

izvirni znanstveni članek
prejeto: 2005-06-30

UDK 782.072:329.73(497.4)(091)

VPRAŠANJE ZGODOVINOPISNIH KATEGORIJ PRI PROUČEVANJU SLOVENSKE OPERE: PRODUKCIJA ZNANJA ALI RECIKLAŽA IDEOLOGIJE?

Vlado KOTNIK
SI-1000 Ljubljana, Kogojeva 8
e-mail: vlado.kotnik@guest.arnes.si

IZVLEČEK

Članek predstavlja kritično in refleksivno dekonstrukcijo akademskih, izvedeniških, intelektualnih in drugih tradicij, ki so se v Sloveniji lotevale preučevanja vprašanja "slovenske opere" pod okriljem denominacij "avtohtonega" opernega skladatelja kot esencializiranega protagonista "slovenskosti" slovenske opere, "slovenskega libreta", avtenticizma repertoarja obeh slovenskih opernih hiš in drugih reprezentacij provincialnih nacionalnih ideologij. Glavni namen analize je pokazati, kako se pojem slovenske opere tem tradicijam kaže kot povsem neproblematična "objektivna struktura", "naravna kategorija" ali kot "narojena danost", njihove konstrukcije "slovenske opere" pa so prikazane celo kot znanstvena dognanja in ne kot v nacionalni kolorit zaviti ideološki diskurz esencializma, avtohtonizma, avtenticizma, organicizma, historicizma in nacionalizma.

Ključne besede: slovenska opera, operno zgodovino, zgodovina preučevanja opere, nacionalizem, avtohtonizem, esencializem

THE QUESTION OF THE HISTORIOGRAPHICAL CATEGORIES IN SLOVENIAN OPERA RESEARCH: PRODUCING KNOWLEDGE OR RECYCLING IDEOLOGY?

ABSTRACT

The article is based on a short critical and reflexive deconstruction of academic, proficient, intellectual and other traditions in Slovenia dealing with the question of the "Slovenian opera" under the cover of denominations of an "autochthonous" opera composer as essentialised protagonist of the "Slovenian-ness" of "Slovenian opera" as well as of the "Slovenian libretto", of the authenticity of repertoire of the two Slovenian opera houses and of other representations of provincial national ideologies. The main goal of the analysis is to show, how the notion of the Slovenian opera conducted among these traditions is conceived as totally unproblematic "objective structure", "natural category" or "self-evident fact". The problem is that their constructions of the Slovenian opera have been explicated as the very scientific findings rather than a nationally coloured ideological discourse of essentialism, autochthonism, authenticity, organicism, historicism and nationalism.

Key words: Slovenian opera, opera historiography, history of opera research, nationalism, autochthonism, essentialism

MOČ "NARAVNIH" KATEGORIJ

Že desetletja velja v Sloveniji na nivoju različnih javnosti, denimo znotraj političnega, medijskega, kulturniškega, opernoabonentskega in drugega pretežno srenjsko skonstruiranega diskurza, kakor tudi v specializirani slovenski muzikološki, glasbenozgodovinski, glasbeno-publicistični, opernokritični in glasbeniški tradiciji neko zelo zakoreninjeno in zagotovo ne dovolj reflektirano prepričanje, da je slovenska opera tisto področje kulturnoumetniškega delovanja, ki se mu samoumevno pripisuje status "nacionalne umetnosti", "reprezentančne" kulture na Slovenskem. Kot prestižen artefakt kulturne prakse dveh slovenskih opernih hiš pojem "slovenske opere" tako rekoč v vseh javnih kakor tudi akademskih (re)prezentacijah signalizira splošno razberljivo neproblematičnost te tematike. Na unificirano arbitrnost rab kaže to, da se denominacija "slovenske opere" v različnih kontekstih veže na sila stične pojmovne oprimke, na primer na "slovenski narod", "nacionalno kulturo", "narodnoobrambno umetnost", "slovensko avtohtonost", "slovensko glasbeno ustvarjalnost", "slovensko operno dediščino", "slovenski libreto", na esencionaliziranega protagonista "slovenskosti" "slovenske opere", to je na figuro "slovenskega skladatelja", na avtenticizem repertoarja obeh slovenskih opernih hiš pa nenazadnje do samega enačenja oziroma pomenljivega, bržčas klasifikatorično podmenjenega, skorajda že sinonimnega substituiranja pojma "slovenske opere" z institucijo ljubljanske Opere, in manj oziroma nikoli z drugo operno ustanovo v Mariboru.

Toda medtem ko je take kontekstualizacije pojma "slovenske opere" znotraj presoje raznovrstnih neakademskih in neraziskovalskih diskurzov mogoče razumeti kot posledico pričakovanega izrazito podkomuniciranega, nekomentiranega, neelaboriranega in nereflaktiranega privzemanja družbenih fenomenov in reprezentacij kulture kot "samoumevnih dejstev",² kar je v Sloveniji na vseh nivojih javnosti še vedno skoraj edini merodajni način razpoznavanja realnosti, pa je težje sprejemljivo dejstvo, da se skozi tako rekoč identično inhibiran dispozitiv vprašanje "obstoja slovenske opere" realizira tudi takrat, kadar gre (naj bi šlo) za strokovni, akademski, znanstveni ali specialistični diskurz. Zedi-

njenost dosedanjih intelektualnih tradicij, zastopanih dominantno iz vrst glasbeniške, muzikološke in glasbenozgodovinske stroke s tem, da je opera na Slovenskem "vselej" imela pomembno kulturno konstitutivno kakor tudi narodno ali politično, torej več kot le simbolično vlogo pri konstrukciji samobitnostne ali identitetne podobe slovenskega naroda, signalizira o popolnem sozvočju strokovnega diskurza s političnim in ideološkim.

Kljub takšnim deklarativnim pripisom, katerih kontinuiteto lahko na Slovenskem beležimo od sredje 19. stoletja dalje in smo jim priča v različnih oblikah in formulacijah (na primer skozi časopisne naracije o operi, fragmentarne ekspertize slovenskih strokovnjakov, normativne zakonodajne dokumente slovenske države za področje kulture in aktersko mrežo opernega imaginarija; cf. Kotnik, 2003b) tudi danes, pa ob vsem tem najbolj zaskrbljuje dejstvo, da kljub notorični privilegiranosti, ki se ponavadi pripisuje operni umetnosti, doslej v Sloveniji ni bila opravljena niti ena raziskava, ki bi se sistematično in s pertinentnim epistemološko-metodološkim aparatom ter recentnim interpretacijskim instrumentarijem bolj poglobljeno in *refleksivno* (torej v konceptnem smislu – Bourdieu, 2004, 126; Rotar, 2004, 27) lotila raziskovanja družbenih reprezentacij opere in njihovih dejanskih praks in dognanja o njih sopostavila v nacionalni kolorit privzdignjenim kanoniziranim predstavam o življenju in pomenu "slovenske opere". Pričakovali bi, da bi že takšna preprosta sopostavitve dveh povsem ločenih kategorij ali plati realnosti same raziskovalce bržčas morala pripeljati do tega, da podvomijo v analitsko pertinentnost nekaterih denominacij opere v Sloveniji in se izvijejo iz okovij trdne vere v obstoj slovenske opere kot "naravnega", "organskega fenomena", vtisnjenega v pojem slovenskega naroda. Rečeno z Bracom Rotarjem, kulturni fenomeni sami na sebi niso "naravni", "organski" ali "narodni", lahko pa veljajo za take znotraj naturalističnih, organicističnih in nacionalističnih ideologij 19. in 20. stoletja, katerih bistvena sestavina je utaja distance med elaboracijo, producenti in konsumenti kulturnih produktov (Rotar, 2003, 15). Kakšne specialistične raziskave o tem za področje opere pa v Sloveniji doslej zagotovo ni bilo.³

2 Collins in Bourdieu imata veliko zaslugo, ker sta opozorila, da so dejstva (družbena, znanstvena, kulturna, umetniška idr.) kolektivne konstrukcije, katerih realiteta se konstruira v interakciji med tistimi, ki dejstva producirajo, in tistimi, ki ji sprejmejo (Bourdieu, 2004, 58, 65, 119–120).

3 Naj k tem dejstvu dodam še to, da je slovensko tradicionalno glasbeno zgodovinsko trzoniziralo kot spoznavni imperativ svojega akademskega početja pretežno en aspekt raziskovanja zgodovinske opere, to je kompozicijsko zgodovino opere, ki tako v tem kanonu že nastopa kot "zgodovina opere" (v resnici gre prej za kronologijo skladateljskih figur in praks), kar je svojevrstna degradacija in redukcija zgodovinskega režima opere kot družbenega fenomena. Ker doslej v Sloveniji še ni bila narejena nobena sociološka, glasbenosociološka ali antropološka analiza specifičnih publik (npr. operne publike), je zato težko govoriti o recipientski zgodovini opere ali teoriji specifičnih načinov branja njene kulturne reprezentacije kot žanra, menim pa, da je pričujoči članek, s tem ko govori o tem, kako so preučevalci opere pisali o njej, z zgodovinskoantropološkega in socialnoantropološkega aspekta vendarle specifičen prispevek k recepcijski zgodovini opere, ki je del širše kulturne in intelektualne zgodovine opere, saj premišlja objekt, ki je doslej veljal za prestižen, splošno sprejemljiv in sprejet, neovržen in neovrgljiv, neproblematičen in neproblematiziran kanon.

Začnimo najprej pri monopolnem strokovnem diskurzu, ki je doslej v svoje specialistične programe izdatno vključeval vprašanje tradicije slovenske opere. Za lažje razumevanje navedimo nekaj značilnosti oziroma posebnosti tega diskurza v nekaj točkah.

Prvič, očitna posebnost monopolnega muzikološkega in glasbenozgodovinskega diskurza je, da je pojem opere v tej tradiciji ekspertnega ukvarjanja z opero že desetletja izenačen izključno s pojmom "glasbe" in "umetnosti". Iz vere v tako naturalizirano izhodišče so se v preteklosti inspirirale tudi vse druge vrste javnosti (mediji, kulturna birokracija, operna kritika, operna publicistika ...), med bralci strokovne literature o operi pa je pogosto emaniralo v takih zanosnih apologijah: *"Opera pa mora biti umetniško dejanje, če hoče biti umetnost. In opera je umetnost. Tega se vsi zavedamo, ki jo ljubimo in negujemo."* (Kozina, 1962, 12). Problem pavšalnih percepcij opere kot glasbe ali umetnosti je v tem, da so bile tovrstne percepcije praviloma dominantno "racionalizirane" kot nezdvojljeno dejstvo, ne pa reflektirane zgolj kot okvir za razumevanje določenih aspektov vednosti o operi (Kotnik, 2004, 196).

Drugič, vero v "naravno danost" slovenske opere je strokovni diskurz udejanjal, uresničeval oziroma izkazoval skozi razpredeno mrežo svoje raziskovalne ontologije in teleologije, ki se na primeru opere najbolje kaže v naslednjih parametrih: presenetljiva marginalizacija študij o operi znotraj "kompetentnih tradicij"; pojmovanje opere kot naravne danosti s svojo linearno, vektorsko oziroma progresivno družbenozgodovinsko kontinuiteto, ki jo je treba podvreči deskripciji (produkcija nacionalnih opernih vodnikov, "slovenske zgodovine opere"); odsotnost intelektualnih (samo)razmislekov in (samo)kritike strokovnih tradicij; fenomen zbirateljstva oziroma iskateljstva notnega gradiva in libretov slovenskih opernih del za dokazovanje historične kontinuitete avtohtone operne dediščine na Slovenskem; zagledanost v genezo, izvore in korenine "slovenskega opernega ustvarjanja"; epistemična nezmožnost reflektiranja opere kot realne družbene prakse, družbenega fenomena, družbene reprezentacije ali družbenega imaginarija; omejevanje proučevanj striktno na slovensko etnično oziroma nacionalno ozemlje, podprto z naslednjim nacionalno determiniranim raziskovalnim imperativom: "slovenski raziskovalci naj raziskujejo slovensko opero".

Tretjič, strokovnega govora o operi ni mogoče obelodaniti, ne da bi istočasno sledili njegovi navezanosti na imaginarij o nacionalnem, še zlasti zato, kjer je motiv "nacionalnega" (v transformacijah "nacije", "naroda", "narodne kulture", "nacionalne umetnosti", "slovenstva" ipd.) pravzaprav njegova rdeča nit oziroma tako rekoč edini konstitutiven register (Kotnik, 2004, 200).

Četrtič, recepcije strokovnih tradicij so v preteklosti slonele na povsem nereflektiranih monolitnih predstavah o operi kot "nacionalni stvari", "slovenskosti slovenske opere", "avtohtonosti" in "avtentičnosti" opernega repe-

toarja slovenskih opernih hiš. Še več, vse navedene denominacije so prikazane kot znanstvena dognanja. V dominantni meri jih žlahtno okvalificirata muzikološki in glasbenozgodovinski deskripcionizem in inventarizem, katerih osrednja teleologija je utemeljena v (p)opisovanju "slovenske operne ustvarjalnosti" kot garanta "glasbene zavesti" in "glasbene samobitnosti" naroda – torej imamo opraviti s kontinuiteto kot intencionalnim izvedeniškim, v grobem rečeno s Hobsbawmom in Rangerjem (1983), izumljanjem "nacionalne tradicije", pa tudi z opresivnim nacionalizmom, kakor to na primeru slovenske literarne historiografije in literarnega kanona 19. in 20. stoletja pokaže Sabina Mihelj (2003, 124–128), kot osrednjim usmerjevalcem, kazalcem in podeljevalcem smisla raziskovalni dejavnosti preučevalcev samih.

Petič, očitna posebnost strokovnih tradicij, ki so skušale definirati in afirmirati vprašanje slovenske opere, je neobhodno povezana z neupoštevanjem, nepoznavanjem ali neseznanjenostjo z recentnimi pristopi iz svetovne teoretizacije. Glavna posledica tega manka pa se kaže v hegemoni vkopanosti teh tradicij v specifično pozitivistično restrikcijo akademske obravnave opere, katere bistveno sestavino predstavljajo številni povsem temeljni epistemološki primanjkljaji in spoznavne zmote pri pojmovanju nekaterih temeljnih pojmov (npr. zgodovina opere, umetnost, nacija, slovenska opera ipd.). Slovenska opera se tem tradicijam osmišlja kot "objektivna struktura", "naravna kategorija" oziroma kot po "naravnem redu" historična danost, katere nacionalni kolorit podeljuje temu pojmu nedotakljive dimenzije. Vsaka kritična obravnava vprašanja slovenske opere bi tako pomenila že napad na nacionalno okarakteriziran epitet, namreč na izraz "slovenski", ki je seveda nedotakljiv, slovenskemu akademskemu izvedeništvu pa celo služi, rečeno z Rotarjem, kot "garant za privilegirano obravnavo" (Rotar, 2001, 211).

Moč "naravnih" kategorij izhaja iz tega, da jih dojemamo kot objektivne strukture, ki naj bi pojasnile neko družbeno realnost. Seveda je problem v tem, da so "objektivne strukture" tudi same neke vrste konstrukcije. Še veliko večji problem za recepcijo družbene realnosti in neprecenljiva škoda za znanost samo pa je, če k produkciji in reprodukciji "naravnih" kategorij bistveno prispevajo tradicije, ki se predstavljajo za strokovne in intelektualne ali celo znanstvene in od katerih bi v resnici pričakovali drugačno erudicijo. V slovenski tradiciji proučevanja opernega fenomena je žal monopolna strokovna praksa odločilno prispevala k produkciji in reprodukciji instrumentov za konstrukcijo naturaliziranih realnosti družbenih in kulturnih fenomenov (npr. avtenticiranje opere, avtohtoniziranje opere, vernakulariziranje opere ipd.). Da bi razumeli simbolno dimenzijo učinka teh hegemonih akademskih posegov v kreiranje diskurzov o operi v Sloveniji, pogledimo na kratko v samo historično konstitucijo teh diskurzov, pre-

verimo pogoje njihove eksistence in kohabitacije, v grobem spremljamo tok njihovega produciranja specifičnega performativnega diskurza o "slovenski operi", ki je v ambiciji iskanja odgovora na temeljno vprašanje, kaj je slovenska opera, povzročil nastanek nekega povsem ideološkega in ne znanstvenega diskurza o "slovenski operi".

ESENCIALISTIČNE PRIORITETE STROKOVNJAŠKIH TRADICIJ

Devetnajsto stoletje je proizvedlo nov koncept organizacije opernih tradicij iz različnih prostorov Evrope, namreč po ključu razvoja nacionalne države. Mnogi muzikologi znajo hitro pristaviti, da naj bi v tem stoletju prišlo do pomika izključne pozornosti od germanske ali romanske operne tradicije na novoporajajočo se slovansko. Mnogi slovanski narodi iz svojih sredin izvržejo na plano svoje prve velike skladateljske figure operne umetnosti, ki hitro postanejo manifestativni motorji svojih nacionalnih sredin. V glavnem naj bi veljalo, da so šele tedaj nastala prva "slovanska operna dela": najprej pri Rusih, Poljaki, Čehih (Glinka, Dargomižski, Musorgski, Rimski-Korsakov, Smetana, Dvořák ipd.), kmalu nato pa že tudi pri južnoslovanskih narodih (Srbi, Hrvatih in Slovencih) (več o tem v: Cvetko, 1963, 14; Sivec, 1976, 267–333). Gradijo se nacionalne operne hiše. Pišejo se nacionalne glasbene zgodovine in nacionalne zgodovine operne umetnosti. Vsi ti angažmaji bistveno in neposredno črpajo duhovno moč iz idej pomladi narodov 1848. Slovenski kulturni prostor druge polovice 19. stoletja je v primerjavi s tedanjimi evropskimi "konvencionalnimi nacionalizmi" provincialna adaptacija na "etnični nacionalizem s klerikalno dominantno" (Rotar, 2001, 216). V tem duhu Slovenci dobijo prve prepoznavne operne skladatelje, katerim nemudoma pripišejo pomen nosilcev in nadaljevalcev projekta slovenskega nacionalizma, katerega generativni temelj se da opaziti v takih dejanjih zgodnjega nacionalizma, kakor je program *Zedinjene Slovenije* iz leta 1848. Muzikologi in drugi dosednji preučevalci "slovenske opere" bi nam verjetno težko odpustili, če bi ostali zgolj pri opredelitvi začetkov "slovenske opere" v 19. stoletju, da ne bi pri tem vsaj bežno omenili njihovih velikih raziskovalnih prizadevanj, ki so jih vodila daleč nazaj v prvo polovico 18. stoletja in do spoznanj "prvih korenin" oziroma "izvorov" kranjskega opernega življenja in udejstvovanja. Ciril Cvetko, prominenten slovenski pisec številnih knjig in člankov o operi, takole reflektira najzgodnejša znamenja nastanka "slovenske opere":

"Prva opera na Slovenskem je nastala precej pred prvo hrvaško in srbsko, celo pred prvo rusko opero. Že leta 1732 je bila namreč v palači kranjskega vicedoma,

kneza Francesca Antonia Sigifrida della Torre e Valasina, uprizorjena tragedia per musica "Il Tamerlano", ki jo je napisal maestro di Capella Giuseppe Clemente Bonomi, vicedomov kapelnik. Ni sicer točno dognano, ali je bil skladatelj rojen v kranjski deželi ali izven nje. Ohranjeno pa je posvetilo knezu, v katerem Bonomi govori o vojvodini Kranjski, kjer da so živeli njegovi predniki. Če se je torej sam prišteval v naše območje, lahko tudi opero "Il Tamerlano" štejemo kot naše glasbeno-scensko delo." (Cvetko, 1963, 15).

Če je Cirila Cvetka Bonomijeva nacionalna pripadnost še nekoliko begala, so kasnejši pisci (npr. Sivec, 1976, 57) ta podatek že bolj prikojili predstavi o nečem samoumevnem, tako da Igor Grdina, ko povzema Sivca, brez zadreg proglasi Bonomija za nespornega "Kranjca", ki naj bi "v ljubljanski vicedomski palači grofu Thurnu in drugim deželnim veljakom" (Grdina, 2002, 7) ponudil svojo prvo znano glasbeno-umetniško uslugo. Po beleženju mnogih zbirateljev slovenske operne dediščine po njem Slovenci vse do sredine 19. stoletja naj ne bi imeli nobenega skladatelja, ki bi se lotil "glasbeno-scenskega ustvarjanja". Po preučevanjih prenatalne operne preteklosti⁴ naj bi šele Jurij Mihevec, nadalje Gašpar Mašek, po njiju Miroslav Vilhar, brata Ipavca ter Viktor Parma nato v sklenjeni vrsti "pripravili pot slovenski operi", ki naj bi s Foersterjevim *Gorenjskim slavčkom* končno kulminirala v podobi prve razpoznavne slovenske *nacionalne opere*. Konec 19. stoletja velja za razgiban čas na področju "slovenske operne dejavnosti": leta 1892 je Ljubljana dobila operno hišo, Maribor slaba tri desetletja pozneje. Prve poskuse tematizacije "slovenske opere" najdemo v globokem 19. in na prelomu stoletja.

Od konca 19. stoletja dalje do danes v slovenskem prostoru vegetira predstava o *Gorenjskem slavčku* kot največji, najbolj dovršeni in najbolj reprezentativni slovenski operi. Ugleden tedanji inteligent Vladimir Foerster zapiše: *"Najzaslužnejši mož na slovenskem glasbenem polju je brez dvoma častitljivi regens chori ljubljanske stolnice, naš prvi virtuoz na orglah, naš najgloblji teoretik, naš najplodovitejši skladatelj in najvplivnejši glasbeni učitelj in reformator – Anton Foerster, sin češkega naroda, ki je pa postal v dolgoletnem delovanju med slovenskim narodom naš po srcu in po misli ... V zgodovini naše glasbe je Foerster glavna oseba, okoli katere se je do najnovejšega časa gibal skoro ves naš glasbeni pokret. [...] S tem delovanjem je segel Foerster v vse sloje slovenskega naroda. [...] Foersterjevo delovanje sega nazaj v ono dobo, ko smo imeli v Slovencih le prav malo skladateljev, še prav malo svoje glasbene literature. Foerster je začel delovati v letih sedemdesetih, v dobi prepore slovenskega življa, tako narodnostnega, kakor i kulturnega. Bil je priča onih navdušujočih in mnogo*

4 Za seznanitev s tem področjem napotujem na sveženj pisa nj zlasti muzikologa Jožeta Sivca (glej Kotnik 2004, 202, kjer se nahaja zbir te literature).



Sl. 1: Gorenjski slavček Antona Foersterja na odru ljubljanske Opere v sezoni 1966/67 (Arhiv Slovenskega gledališkega muzeja v Ljubljani).

Fig. 1: Opera 'The Carniolan Songstress' of Anton Foerster on the stage of Ljubljana's Opera in 1966/67 (Archives of the Slovenian Theatre Museum in Ljubljana).

obetajočih časov prvega svitanja, v katerih sta se probujali narodna zavest in delo slovensko." (Foerster, 1904, 216, 219). Dvourni recepcija Foersterja je s problematiziranjem zlasti njegove "narodne izvornosti", manj pa umetniškega opusa, ki so ga uprizarjali nekateri zapriseženi nacionalisti, iz Foersterja naredila bizarno skladateljsko figuro. Ekonomija izbarantanega nacionalnega determinizma in grudnega avtencizma je v Foersterjevem primeru dosegla pozitivno bilanco "za narodov blagor". Argumentacija, ki je za dolgo obveljala, se je glasila: "Dasi je Foerster po rodu Čeh, vendar ga smemo po uspešnem delovanju imenovati domačina, njegova dela pa šteti med izvirne slovenske skladbe." (Gössl, 1896, 544).

Ideje o operi kot "jeziku naroda", kot "važnem pojavu v duševnem bitju vsakega naroda", kot "delu našega obraza pred svetom in pred seboj", kot tribuni, na kateri se razodeva "kulturnost narodova v svoji najvišji čistosti in lepoti", kot temelju "izvirne narodne kulture" (Levstik, 1938, 664), kot "ustanovi, lasti in dobrini narodovi", ki dviga narodni etos (Ukmar, 1935, 447), kot rezultanti duhovnega življenja naroda (Ur. *Ljubljanskega zvona*, 1934, 107–114; Lipovšek, 1936, 172–178), kot "zrcalu naše razvojne in kulturne višine" (Vurnik, 1926, 63) in

podobno so spričo prihajajočih političnih sprememb v tridesetih letih 20. stoletja ponovno doživele svoj razmah. Repeticijsko nekakšnega buditeljskega narodnega gibanja, porojenega sicer sredi 19. stoletja v času marčne revolucije, ki je vprašanje slovenske opere prvič postavilo v ospredje, je v prvi polovici 20. stoletja med slovenskimi intelektualci bržčas pobudila še tradicija tako imenovanega slovenskega narod(nost)nega vprašanja (Šumi, 2000b, 257–271), katere nosilci so svojo vezanost na nacionalistično politiko v opredeljevanju kulturne in duhovne problematike "slovenstva" dostikrat izkazovali z enako nacionalistično problematizacijo opere. Nosilec te tradicije se je opera kazala kot prominentna "duhovna tvarina", ki za svoj obstoj na slovenskih tleh narodu dolguje, da ga dobesedno zgradi ali poveže v homogeno kulturno in politično enoto, s tem pa tudi v organsko etnično celoto (Kuret, 1937–8, 185). Narodotvornostno poslanstvo opere je v repertoarju strokovnjaških ideologij 19. in 20. stoletja na Slovenskem zasedlo najvišje mesto. Njihove predstave o operi zunaj konteksta "narodne snovi" so tako rekoč nezaznavne.

Prav zaradi te posebne narodotvorne pozicije, ki jo operi pripiše vodilna strokovnjaška reprezentanca, se je opera v celotni predvojni in povojni intelektualni tra-

diciji oprijela ključna in do dandanes brezprizivno dominantna predstava o nečem, kar je v funkciji nečesa "izbranega za narod", zatorej v funkciji slovenstva. Vurnik je dal še leta 1927 vedeti, da se s Foersterjem ne gre povsem zadovoljiti, kakor tudi ne s statusom, ki mu ga je pripisala prav slovenska glasboslovna klientela v specifičnem zgodovinskem obdobju, saj ocenjuje: "*Nimamo še opere, ki bi šla v svet in dala svetu vedeti o Slovencih, tudi simfonije še ne ... Zato na delo, trdo delo!*" (Vurnik, 1927, 128).

V začetku osemdesetih let 20. stoletja je v slovenskem muzikološkem pojmovanju opere prišlo do rahle reorientacije opisanega glasbenozgodovinskega deskripcionizma in inventarizacije v obravnavi "slovenske operne ustvarjalnosti", in sicer v glavnem z aksiomom, da je "slovenska opera" del evropske identitetne podobe operne geografije. Dogodek, s katerim se je vpeljala debata o odnosu slovenske opere do drugih opernih tradicij, je bil simpozij z naslovom *Slovenska opera v evropskem okviru*, organiziran ob njeni 200-letnici in na katerem so sodelovali tudi nekateri tuji muzikologi. Po realizaciji Sivčeve publikacije *Dvesto let slovenske opere* (1981) je simpozij docela narekoval historični okvir obletnice in z njo povezane tematske usmeritve. Vodilne teme referatov so bile usmerjene v presojo tega, "kje je bila in kje je slovenska opera v evropskem okviru". Poleg pregledov produkcije so se raziskovalci dotaknili tudi reprodukcije na slovenski operni sceni, z bistvenim poudarkom na opernem ustvarjanju. Težišče tematizacije je bilo vpogled v "slovensko operno preteklost" v navezavi na njen položaj v sedanjosti. Toda tudi v tem simpoziju se da precej jasno razločiti obrise primordialne države slovenske muzikološke in glasbenozgodovinske prakse po razkrivanju "izvorov" slovenske opere. Temu je nenazadnje bil namenjen celoten simpozij. Tako so poudarjeno izstopila vprašanja, ki se nanašajo na začetke slovenske opere, nadalje na vlogo nacionalnih gibanj in problem nacionalnega v operi nasploh, na odnos slovenskega do širšega evropskega opernega ustvarjanja, na situacijo sodobne slovenske opere in sodobne skladateljske prakse in podobno. Navedimo nekaj glavnih reprezentacij iz istoimenskega zbornika, ki je bil izdan na temo simpozija.

Dragotin Cvetko v svojem preglednem uvodnem prispevku "Slovenska opera skozi čas" utemeljuje prepričanje, da so prva poznana dela, ki sodijo v območje slovenske opere – mednje prišteva poleg *Belina* še pevske vloške za Linhartovega *Matička* – nastala ob neposrednem sodelovanju avtorjev besedil in partitur. Glavna intenca Cvetkovega poskusa re(tro)vizije razvoja slovenske opere je šla v smeri dokazovanja, prvič, da se je operno uprizorjevanje na slovenskih tleh "začelo razmeroma zgodaj", s čimer bi se dalo lažje dokazati nacionalno kontinuiteto prisotnosti operne kulture kljub diferenciranim procesom formiranja "avtohtone sloven-

ske" operne glasbe v preteklih stoletjih; drugič, da je treba razlikovati med kategorijo *operne reprodukcije nasploh na Slovenskem* na eni in *produkcijo slovenske opere* na drugi strani že zaradi različnih časovnih koordinat in s tem socialne resonance, ki ju zavzameta v slovenskem prostoru. Po tem razlikovalnem modelu naj bi po Cvetku glasbena odrska reprodukcija nasploh na Slovenskem veliko bolje izkazovala neko "relativno kontinuiteto sedanjosti z neposredno in daljšo preteklostjo" kakor pa slovenska operna produkcija, omejena na kronologijo operne prakse slovenskih skladateljev. Razloge za borno bero slednje Cvetko med drugim pripisuje tudi relativnemu "nezanimanju slovenskega občinstva za izvirno domačo operno literaturo" (Cvetko, 1982, 5–12). Cvetkovo analizo lahko imamo za primer prepoznavnega zgodnjega muzikološkega stališča, po katerem je mogoča in potrebna eksplikacija kulturno-umetniške kontinuitete obstoja opernega žanra s piki-ranjem na njegove blede, pa vendar konstitutivne iz-vornostne temelje.

Tesna povezanost "slovenskega opernega libreta" kot esencijaliziranega arbitra "slovenskosti" "slovenske opere" je precej razločno izrisana skozi prispevke mnogih slovenskih preučevalcev opere, tudi nekaterih udeležencev omenjenega simpozija, še zlasti zato, ker naj bi dejavnost prevajanja, "ponašanja" tujih opernih libretov v slovenski jezik, bila še v devetdesetih letih minulega stoletja zelo aktualizirana tema ne le s strani same dominantne akademske tradicije, pač pa virulentno zahtevana s strani nekaterih upravljavcev ljubljanske Opere (Kotnik, 2004, 310–320). Vprašanje slovenskega libreta kot esencialne reprezentacije "slovenskosti" ne le "slovenske opere", ampak tudi operne reprodukcije na Slovenskem je sicer stalno prisoten topos v problematiki tradicije vprašanja slovenske opere že od srede 19. stoletja dalje. Njegova moč pa v številnih literarno navdahnjenih primerjalnozgodovinskih optikah še dandanes ne pojenja. Zlasti v devetdesetih letih prejšnjega stoletja, torej v obdobju, ki ga radi imenujemo slovenska tranzicija, smo lahko dokumentirano beležili raznovrstne konstantne kulminacije tako imenovanih opernih problematik, ki so zadevale aspekt slovenskega libreta in jezika na opernem odru kot reprezentanta "slovenske opere" (Stanovnik, 1982, 72). Dejstvo je, da so omenjene nacionalistično spodbujene "operne rošade" v zvezi s petjem oper v slovenščini daleč prehitevale intervencijske sposobnosti slovenske strokovnjaške srenje, ki naj bi bila v prvi vrsti poklicana, da odgovarja nanje z ekspertizami. Dogajalo pa se je prav nasprotno: obstoječa učenjska praksa jih sploh ni detektirala, prav tako ne preučevalsko reflektirala, pač pa se jim je vztrajno izogibala. Ni pa taista preučevalska sredina bila zadržana do kreiranja in subtilnega distribuiranja posebnih akademističnih nocij o lastnem obstoju in poslanstvu, znotraj katerih si je primitivno prilastila tako rekoč vse strokovne kompetence za eruditsko obravnavo re-

prezentacij opere. In prav tej antiintelektualistični apropiaciji opere gre kot njeno posledico pripisati mentalni vakuum, ki so ga v svojo sredo zlahka interiorizirale posamezne opernoadministrativne, opernoupravljalne, uradniške in kulturniške mentalitete, zaradi katerih se zdi dandanes v Sloveniji vsaka (druga) raziskovalna intervencija, ki ne prihaja iz muzikoloških, glasbenozgodovinskih, glasbeniških ali drugovrstnih insajderskih logov, vnaprej obsojena, da se jo proglasi za nekompetentno, tako rekoč za kršitev nekega konsenzualiziranega obstoječega "reda", ki je po volji vsem tistim, ki ne prenesejo nikakršne objektivacije lastnega početja (Kotnik, 2003a, 32; Kotnik, 2003b).

"Novoodkriti" esencialistični kriterij za ustrezno nacionalno karakterizacijo "slovenske opere" je s simpozijem vred imel tudi svojo politično podmeno oziroma konotacijo v prebeseditvi: "slovenska opera" lahko gradi "most med narodi" in je v kvalitativnem ustvarjalnem pogledu lahko nacionalno primerljiva s širšim "evropskim okvirom". Pojem "slovenske opere" v primerjavi s tipizacijami iz druge polovice 19. in prve polovice 20. stoletja, s tem muzikološkim simpozijem pridobi nekatere nove pomenljive karakterizacije: najprej nek izvirnostni fundament, iz katerega gre sklepati na kontinuitetno podlago opere na Slovenskem in od koder je nadalje šele mogoče zgraditi nastavke za ustrezno glasbenozgodovinsko, kulturnoumetnostno in družbenopolitično teleologijo "avtentične" nacionalnosti slovenske opere (Cvetko, 1982, 624).

Reaktualizacija strokovne debate o utrditvi "sodobne slovenske operne ustvarjalnosti" skozi mehanizem produkcijske dejavnosti opernih skladateljev kot producentov fenomena "slovenske opere" v glasbenoumetniški realiteti je bila podlaga za stremljenje vseh involviranih profilov brez izjeme, to je muzikologov, glasbenih publicistov, glasbenikov, opernih umetnikov, skladateljev in drugih, k istemu cilju, to je h "kvalitetni rasti slovenske opere".

"AVTOHTONI" SKLADATELJ KOT NOSILEC "SLOVENSKE OPERE"

Debata o pomenu in vlogi "slovenske opere" v okviru evropske operne identitetne geografije je med drugim sprožila še neko drugo smer teoretizacije, in sicer teoretizacijo obstoja "slovenskega značaja", to je "slovenskosti slovenske opere", in to v okviru debat o slovenskosti, torej pristnosti in samosvojesti "slovenske glasbe". Z Ottom Kolleritschem bi rekli, da je načrt formuliranja pripomb k nacionalnemu značaju operne glasbe pomenil, da naj bi ta lahko veljala kot nekaj realitetno obstoječega, torej tudi oprijemljivega in določljivega za analitski pristop. Predpostavljamo nacionalnega značaja operne glasbe kot nečesa generično določenega, etnično inherentnega in neodpravljlivega torej, subsumira nekakšen pojmovni osnovni pogoj, pod katerim bi "nacionalno

zavest v operni glasbi", kar moramo seveda brati kot svojevrsten esencialistični konstrukt, lahko okarakterizirali kot kategorijo v obliki razločevalnega znaka za klasifikacijo nečesa, kar se na prvi pogled zdi preveč *unheimlich*, da bi bilo ujemljivo v racionalno taksonomijo vrednotenja (Kolleritsch, 1992, 34).

Iz sosledja razmišljanja o bistvenostnem sestavu slovenske opere so izšle še nekatere druge, teoretsko manj elaborirane interpretacije, po katerih operni skladatelj (kot nosilec razvoja slovenske opere) ali umetnik odraža "duh nacije", ki naj bi bil najbolj prezenten prav v skladateljski pripadnostni uporabi folklorističnih elementov kot reprezentacij "narodne glasbene tradicije" za elaboracijo umetno ustrojene operne glasbe. To idejo smo lahko sicer v nekoliko drugačni ubeseditvi srečali že pri avtorjih (primer Lucile Podgornikove) s konca 19. stoletja. Ideologija, po kateri je operni skladatelj kot figura nacionalnega umetnika tisti, ki "povzema skupna prizadevanja nekega naroda in jih v umetnostni obliki posreduje drugim narodom", temelji na redukciji "nacionalnega značaja opere", zoženega na njeno glasbeno plat. Vprašanje o razmerju med opero in nacionalnostjo oziroma o "nacionalnem značaju" operne glasbe se je kazalo kot prvovrstno legitimno s teoretskega, filozofskega, sociološkega ali psihološkega vidika vsem intelektualnim tradicijam, ki so se v preteklosti lotevale razpravljanja o slovenskosti slovenske opere. Če naj bi veljalo, da je od začetka 19. stoletja opera dobro služila celo kot privilegiran nosilec nacionalnih simbolizmov, pri oblikujočih se nacijah, na primer pri Slovencih, pa kot dejavni, razpoznavni konstituens, je v prvi polovici 20. stoletja znotraj bojevitga nacionalizma postala politična funkcija prenekaterih nacionalističnih in totalitarnih preurejanj (poznana je podporniška vloga nemške opere pri vzponu nacizma kakor tudi fašistična (zlo)raba opere v demagoške in propagandne namene v Italiji), da bi se nadalje z modernistično internacionalizacijo opere v drugi polovici 20. stoletja lahko likvidirale vse nacionalne difference v operi. Take modernistične preureditve perspektive seveda vse do danes niso dosegle slovenske strokovne recepcije opere, po zaslugi katerih smo še vedno na ravni precej aktualnih debat o tem, kaj dela "slovensko opero" zares "avtentično" slovensko. Adornovsko rečeno, bolj ko je opera idiom, ki je podoben jezikovnemu, bliže je nacionalnim karakterizacijam. Po tem principu se je konstruirala avstrijskost Straussa, nemškost Wagnerja, italijanskost Verdija, češkost Smetane, ruskost Čajkovskega ali slovenskost Foersterja. Ali potemtakem, če nekoliko predrugačeno parafraziramo vprašanje Tineta Hribarja, obstaja nekaj takega, kakor je slovenska opera; in nadalje, ali obstaja slovenskost slovenske opere? Hribarjev odgovor je tisti bolj idiosinkratične vrste, češ, slovenska opera nastaja in obstaja, ker in kolikor imamo slovenske skladatelje, ki so zmožni "avtohtonega komponiranja", ki ga Hribar, zdi se, razume precej svojsko kot sopo-

mensko sintagmo za nekaj, čemur pravi "duhovna prostost" (Hribar, 1992, 39–40, 42–43).

Veliko bolj pertinentna je Kolleritscheva problematizacija, ki v svojem interpretativnem aparatu ne izpusti ali spregleda dejstva, da gre pri takih in drugačnih tematizacijah nacionalnega v operi kot esencialnega različnega kriterija običajno za interpretiranje in utemeljevanje z večjim ali manjšim političnim in ideološkim poudarkom. Če bi bilo, rečeno s Kolleritschem, mogoče *nacionalno* glede njegovega odnosa do operne umetnosti pojmovati tako, da bi pod tem pojmom razumeli kulturne pojavne oblike (npr. opero), nastale na etnični osnovi, ki imajo določene posebnosti, bi le težko govorili o *nacionalnem značaju* opere – sintagma v kurzivi se namreč pogosto pojavlja prav v navezavi z debatami o slovenskosti slovenske opere – ker po njegovem zaradi dodanega pojma "značaj" ni jasno, ali je s tem mišljen "idiom", ki daje neki operi kot glasbenemu delu nacionalni značaj, ali pa naj bi bil morda mišljen nacionalni "duh", ki naj bi bil zanjo značilen. Pri prvi vrsti naj bi bil za analitika pomemben samo en problem, namreč, kako je nacionalna glasbena folklorizacija asimilirana v individualni skladateljski operni stil. Pri drugi vrsti pa naj ne bi bilo nekih trdnih kriterijev za raziskovanje nacionalne značilnosti skladateljske dejavnosti, četudi nekateri navajajo, da naj bi prav po tej drugi poti mnogi skladatelji (znane so recepcije opernih del ruskih skladateljev, ki naj bi črpali iz ruske ljudske oziroma narodne pesemske literature in kulture) dosegli nek specifični, recimo mu nacionalni stil (Kolleritsch, 1992, 36). Če poskušamo Kolleritschevo argumentacijo razstaviti, vidimo, da sta v vsakem primeru določevalni premisi takega diskurza analitikovega motrenja nekega opernega dela dve na prvi pogled razločeni entitetni ravni značaja: prva idiomatična, ki operna dela razvrsti domnevno bolj po objektivnem ali vsaj lažje določljivem vzorcu, in druga "duhovna", kjer ni pravih kriterijev za odmero nacionalnosti. Jedro problema je torej samo navidezno premeščeno, ne glede na to, ali gre za presojo po prvi ali drugi kategorizaciji, saj obe kratkomalo pretendirata na stališču, da je nacionalni značaj opere "vselej že tam", samoumevno navzoč v operi, in ga je potemtakem treba samo diagnosticirati. Kakor smo lahko videli, imajo tudi slovenske muzikološke osnovane tematizacije nacionalnega v "slovenski operni ustvarjalnosti" težave z orisom "specifičnega nacionalnega značaja slovenske opere". Vedno znova se izgrajujejo s podmeno, da je treba ločevati med tem, kar je "izvirno" slovensko-operno, in tistim, kar je prevzeto ali pridobljeno. Omenjeno dejstvo nedvomno ni le dediščina same slovenske muzikološke obravnave opere, pač pa bržčas kaže tudi na epistemološke primanjkljaje preučevalcev glede temeljnih konceptov v družboslovju, kakor so nacija, nacionalno, kultura, umetnost.

V takšni intelektualni konstelaciji je še v devetdesetih letih minulega stoletja vzniknilo na akademsko plan kar

nekaj tematizacij. Zlasti za "neskladno" naj bi v nekaterih slovenskih muzikoloških krogih veljala trditev Tržačana Paola Petronija o Parmi kot "očetu slovenske opere" (Petronio, 2002). "Nove" interpretativne prostore odpira tudi Rijavčeva perspektiva, skozi katero se mu zdi operni avantgardizem Marija Kogoja ali glasbeni evropski multikulturalizem Slavka Osterca nekako "ne-slovenski" prav zaradi tega, ker naj bi skozi svoj opus uprizorila "dotlej neznane ali komaj znane poteze slovenskega skladateljevanja" (Rijavec, 1990, 100).

V sozvočju z družbenimi spremembami in političnimi preureditvami na Slovenskem v začetku devetdesetih let je prišlo med muzikologi do prvih poskusov teoretskih razpoznav glasbe, s tem tudi opere kot kategorije političnega. V tej zamudi muzikološkega absolviranja temeljnih modernih družboslovnih orientirjev je bil leta 1992 še en muzikološki simpozij oziroma mednarodno strokovno posvetovanje na temo opere s pomenljivim naslovom za takratne slovenske družbenopolitične razmere *Opera kot socialni ali politični angažma*. Ni nepomenljiva opomba Primoža Kureta v uredniškem poročilu ob izdaji zbornika, da se tematika referatov marsikje dotika tudi "nacionalnih dimenzij opere" in da bi zato celo kazalo naslov simpozija interogativno prebesediti v "Opera kot nacionalni, socialni ali politični angažma?" (Kuret, 1992, 12). Če naj bi bilo raziskovanje nacionalnega v operi nekaj tako temeljnega, pa žal v besedilih slovenskih muzikologov in drugih piscev ne najdemo nikakršnih recentnih konceptualizacij pojmov, ki jih sem ter tja uporabljajo. Predpostavljamo, da je temu tako, saj vsebine referenčnih preučevanj nacionalizma (npr. Benedict Anderson, Ernest Gellner idr.) in sodobnejših pristopov k raziskovanju nacionalnega v operi (Fulcher, 1987; Huebner, 1999; Forsyth, 2001; Arblaster, 1992; Weiner, 1995; Hutcheon, 1997) slovenske produkcije znanja o operi še sploh oplazile niso.

Manica Špendal je na taistem posvetu revitalizirala nekatere stare in odstrla nekatere nove momente pojmovanja Foersterjevega "Slavčka" kot slovenske nacionalne opere. V svoji teoretizaciji se v večji meri nasloni na poglede dveh eminentnih muzikologov (Carla Dahlhaus in Alexandra Ringerja) k razjasnitvi termina nacionalne opere. Po navedbi Manice Špendal naj bi Dahlhaus "nacionalno opero označil kot sporen in enoznačno neopredeljiv pojem", historiografsko nekonsistentno kategorijo, ki je sicer "vredna zgodovinske zabeležebe, ne sodi pa k njenemu pojmovnemu instrumentariju". Nadalje Manica Špendal navede številne zgledne primere iz literature, enciklopedij, opernih priročnikov, v katerih naj bi bila posamezna operna dela še vedno izrecno opredeljena kot nacionalna. Tovrstna "nacionalna" operna dela naj bi tudi bistveno prispevala h kreaciji operne geografije evropskih identitetnih politik narodov. Avtorica tudi po Ringerju povzame, da za pojem nacionalnega pri operi naj ne bi bile odločilnega pomena ljudske (folklorne) prvine glasbe, temveč bolj

nacionalni, politični in družbeni razvojni vidik. To naj bi torej razumeli kot nekakšen odmik od tistih argumentacij, ki smo jih lahko v različnih podmenah izsledili pri nekaterih drugih muzikoloških pozicijah iz sedemdesetih in osemdesetih let prejšnjega stoletja. Seveda je vprašanje, ali moremo "kot nacionalno opero označiti eno samo samcato delo, ki bi izstopalo iz neke nepovnljive zgodovinske situacije, ali pa zvrst, ki bi jo lahko ponovno realizirali v kakšni drugi zvrsti" (Špendal, 1992, 58–59), z analitskega vidika brezpredmetno vsaj v toliko, če dojamemo, da je pojem nacionalne opere konstrukt, ki ga v pretežni meri podpirata dve sopostavljeni ideologiji, ideologija o avtentičnem in ideologija o avtohtonem opernem delu. Da bi razumeli konstrukcijo predstave o nacionalnosti opere nasploh ali nacionalnem značaju nekega posameznega opernega dela, moramo nujno razumeti mehanizme in procese vzpostavljanja verovanskih tradicije o obstoju "avtentične" in "avtohtone" opere. Če bi šli nekoliko globlje v analizo, bi kaj hitro lahko ugotovili, da to verovansko tradicijo držijo izključno ideološki parametri in nikakor ne znanstveni izsledki ali umetniški kriteriji; če se izkaže, da jih držijo tudi slednji, potem lahko domnevamo, da sta "znanstvena racionalizacija" ali "umetnostna doktrina" mutirali v psevdoznanstveno ali psevdoumetnostno presojo do te mere, da nemoteno in po "logiki stvari" opravljata ideološko nalogo. Da je temu lahko tako, daje slutiti neko drugo besedilo Manice Špendal, v katerem navaja razloge za nekoliko Neubauerjevo in Arničovo preoblikovanje Gorenjskega slavčka, ki je bil uprizorjen 1984 v ljubljanski Operi. Avtorica navaja, da naj bi ju k predelavi spodbudila najdba partiture v arhivu ljubljanske Operne. Zlasti je pomenljiva tista Neubauerjeva "pravoverna" misel, vzeta iz *Gledališkega lista* SNG Operne in baleta Ljubljana, v kateri izraža sledeče stališče glede režiserske redakcije na Foersterjevi operi: "Tako je sedaj ta Gorenjski slavček očiščen nekaterih tujih primesi in nepotrebnih zamenjav prizorov ..." (Špendal, 1986). Lahko soglašamo z opisom Manice Špendal, v katerem govori o celi tradiciji pripisovanja nacionalnega pomena tej Foersterjevi operi. Zaradi te taiste tradicije izpred skoraj sto let lahko še danes v leksični zabeleži najdemo označbe, ki nakazujejo, da Josip Vidmar še leta 1937 v *Gledališkem listu* Narodnega gledališča v Ljubljani (Vidmar, 1937–8, 51), v prvi vrsti bili izraz nekakšne evforije takratnih "izrazito nacionalno usmerjenih publicistov in vodstva Operne po vojni". Špendalova dodaja, da je k opredelitvi Gorenjskega slavčka kot "nacionalne" opere prispevala tudi pogosta in v različnih publikacijah uporabljena ugotovitev, da naj bi Foersterja pri komponiranju "Slavčka" vodila želja, da bi ustvaril pravo slovensko nacionalno opero, najbrž po vzoru češke opere (ravno njegovo oziranje po čeških vzorih naj bi mu mnogi očitali in zaradi tega odrekli status skladatelja prve slovenske nacionalne opere). S tem namenom naj bi, da bi – kakor

piše Sivec – "zadel domači slovenski ton", uporabil nekatere melodične motive iz "slovenskih narodnih in ponarodelih napevov" (Sivec, 1976, 316). Po drugi strani Špendalova navede nazore Slavka Osterca, čigar mnenje o glasbenem nacionalizmu in citiranju folklornih elementov naj bi izpričevalo dejstvo, da "samo naslon na narodno pesem naj ne bi bilo jamstvo za nacionalno noto skladbe". Nekoliko bolj problematično postane njeno neargumentirano navajanje nazorov slavnega Dahlhausa, po katerem naj bi bil problem nacionalnega v operi zlasti "v zvezi z nacionalno avtentičnostjo opere, ki naj bi bila etnična in estetska", kar pa naj s samim "posegom v folklorno tradicijo" ne bi bilo dosegljivo, saj naj bi ljudska glasba poleg nacionalnih vsebovala tudi lokalne, regionalne in internacionalne posebnosti. Način avtoričine inkorporacije navedka Dahlhausovega nazora daje slutiti, da se ji takšno Dahlhausovo izrekanje o



Sl. 2: Plakat otvoritvene predstave v Deželnem gledališču v Ljubljani leta 1892 (SNG Opera in balet, 2002, 12).

Fig. 2: Poster of the opening performance at the Provincial Theater (Landestheater) in Ljubljana in 1892 (SNG Opera in balet, 2002, 12).

"avtentičnosti" opere ne zdi niti malo problematično, prav tako ne navezava, ki jo Dahlhaus naredi do epiteta "etnično" in "estetsko", čeprav je iz citata razvidno, da Dahlhaus evidentno verjame v koncept realitetnega obstoja nečesa takega, kakor je "avtentična opera"; zdi se, da vanj verjame tudi slovenska muzikologinja, če ne drugače, pač s tem, da ga citira, ne da bi vzpostavila distanco do kategorij, ki jih v diskurz o nacionalnem v operi privede Dahlhaus (Špendal, 1992, 60).

Pri priči vidimo, da se implikacije verovanja v avtentično podstat opernega dela in avtohtono narobenost skladateljske in libretistske prakse vselej iztekajo v isto mišljenjsko nerefleksivno matrico, ki zagotavlja slovensko avtohtonost kot podeljujoče merilo oziroma brezpriziven kriterij, po katerem se meri, razvršča in vrednoti načine komponiranja oper, skladatelje in njihove biografije, kulturne artefakte in kar cele družbene fenomene. Rezultat implementacije takega avtohtoniziranja merila v slovenskem opernem izvedeništvu pa je naslednji postulat: tisto, kar ne ustreza kriteriju "slovenske avtohtonosti" – čeravno imajo preučevalci sami velike težave z definiranjem tega, kaj naj bi to sploh bilo, vendar nikoli ne podvomijo v konstrukcijo samo – se sicer lahko tolerira, morda celo deloma "ponaši", vendar pa nikakor ne more obveljati za "pristno slovensko". Ta postulat izključevanja smo lahko na delu opazili, denimo, implicitno pri Cvetkovem "otiranju" Bonomija, eksplicitneje pa pri Vidmarjevem ideološko-kritičnem (Kramberger, 2002, 63–100) ošvrku Foersterja.

Poseben problem večine navedenih strokovnjaških obravnav opere na Slovenskem je, da uvajajo povsem nereflektirano v "teoretizacijo" pojme, kakor so to na primer nacija, država (Bourdieu, 1998, 35, 52–58; 2004, 141–142), kultura, avtohtonost, avtentičnost in podobno, pri čemer jih večinoma podajajo kot samoumevne kategorije brez potrebnih konceptualizacij, ne zavedajoč se tega, da gre v družbenih znanostih pri teh pojmihi za take ali drugačne konstrukcije, do katerih se je potrebno opredeliti, če naj bodo del akademskega besednjaka.⁵ Tako, denimo, izpustijo iz horizonta, ko govorijo o navezavah "slovenskega naroda" na operno umetnost, da – če uporabimo najbolj poenostavljeno formulacijo Benedicta Andersona – *narod* funkcioniira kot zamišljena politična skupnost oziroma kulturno konstruirana kategorija (Anderson, 1998, 13–16) in ne kot po nekem "naravnem redu" historična danost. Prav zaradi tega tudi puristične intence nekaterih slovenskih raziskovalcev, da

bi utemeljili "slovenski značaj" "slovenske opere" doslej v tovrstnih besedilih o operi še niso bile reflektirane. Na tem mestu nam pridejo prav zelo koncizne besede Irene Šumi, ko za svoj primer pravi, da je "temeljni trik perspektive nacionalistične zgodovine" prav "razvrščanje diahronih in kontekstualno raznorodnih pojavov *ex aequo*, tako da se konstruirajo velike mitske monade" (Šumi, 2000a, 121), v našem primeru "slovenska opera", "slovenskost slovenske opere", "narod" v perspektivi "operne zgodovine" in drugo. Ni torej niti najmanj naključno, da pojav nacionalnih "grand oper" (francoske *grand opéra* tradicije, wagnerizma, verdizma, "slovanske opere" idr.) v 19. in s kontinuiteto v 20. stoletju sovpa s kulturnim etnonacionalizmom prežetih hegemonih nacionalnih ideologij (Dellamora & Fischlin, 1997, 12). V teh nacionalnih ideologijah je opera (v kontekstu njihovih apropiacij glasbe) pogosto postala *locus* iskalstva za "avtentičnim zvokom" ali "avtentičnim glasom" neke nacije (Hutcheon, Hutcheon, 1997, 235; Dellamora, Fischlin, 1997, 3). Ta konstrukcija nacionalnega opernega idioma je fenomen opere nerazdružljivo vtisnila, kakor smo videli tudi na primeru naše analize, v imaginarij avtohtonizma, etničnega esencijalizma in ideologije "dobrega nacionalizma" kot "uresničevanja splošnega principa pravičnosti" (Šumi, 2000a, 128), "narodobudnosti" in "nacionalnega poslanstva" v operoiskateljstvu.

Namesto vednosti o skonstruiranosti "nacionalnih opernih tradicij" imamo v Sloveniji vse prepogosto opraviti z idealiziranimi fabrikacijami realnosti, kakršno je podal Henrik Neubauer, viden zapisovalec opernega življenja na Slovenskem, v enem od svojih besedil: "*Ker sem zdaj že več kot četrto stoletja tesno povezan s slovensko opero, si seveda želim, da bi 'ena najbolj priljubljenih, v dobrem pomenu množičnih in tudi najdražjih umetniških zvrsti', kot se je lepo izrazila Katarina Bedina, polno zaživela kot nedeljiv del slovenske kulture z vso možno politično in s tem tudi finančno podporo v ponos našega naroda in doživljala tudi v javnosti in v množičnih medijih v prihodnje pretežno pozitivne odmeve. Želim si z dr. Loparnikom, da ne bi bil 'slovenski skladatelj v slovenski operi izjemna in negotova prikazen', želim si z nekdanjim režiserjem Šestom, da bi bilo 'čim več praznikov, ko bi doživljala slovenska opera z novo domačo opero krst' in želim si s skladateljem in direktorjem Poličem, da bi 'naša opera z lastnim, avtohtonim repertoarjem pognala globoke korenine in izzvala v svojem okolju nam vsem nujno*

5 Naj povem, da zaradi zahtevane omejitve besedila ne morem na široko opredeliti vseh posameznih kategorij, kakor so na primer 'esencijalizem', avtohtonizem', 'avtenticizem', 'organicizem', 'historicizem', 'nacionalizem' in še nekatere druge, vendar ne bi želel, da bi bralci, bralke dobile vtis, da avtor te pojme jemlje kot nekaj samoumevnega. Nasprotno, članek jih skuša diferencirati že s tem, da jih vsakokratno specifično poimenuje, vse pa podpre z navedbo referenc za razumevanje teh pojmov. Ni pa v zastavitvi pričujočega članka povsem prezrto dejstvo, da je vsaka družbena in humanistična znanost (tudi muzikologija in glasbena zgodovina kot osrednji akademski tradiciji v proučevanju opere) v Sloveniji te pojme vpela v svoje programe na celo sebi zelo drugačne načine, jim pripisala različne pomenke obsege in številne konotacije, determinirane najbolj prav z disciplinarnimi in celo subdisciplinarnimi tradicijami. Tudi za razpoznavo teh tradicij so reference in viri precej zanesljiv znak akademske dejavnosti.



Sl. 3: Kolaž plakotov opernih predstav ljubljanske Opere (Kozina, 1962).
Fig. 3: Collection of opera posters of the Opera Theater in Ljubljana (Kozina, 1962).

potreben močnejši odmev." (Neubauer, 2002, 12). Po pričujočem citatu vidimo, da so nekateri še vedno pripravljeni ostentativno perpetuirati stare nacionalistične kulturnoumetnostno-nazorske dogme tradicionalne glasbene stroke o "avtohtonosti" "slovenskega opernega repertoarja" in podobno. Pri tem se še zdi, da uveljavitve takega purističnega pogleda na "slovensko opero" Neubauer ne šteje le za cilj svoje "raziskovalne" dejavnosti, ampak celo za uresničevanje prednostne naloge "kulture slovenskega naroda".

TRADICIJA VPRAŠANJA SLOVENSKE OPERE JE TRADICIJA AVTOHTONIZMA

Če na kratko sklenemo. V pričujočem besedilu smo dokazovali, da je mentalni dispozitiv tako imenovanih strokovnih diskurzov o operi, ki so se oplajali pretežno iz glasbenozgodovinske in muzikološke znanstvene formacije, v veliki meri slonel na povsem nereflektiranih predstavah o operi kot "narodni stvari", koncentrirani v

vprašanju izvornostnih in razvojnostnih konceptualizacij "slovenske opere". Ugotavljali smo, da je celo sedanja produkcija akademskega znanja o operi v Sloveniji v diskurzivnem smislu neposredna naslednica reappropriiranih deviških poskusov tematizacij "slovenske opere" še iz druge polovice 19. stoletja in prve polovice 20. stoletja, ko se opere zunaj nekih "narodnobudiljskih" vzgibov pač še ni dalo misliti. Naposled smo lahko skozi spremljanje historične konstitucije akademističnega ukvarjanja z opero na Slovenskem prišli do spoznanja, da so konture obravnav operne slovenskih preučevalcev tako danes kakor v diskurzi izpred trideset ali štirideset let še vedno enake in tako rekoč "konstitutivno" vselej potekajo po robovih identifikacijskih krogov reprezentacij nenehno sugeriranega "slovenstva", sicer razpravam ustrezno transformiranega v kategorije "slovenske opere", "slovenskega značaja slovenske opere", "koncepta avtohtonosti"⁶ (Janko Spreizer, 2002, 189, 228–238, 246) in "avtentičnosti" opernega repertoarja slovenskih opernih hiš, "nacionalne umetnosti", "reprezentančne

6 Od nekaterih slovenskih muzikologov sem ob rabi teh konceptov (npr. koncept avtohtonosti) že slišal govoriti, da so ti koncepti v muzikološki literaturi običajno dojeti kot pomožni pojmi, ki da imajo na različnih muzikoloških področjih različne pomenke obsege,

kulture" in drugo. Iz predstavljenega smo prav tako lahko opazili, da so tovrstne obravnave, ki so se vseskozi v slovenski akademski kakor širši javnosti prikazovale kot znanstvena dognanja, v resnici v svojem "interpretativnem naporu" nenehno zatekale k ideološkim mišljenjskim operacijam, ne da bi se avtorji tega zavedali. "Intelektualni" diskurz je docela sledil principu nacionalnega kriterija kot privilegirane kvalifikatorja akademske recepcije "slovenske operne realnosti". Tako smo lahko videli, da preučevalci iz omenjenih strokovnjaških tradicij ali iz njih inspiriranih drugih meandrov obravnav opere do danes niso veliko spremenili svojih epistemološko-metodoloških izhodišč. Prav tako nismo zasledili kakih kritičnih revizij ali problematizacij polja "intelektualnih" tradicij, ki je zaposlovalo vprašanje slovenske opere, temveč lahko prav nasprotno ugotavljamo, da se stara spoznanja nenehno reproducirajo v preoblikah nekoliko drugačnega, posodobljenega besednjaka, v analitskem smislu pa še zmerom nasedajo istim historicističnim, esencialističnim, progresističnim, developmentalističnim, romanticističnim, avtenticističnim, avtohtonističnim in nacionalističnim eshatološkim ciljem svojega početja. Po vsem povedanem smo po-

temtakem prišli do točke, ko lahko ugotavljamo, da se celo najbolj recentni slovenski pisci o operi brezprizivno udinjajo "narodu" kot varuhi, potrjevalci, oskrbovalci in razširjevalci njegove identitetne oziroma samobitnostne reprezentančne kulturne podobe navznoter in navzven. Vsa ironija tovrstnega izvedeništva v tradiciji slovenskega preučevanja vprašanja slovenske opere pa je v tem, da si izvedenci sami nalagajo naročilo, ki ga očitno pojmujejo kot poslanstvo za "narodno dobrobit".

Še veliko resnejši problem pa je, da so "znanstvena dognanja" omenjenih strokovnjaških tradicij zavarovana z izjemno politično močjo. Njihova moč je tolikšna, da so jih zlahka interiorizirale razne kulturnouradniške, opernoupravljalne, opernoadministratorske, žurnalistične, kritične, umetniške in druge mentalitete (Kotnik, 2003b, 10–13, 43–45, 113–133; 2004, 252–320). Domala vsa polja družbenega življenja opernih diskurzov konstituira in regulira operacionalizacijski navdih avtenticizma in naslonjenost na avtohtonistično ideologijo kot tisto vrsto *Blut und Boden* imaginacije, ki afirmativno pojasnjuje konstitutivne pogoje za obstoj nečesa takega, kakor je slovenska opera.

LA QUESTIONE DELLE CATEGORIE STORIOGRAFICHE NELLO STUDIO DELL'OPERA LIRICA SLOVENA: PRODUZIONE DEL SAPERE OPPURE RICICLAGGIO DELL'IDEOLOGIA?

Vlado KOTNIK

SI-1000 Ljubljana, Kogojeva 8
e-mail: vlado.kotnik@guest.arnes.si

RIASSUNTO

In diversi livelli pubblici (nelle discussioni politiche, mediatiche, culturali ecc.) come anche nella tradizione specializzata in musicologia, nella storia musicale, nel pubblicismo musicale, nella critica dell'opera ecc. regna in Slovenia la convinzione che l'opera lirica slovena presenta l'area dell'attività culturale alla quale si ascrive il significato di arte nazionale sul territorio sloveno.

s čimer so hoteli bržčas povedati, da jih morda neutemeljeno vnašam v polje glasbenega zgodovinarstva. Takemu razumevanju mojega dela moram nujno pristaviti svoje, sicer bi lahko prišlo do temeljnih nesporazumov ali celo hudih sploščitvev tega, kar si članek prizadeva utemeljiti in uveljaviti. Prvič, zdi se, da imamo pri omenjeni poziciji opraviti s svojevrstnim disciplinarnim ekskluzivizmom (češ, beseda 'nacionalizem' ali 'avtohtonizem' imata v muzikologiji povsem drugačen pomen kakor na primer v antropologiji ali sociologiji: že res, toda – je mar zato glasbenozgodovinski nacionalizem kaj manj nacionalističen od kakega drugega nacionalizma; sta mar zato opernoskladateljski avtohtonizem in opernorepertoarni avtenticizem, katerih akademske in ekspertne zaslonbe jima je desetletja nudila prav tradicionalna muzikološka stroka, kaj manj organicistična in avtohtonistična od na primer romološkega avtohtonizma, ki ga dobro obelodanja delo Alenke Janko Spreizer?!)) in zdi se, da je ta ekskluzivizem lasten oziroma inherenten vsem znanostim. Kar se meni zdi tu problematično in nevarno, je to, da nas lahko tovrsten ekskluzivizem zaslepi do te mere, da ne vidimo, kako se ti koncepti udeležujejo v realnosti, torej v družbi. Hočem reči: razpoznavam tega, kaj je nacionalizem na delu, kaj je ideologija in kako deluje, bi morala biti del ustroja znanja, ki bi ga v svoji formaciji morali absolvirati ne le sociologi, antropologi, filozofi ali operni zgodovinarji, ampak tudi matematiki, kemiki, ekonomisti in vsi drugi profili. In drugič, povezava moje obravnave opere z glasbenim zgodovinarstvom je lahko dvoumna, še zlasti, ker svojega početja nisem imel namena zastaviti kot glasbenozgodovinarstva, pač pa kot antropološkega. Pri članku torej ne gre za nekakšen vnos "pojmov iz kritične teorije in dekonstrukcijskih vokabularjev" (torej tujka) v polje glasbenega zgodovinarstva. Pravzaprav gre za obraten proces: gre za pritegnitev opernega zgodovinarstva kot objekta v obnovo antropološke perspektive. Razlika ni le v preobrnjenosti gledanja, ampak v smeri produkcije vednosti, ki je epistemološkega značaja.

L'unità di queste tradizioni nella costruzione dell'identità del popolo sloveno segnala non solo una concordanza perfetta della discussione professionale con quella politica e ideologica la cui continuità decorre già dal XIX secolo, ma rende fino ad oggi impossibile una qualsiasi discussione seria sulle dimensioni ideologiche, storico-sociali circa la costruzione dei due fenomeni dell'opera slovena e dell'opera in Slovenia. L'articolo scopre come alcune delle recenti pratiche storiografiche dell'opera si presentano alla società come loro protettrici ideologiche e non come loro analisi. Gli avvenimenti di queste tradizionali direttive, che sono assicurate con una potente forza politica, regolano anche l'ispirazione nazionale e l'ideologia autoctona sul modello Blut und Boden: l'immaginazione che spiega in modo affermativo le condizioni costitutive per l'ecumenismo dell'opera slovena.

L'articolo analizza criticamente il punto di vista secondo il quale le tradizioni accademiche ed intellettuali che studiano la questione dell'opera slovena risalgono all'autonomia del compositore, spesso visto come un essenziale protagonista della slovenità dell'opera slovena e del libretto sloveno, come pure dell'autenticismo del repertorio delle due case liriche slovene e di altre rappresentazioni delle ideologie nazionali periferiche. Lo scopo principale dell'analisi è quello di dimostrare come si presenta il concetto dell'opera slovena alle tradizioni nella luce di una struttura obiettiva non problematica, come una categoria naturale; la costruzione dell'opera slovena invece si presenta come un fatto scientifico e non come un'impronta nazionale avvolto in una discussione ideologica dell'essenzialismo, dell'autoctonismo, dell'autenticismo, dell'organicismo, dello storicismo e del nazionalismo.

Il messaggio principale dell'articolo è che l'opera non è un fenomeno naturale, organico o nazionale, ma può essere nominata in questo modo come una parte delle ideologie naturali, organiche e nazionali del XIX e del XX secolo.

Parole chiave: opera lirica slovena, storiografia dell'opera, storia della ricerca sull'opera, nazionalismo, autoctonismo, essenzialismo

LITERATURA

Anderson, B. (1998): Zamišljene skupnosti. Ljubljana, Studia Humanitatis.

Arblaster, A. (1992): Viva la Libertà: Politics in Opera. London, Verso.

Bourdieu, P. (1998): Practical Reason. Stanford, Stanford University Press.

Bourdieu, P. (2004): Znanost o znanosti in refleksivnost. Ljubljana, Liberalna akademija.

Cvetko, C. (1963): Opera in njeni mojstri. Ljubljana, Mladinska knjiga.

Cvetko, D. (1982): Slovenska opera skozi čas. V: Slovenska opera v evropskem okviru. Ljubljana, Muzikološki inštitut ZRC SAZU, 5–12.

Cvetko, D. (1982): Slovenska opera v evropskem okviru – intervju. Naši razgledi, 31/21 (740; 5. 11. 1982). Ljubljana.

Dellamora, R., Fischlin, D. (1997): The Work of Opera: Genre, Nationhood, and Sexual Difference. New York, Columbia University Press.

Foerster, V. (1904): Anton Foerster: Življenjepisni načrt. Dom in svet, št. 4, 216–219. Ljubljana, Katoliško tiskovno društvo.

Forsyth, C. (2001): Music and Nationalism: A Study of English Opera. Yeadon-West Yorkshire, Best Books.

Fulcher, J. (1987): The Nation's Image: French Grand Opera as Politics and Politicized Art. Cambridge, Cambridge University Press.

Gössl, F. (1896): Gojitev opere in operete v Slovencih. Ljubljanski zvon, 543–548, Ljubljana, Tisk Národne tiskarne.

Grdina, I. (2002): Slovenska opera v Ljubljani. Narod naš dokaze hrani 110 let ljubljanske Opere. Ljubljana, Opera in balet SNG Ljubljana.

Hobsbawm, E. (1992 [1983]): Introduction: Inventing Traditions. V: Hobsbawm, E., Ranger, T. (eds.): The Invention of Tradition. Cambridge, Cambridge University Press.

Hribar, T. (1992): Ali obstaja slovenska glasba? Slovenska glasba v preteklosti in sedanjosti. Slovenski glasbeni dnevi 1988. Ljubljana, Založba Kres, 39–45.

Huebner, S. (1999): French Opera at the Fin de Siècle: Wagnerism, Nationalism and Style. Oxford, Oxford University Press.

Hutcheon, L., Hutcheon, M. (1997): Imagined Communities: Postnational Canadian Opera. V: Dellamora, R., Fischlin, D. (eds.): The Work of Opera: Genre, Nationhood, and Sexual Difference. New York: Columbia University Press, 235–252.

Janko Spreizer, A. (2002): Vedel sem, da sem Cigan – rodil sem se kot Rom: Znanstveni razizem v raziskovanju Romov. Ljubljana, ISH.

- Kolleritsch, O. (1992):** Pripombe k nacionalnemu značaju glasbe. Anmerkungen über Nationalcharacter der Musik. Slovenska glasba v preteklosti in sedanjosti. Slowenische Musik in Vergangenheit und Gegenwart. Slovenski glasbeni dnevi 1988. Ljubljana, Založba Kres, 34–38.
- Kotnik, V. (2003a):** Fantomsko življenje diskurzov o operi. V: Anton Kramberger (ed.): Družbena gibanja in civilna družba danes. Slovensko sociološko srečanje 2003, Portorož, 9. do 11. oktober 2003. Ljubljana: Slovensko sociološko društvo, 31–34.
- Kotnik, V. (2003b):** Reprezentacije opere. Ljubljana, samozaložba.
- Kotnik, V. V. (2004):** Od arheologije diskurzov o operi k antropologiji opere (doktorska disertacija). Ljubljana: ISH – Fakulteta za podiplomski humanistični študij v Ljubljani.
- Kozina, M. (1962):** Svet operne glasbe, Ljubljana, Cankarjeva založba.
- Kramberger, T. (2002):** Doxa et fama. O produkciji "javnega mnenja" in strategijah pozabe elementi za mikrostudijo. Družboslovne razprave, XVIII/41. Ljubljana, 63–100.
- Kuret, N. (1937-8):** Gledališče pod režimi. Dom in svet, št. 3–4. Ljubljana, 185.
- Kuret, P. (1992):** Opera kot socialni ali politični angažma? Ljubljana, Slovenski glasbeni dnevi.
- Levstik, V. (1938):** Obnovitev ali prepoved? Misli o Narodnem gledališču. Ljubljanski zvon, 9–10. Ljubljana, 664–667.
- Lipovšek, M. (1936):** Problem slovenske opere in letošnje novitete. Ljubljanski zvon, št. 3–4. Ljubljana, 172–178.
- Mihelj, S. (2003):** Continuities and discontinuities in contemporary mass-media discourses in Slovenia: Back to the nineteenth century?. *Caîetele echinox* (Geografii simbolice), Vol. 5. Cluj, Universitatea "Babeş-Bolyai" (Centrul de Cercetare a Imaginarului) – Budimpešta, Central European University (The Center for Historical Studies), 115–135.
- Neubauer, H. (2002):** Razmišljanja o prihodnosti operne umetnosti v Sloveniji s pogledom na preteklost in sedanjost. Predavanje na Pedagoški fakulteti Univerze v Mariboru, 16. 5. 2001. Ljubljana, samozaložba.
- Petronio, P. (2002):** Viktor Parma: oče slovenske opere. Trst, Mladika.
- Rijavec, A. (1990):** Slovenskost slovenske glasbe. Glasba in poezija. Music and Poetry. Musik und Dichtung. Simpozij, 3. 3. 1990–6. 4. 1990. Ljubljana – Celje – Slovenj Gradec – Maribor. Ljubljana, Slovenski glasbeni dnevi, 97–103.
- Rotar, D. B. (2004):** Kdo bo daljal naloge znanosti? V: Bourideu, P. (2004): Znanost o znanosti in refleksivnost: Pierre Bourdieu. Ljubljana, Liberalna akademija, 15–37.
- Rotar, D. B. (2001):** Konstitucija nacionalnega interesa in raba merila nacionalnega v slovenski kulturni politiki. Monitor ISH, III/1–2. Ljubljana, 211–218.
- Rotar, D. B. (2003):** Kultura, reprezentacije kulture in realizacija realnega – kulturna politika in družbena realnost. V: Anton Kramberger (ed.): Družbena gibanja in civilna družba danes. Slovensko sociološko srečanje 2003, Portorož, 9. do 11. oktober 2003. Ljubljana, Slovensko sociološko društvo, 14–15.
- Sivec, J. (1976):** Opera skozi stoletja. Ljubljana, Državna založba Slovenije.
- SNG Opera in balet (2002):** 110 let Ljubljanske Opere, Posebna izdaja SNG Opera in balet Ljubljana. Ljubljana, SNG Opera in balet Ljubljana.
- Stanovnik, M. (1982):** Slovenska opera v evropskem okviru – poročilo. Primerjalna književnost, št. 2. Ljubljana, Društvo za primerjalno književnost SR Slovenije.
- Špendal, M. (1986):** Foersterjev Gorenjski slavček in njegova odmevnost v slovenskem Prostoru (gledališki list). Maribor, SNG Opera in balet Maribor.
- Špendal, M. (1992):** Gorenjski slavček – slovenska nacionalna opera? V: Kuret, P., Debeljak, D. (eds.): Opera kot socialni in politični angažma? Oper als soziales oder politisches Engagement?. Ljubljana, Slovenski glasbeni dnevi, 58–59.
- Šumi, I. (2000a):** Kultura, etničnost, mejnost: konstrukcije različnosti v antropološki presoji. Ljubljana, Založba ZRC.
- Šumi, I. (2000b):** Slovensko narod(nost)no vprašanje: akademska tradicija ali ideologija?. Časopis za kritiko znanosti, 28, 198/199. Ljubljana, 257–271.
- Ukmar, V. (1935):** Bežen pogled na delo ljubljanskega opernega gledališča v sezoni 1934/35. Dom in svet, št. 7-8. Ljubljana, 447–452.
- Sodobni problemi (1934):** Sodobni problemi: anketa o krizi Slovenskega narodnega gledališča. Ljubljanski zvon, LIV/2. Ljubljana, 107–116.
- Vidmar, J. (1937-8):** Anton Foerster. Gledališki list, št. 5. Ljubljana, Narodno gledališče v Ljubljani.
- Vurnik, S. (1926):** Slovensko glasbeno življenje v letu 1925. Dom in svet, 1. Ljubljana, 61–64.
- Vurnik, S. (1927):** Slovensko glasbeno življenje v letu 1926. Dom in svet, 3. Ljubljana, 128.
- Weiner, M. (1995):** Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination. Lincoln, University of Nebraska Press.