasbeno gledališče v Ljubljani (1875–1914).« *Muzikološki zbornik* 48, št. 1 (2012): 181–182.
- Lah, Špela. »Struktura repertoarja glasbeno-gledaliških del novega Deželnega gledališča (1892–1903).« *Muzikološki zbornik* 41, št. 1 (2005): 71–79.
- Loparnik, Borut. »Poličeva doba slovenske opere: Ozadja in meje.« V *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca*, uredila Jurij Snój in Darja Frelih, 193–204. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2000.
- Mahnič, Mirko. »Slovenski gledališki konzorcij (1917–1920) [nadaljevanje I].« *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 2, št. 6–7 (1966): 93–128.
- Mahnič, Mirko. »Slovenski gledališki konzorcij (1917–1920) [nadaljevanje II].« *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 2, št. 8–9 (1966): 196–230.
- Moravec, Dušan. »Novo gradivo o Govekarjevi vlogi v slovenskem gledališču.« *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 8, št. 19 (1972): 1–18.
- Moravec, Dušan, ur. *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967: Popis premier in ponovitev*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1967.
- Moravec, Dušan. *Slovensko gledališče od vojne do vojne (1918–1941)*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980.
- [Neznani avtor.] »Ljubljanske novice.« *Slovenec* 48, št. 148 (3. julij 1920): 4.

- [Neznani avtor.] »Ljubljanske novice.« *Slovenec* 48, št. 254 (6. november 1920): 4.
- [Neznani avtor.] »Prosveta.« *Slovenec* 48, št. 224 (1. oktober 1920): 3.
- [Neznani avtor.] »Za naša gledališča.« *Slovenec* 50, št. 40 (18. februar 1922): 4.
- Pánek, Jaroslav. »Pisma Frana Govekarja Čehom.« *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 11, št. 25 (1975): 27–47.
- Prelovec, Zorko. »Ljubljanska opera v minuli sezoni.« *Maska: Gledališka revija* 1, št. 1 (1920): 9–11.
- Sivec, Jože. *Dvesto let slovenske opere = Two Hundred Years of the Slovene Opera (1780–1980)*. Ljubljana: Opera in balet SNG, 1981.
- Sivec, Jože. »Italijanske operne družbe na odru ljubljanskega gledališča v obdobju romantike.« *Glasbenopedagoški zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani* 2 (1997): 49–66.
- Sivec, Jože. »Nemška opera v Ljubljani od leta 1861 do 1875.« *Muzikološki zbornik* 8 (1972): 86–111.
- Sivec, Jože. *Opera na ljubljanskih odrih od klasicizma do 20. stoletja: Izbrana poglavja*, uredila Metoda Kokole in Klemen Grabnar Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2010.
- Sivec, Jože. *Opera v Stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 do 1861*. Ljubljana: Slovenska matica, 1971.
- Slovenski gledališki inštitut. SNG Uprava. Sejni zapisniki 1920–1924. Rokopis.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Glasbeni pregled.« *Ljubljanski zvon* 40, št. 5 (1920): 346–351.
- Vevar, Štefan. »Sem, torej igram: Prispevki za psihosociološki portret slovenskega igralstva.« *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 32, št. 66–67 (1996).

SUMMARY

Between Stage and Backstage: The First Years of the Post-War Opera of the National Theater in Ljubljana (1918–1922)

The discussion deals with the first four post-war years of the Ljubljana Opera House (until the arrival of Matej Hubad as artistic director in 1922), shedding light on the beginnings, the musical participants, the repertoire, the relationships between the artists, the critical performance reviews, and the cultural climate of the time.

It lays the groundwork for analysing and understanding Hubad's period of governance and demonstrates the complexity of considering the history of the institution of musical theatre. The conception of repertoire is undoubtedly the most representative aspect of the history of the musical theatre institution and, along with many deserving artists, is an indispensable part of the artistic tendencies of the opera house. On the other hand, it is far from being the only starting point, or an adequate starting point, for interpreting and evaluating the functioning of the musical and artistic institution in the specific socio-historical context: the circumstances under which a particular repertoire was created were determined by both artistic and financial aspects, the aesthetic and intellectual horizons of the music makers, the culture of the audience and, last but not least, the operatic tradition of the time.

The beginnings of the theatre business in Slovenia in 1918 are connected with the establishment of the Slovenian Theatre Consortium, a private company that, with a considerable financial investment, enabled the regional administration to restore the theatre building to its original purpose (the theatre was operated as Kino Central during the First World War).

Although we lack documents testifying to the specific organisation and functioning of the Opera in the first four years, we can reconstruct the first years of its operation based on the conversations of Mirko Mahnič and Dušan Moravec, the simultaneous daily critical notes, an analysis of the repertoire, and the distribution of performances among conductors.

O AVTORICI

KATARINA BOGUNOVIĆ HOČEVAR (katarina.bogunovichocevar@ff.uni-lj.si) je docentka na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, kjer deluje znanstvenoraziskovalno in pedagoško. Njeno področje raziskovanja je zgodovina glasbe 19. in prve polovice 20. stoletja, zgodovina slovenske glasbe, zgodovina glasbenih inštitucij na Slovenskem ter analiza in estetika glasbe. Znanstvene izsledke objavlja v domačih in tujih revijah, deluje tudi kot urednica in avtorica znanstvenih in strokovnih publikacij. Kot glasbena publicistka sodeluje s pomembnejšimi domačimi glasbenimi ustanovami, za katere pripravlja strokovna besedila, strokovne publikacije, glasbene in dokumentarne oddaje ter razstave. Med letoma 2017 in 2021 je bila predsednica Slovenskega muzikološkega društva.

ABOUT THE AUTHOR

KATARINA BOGUNOVIĆ HOČEVAR (katarina.bogunovichocevar@ff.uni-lj.si) is an Assistant Professor at the Department of Musicology Faculty of Arts in Ljubljana. Her research field is the history of music of the 19th and the first half of the 20th century, the history of Slovenian music, the history of the Slovene music institutions, analysis and music aesthetics. She publishes scientific articles in Slovenian and international journals. She is an author and an editor of professional publications. She collaborates with all important Slovenian music institutions, for which she prepares professional publications, professional texts, music broadcast shows and exhibitions. Between 2017 and 2021 she was the President of the Slovene Musicological Society.