Po sledih ozadja »mariborske operetne vojne« po drugi svetovni vojni in nadaljnja pot operete v SNG Maribor

Karmen Salmič Kovačič

Univerza v Mariboru, Univerzitetna knjižnica Maribor
University of Maribor, University of Maribor Library

V prispevku bomo poskušali delno osvetliti ozadje raznovrstnih silnic, ki so se odrazile v določenih dejstvih. Eno od teh je tiha prepoved operete na slovenskih poklicnih odrih po drugi svetovni vojni, drugo pa srdita medijska debata iz leta 1963, poznana kot »mariborska operetna vojna«. Čeprav se je slednja začela v Mariboru, je bila le indikator za vseslovenski »problem«. O obeh temah je izčrpno pisal že Henrik Neubauer, ju podrobno predstavil in analiziral.¹ Njegove ugotovitve bodo zato že naša izhodišča.

Seveda je bil osnovni razlog ideološki. Opereta je bila produkt kapitalističnega Zahoda in izraz zabave meščanstva, vsaj kasneje, ko sta njena kritična družbena ost in satira zbledeli. Poleg tega se je s francoskih tal razširila tudi drugam in še posebej »zacvetela« na Dunaju, torej v monarhiji, ki si je podrejala Slovence dolga stoletja. Ampak, zakaj je bilo pri nas drugače kot drugod? Zakaj sta slovenska politična in kulturna elita tako neizprosno zavračali ta žanr v primerjavi z drugimi jugoslovanskimi narodi in uspešna opereto popolnoma zatreti na poklicnem odru za četrto stoletje kljub vse večji demokratizaciji družbe oziroma politični »odjugi« v šestdesetih letih? To je osrednje vprašanje, ki izziva k razmisleku.

Pri tem nas bo zanimalo, zakaj si je mariborsko gledališče »drznilo« postaviti na oder opereto kljub »prepovedi«, ljubljansko pa ne; nadalje, ali ni bila postavitev leta 1963 le logično nadaljevanje uprizarjanja tovrstnih del

1 Henrik Neubauer, *Opereta v Sloveniji: zgodovinski pregled* (Ljubljana: Glasbena matica, 2008), 106–17, 118–26.

v mariborskem Domu JLA, kjer so jih že v letih 1952–1957 izvedli sedem v sodelovanju s SNG Maribor; in zakaj izvedba pod okriljem jugoslovanske vojske ni bila deležna tako burnih odzivov kot kasnejši prvi tovrstni poskus na slovenskem poklicnem odru. In predvsem, zakaj je ta odpor do opere te trajal pri nas tako dolgo – do premiere *Netopirja* 6. 2. 1987. Na kratko: kaj je bilo v Mariboru in v Sloveniji tako drugačnega, da je predstavljalo izjemo v tedanji skupni državi oziroma kaj je bilo zares v ozadju tega nepozabno ostrega medijskega spora. Ali se je ob tem razkril tudi (tekmovalni) odnos med centrom in provinco, med dramskim in glasbenim gledališčem, med resnejšo in »lažjo« muzo, ali pa je temu botrovalo še kaj drugega. Zaradi celovitejšega pogleda se na kratko pomudimo pri specifikah mariborskega gledališča, ki je posledica njegove geografske lege, politične in kulturne zgodovine. Morda pridemo v bližino »skritih sil, ki segajo preko generacij in oblikujejo trajno, v merah človeškega spomina nespremenljivo konstanto, ki jo imenujemo Slovensko narodno gledališče v Mariboru.«²

Kratek oris političnih in zgodovinskih okoliščin mariborskih Slovencev

Kulturni zgodovinar Bruno Hartman je zapisal, da Slovenci pripisujemo Mariboru nenavadne položaje iz »občutka pokrajinske pripadnosti, različnosti družbenega življenja, navad, običajev, jezika, gospodarske koristi, nekakšne tekmovalne pobude, nemalokrat pa tudi iz neznanja«.³ Opozoril je na dejstvo, da je prebivalstvo Maribora v razmeroma kratkem obdobju 1918–1941–1945 doživelo trikratno preobrazbo, ki je vsakič bistveno predruščila nacionalno, s tem pa tudi kulturno sestavo mesta.

Maribor je bil v sklopu stare Avstrije podrejen glavnemu mestu Gradec in za razvoj slovenske kulture ni imel pravih pogojev. Še leta 1910 je bil trdno v rokah nemškega meščanstva, ki je imelo veliko gospodarsko premoč in je Slovence načrtno ponemčevalo.⁴ Kljub temu je v slabem desetletju pred prvo svetovno vojno postal že kar močno kulturno središče štajerskih Slovencev, ki so si leta 1899 sezidali na robu starega mestnega jedra mogoč-

2 Jaro Dolar, »Obraz mariborskega gledališča: ob 40-letnici SNG v Mariboru«, *Gledališki list SNG v Mariboru* 14, št. 1 (1959/60): 12.

3 Bruno Hartman, *Kultura v Mariboru: gibanja, zvrsti, osebnosti* (Maribor: Obzorja, 2001), 79.

4 »Čeprav je bil Maribor naravno in gospodarsko središče Slovencev na Štajerskem (v celotni kronovini jih je bilo približno tretjina) – in to središčno vlogo so priznavali tudi Nemci. [...] Zadnje ljudsko štetje pod Avstrijo leta 1910 je v Mariboru izkazalo 22.653 Nemcev in 3.823 Slovencev, kar je pomenilo 17 % mestnega prebivalstva.« Ibid.

ni Narodni dom.⁵ K sreči je mirovna pogodba z Avstrijo leta 1919 Maribor in njegovo širšo okolico prisodila novi državi, kljub nasprotnim poskusom mariborskega nemškega meščanstva in socialne demokracije ter republike Nemške Avstrije.⁶ Po odhodu številnih Nemcev so ga postopno naseljevali slovenski begunci s Primorskega, ki so z nacionalno zavestjo mnogo prispevali h »glasbeni, gledališki, literarni in likovni kulturi slovenskega Maribora in mu med vojnama dajali poseben pečat«.⁷ Slovenci so tako v mestu leta 1921 le prevladali,⁸ a nemška manjšina je bila zaradi svojega kapitala še precej odločilna.⁹ Tudi nemščina je bila še močno v rabi, starejša slovenska generacija pa jo je dobro obvladala še iz avstrijskih šol.¹⁰

Po Bratku Kreftu je Slovensko narodno gledališče v Mariboru »najizrazitejši primer hitrega vzpona in razcveta nekaterih slovenskih kulturnih institucij v mestu«.¹¹ Ustanovili so ga poleti 1919 s finančnim tveganjem njegovega prvega zakupnika in ravnatelja Hinka Nučiča, dotedanjega vodje slovenskega gledališča v Ljubljani, iz mariborskih ljubiteljskih igralcev izpred vojne, igralcev iz ljubljanskega gledališča, emigrantov iz Trsta (med katerimi je bil najpomembnejši Milan Skrbinšek, Mariborčan po rojstvu, eden vodilnih slovenskih gledaliških teoretikov, igralcev in režiserjev), pridružili pa so se jim sčasoma gojenci gledališke šole, ki jo je takoj ustanovil Hinko Nučič. Sla po slovenskem gledališču med ljudmi je bila tolikšna,

5 V Mariboru so bili ustanovljeni Zgodovinsko društvo, znanstvena revija *Časopis za zgodovino in narodopisje*, znanstvena knjižnica, Slovenska krščansko-socialna zveza, telovadno društvo Sokol in slovensko športno društvo Maribor, Dramatično društvo, slovenska ljudska knjižnica, slovensko glasbeno društvo. Ibid.

6 »Ukrepi Narodne vlade za Slovenijo so bili leta 1919 naravnani zoper nemško premoč v mestu, po vojaških akcijah so ga zapuščali nemško vojaštvo z družinami, državni uradniki, profesorji in učitelji, zlasti po krvavih proavstrijskih demonstracijah konec januarja 1919. [...] Mnogi nemški Mariborčani (okrog 6000 ljudi) so optirali za Avstrijo.« Ibid.

7 Ibid.

8 Našteli so 20.374 Slovencev, Nemcev pa 6.435 (razmerje približno 3 : 1). Ibid.

9 »Nemška manjšina je svojo kulturno moč izgubila, saj je bila večidel meščanskega – trgovskega, obrtniškega, podjetniškega in veleposestniškega pridobitnega sloja, vendar pa je s pomočjo kapitala držala močne položaje, ki jih je v tridesetih letih ideološko utrjevala z nacizmom.«

10 Za ilustracijo navaja Hartman, »da je prva generacija mariborskih srednješolcev, ki se je šolala zgolj v slovenskem jeziku od prvega razreda osnovne šole dalje, maturirala šele na koncu šolskega leta 1930/31«. Ibid.

11 Bratko Kreft, »Ob mariborskem gledališkem jubileju«, *Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja* 15, št. 33 (1979): 113–21, citirano po Hartman, *Kultura v Mariboru*, 68, op. 24.

da so v prvi sezoni 1919/20 pripravili 46 uprizoritev, v drugi pa kar 60 (med njimi 11 glasbenih) z 222 predstavami.¹²

Posebnosti mariborskega gledališča in njegov značaj

Ni mnogo področij kulturnega dela, na katerih bi tradicija tako odločilno vplivala na dosežke in raven, na obraz ustanove, kakor prav gledališče.¹³ Namesto »uradniško-intelektualnega narodnostno nespornega kulturnega centra« je šlo v Mariboru za »industrijsko, narodnostno komaj osveščeno mesto« v najbližji sosesčini kulturno samozavestnih in bogatih tujcev, ki so imeli tudi v novi državi položaj, sicer zelo izolirane, a gospodarsko odločilne elite.¹⁴ Še pred odprtjem gledališča se je pojavila njegova »revolucionarna kal«, ki nikoli več ni docela zamrla.¹⁵ Tudi ustanovitev in radikalna razlaseitev gledališke stavbe je bila več kot pogumno dejanje mariborskih Slovencev, domača beseda pa se je pojavila na odru pred slovenskimi pridigami v stolnici. Po Dolarju je bilo to več kot simbol, saj so se ves čas pred drugo vojno tem »puntarskim dejanjem« pridruževala nova.¹⁶

Gledališče je gojilo tri gledališke panoge (dramo, opero in opereto), a je bilo kljub iznajdljivemu in požrtvovalnemu upravniku dr. Brenčiču gmotno eno najbolj zapostavljenih v Jugoslaviji. Njegova subvencija včasih ni dosegla niti ene trinajstine subvencije ljubljanskega gledališča. Posledica te materialne stiske je bila ukinitvev mariborske Opere (1928), »ki je bila ustanovljena kot stalna ustanova 1922. leta in je obetala lep razvoj.«¹⁷

Ob nespornem umetniškem in narodnostnem pionirstvu je gledališče opravljalo svoje poslanstvo v izjemno neugodnih razmerah, v negotovosti, ob stalnem pomanjkanju denarja, delno »v bolj ali manj nevarnih medsebojnih nasprotovanjih«. Vendar »glavne malenkosti«, kot ji reče Branko Rudolf, le ni manjkalo – »talentov, ki jih je bilo na srečo mnogo«. Tudi po

12 Ibid.

13 Dolar, »Obraz mariborskega gledališča«, 12.

14 Jaro Dolar, »Mariborsko gledališče med obema vojnama: nekaj spominov in marginalij za bodočega zgodovinarja«, *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 5, št. 14 (1969): 117, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-SHR6HZR6>.

15 »Že v 'Samu', ki ni mogel na oder, ker ga je cenzura prepovedala, posebno pa v krstni predstavi Levstik-Jurčičevega 'Tugomerja', ki ga je cenzor spregledal.« Dolar, »Obraz mariborskega gledališča«, 12–3.

16 Ibid.

17 Dušan Mevlja, »Štirideset let Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru: 1919–1959 Drama.«, *Gledališki list SNG v Mariboru* 14, št. 1 (1959/60): 20–1.

pregnanstvu vodilnih ljudi med drugo vojno ni zamrl odpor proti tujcu v gledališču in za to »herojsko generacijo« je ostal spomin na njene dosežke.¹⁸

Slovensko gledališče v Mariboru je torej med vojnama obdržalo svojo narodno-obrambno in narodno-osveščujočo vlogo ter pomagalo premagovati »manjvrednostne komplekse novih slovenskih meščanov«. Menjali so se »drzni poskusi v sodobnih, tudi modnih strujah« s tesnim naslanjanjem na starejše klasične avtorje ter »z nujnimi, često bulvarskimi kompromisi na račun bolj ali manj vulgarnega okusa«.¹⁹

Opera (1922–28) je pomenila znaten kulturni dosežek v primerjavi s časom pred tem, čeprav je po letu 1928 gledališče uprizarjalo ob dramskih besedilih le še operete, le redko »kakšno manj zahtevno opero«.²⁰ Opereto so obdržali samo zato, »ker bi mariborsko občinstvo, ki zelo ljubi glasbo, sicer zelo pogrešalo glasbene predstave ter bi se bilo vedno bolj odtujevalo gledališču«. Poleg tega so bili »primorani v nad vse oprezno gospodarstvo«.²¹

Predvsem pa je opereta finančno omogočala dramske predstave. Po mnenju Dolarja so k njeni priljubljenosti prispevali »stara avstrijska tradicija, morda tudi sam temperament občinstva, nekatere izrazito talentirane operetne pevke (na primer Marica Lubejeva in Pavla Udovičeva),« pa tudi nekaj spretnih in posrečenih gledaliških prijemov. Tako si je uprava ustvarjala »gmotno bazo za dramo in morda tudi za opero, ki pa je imela, dokler je živela, vedno dovolj občinstva«.²² Mariborska opereta se je predvsem ponašala z edinstvenim kontaktom med odrom in avditorijem.²³ Zlasti zadnja leta pred vojno so Mariborčani svoje gledališče »pridno polnili in o njem se je, posebno po kavarnah, zelo mnogo razpravljalo«.²⁴

Nemci so prihajali v gledališče le ob nemških gostovanjih (npr. Hauptmannov *Bobrov kožuh* [Biberpelz] iz Berlina), tedaj pa so »s fraki, smokingi in svečanimi toaletami, s katerimi preprosti slovenski uradnik, posebno uči-

18 Branko Rudolf, »O pomenu mariborske Drame«, *Gledališki list SNG v Mariboru* 14, št. 1 (1959/60): 14–5.

19 Dolar, »Mariborsko gledališče med obema vojnama«, 117.

20 Hartman, *Kultura v Mariboru*, 68.

21 Radovan Brenčič, »Gospodarstvo mariborskega gledališča v drugem desetletju«, *Gledališki list SNG v Mariboru* 14, št. 1 (1959/60): 9.

22 Dolar, »Mariborsko gledališče med obema vojnama«, 118.

23 »Ko se je med odmorom spustil glavni zastor, so se na njem prikazala besedila najbolj popularnih arij. Dirigent Herzog se je obrnil proti občinstvu in prepevali smo ob spremljavi orkestra, da je bilo veselje ... Ko smo odhajali domov, so nam melodije, ki smo jih slišali in peli, zvenele v ušesih.« Jaro Dolar, *Spomini: v preddverju literature* (Maribor: Obzorja, 1995), 58.

24 Dolar, »Mariborsko gledališče med obema vojnama«, 118.

*telj, seveda ni mogel tekmovati, dokazovali svojo družabno uglajenost in gospodarsko premoč».*²⁵

Med posebnostmi mariborskega gledališča so bile tudi delavske predstave in dijaška stojišča. Uspeh predstav in svečano razpoloženje na premierah, kjer so »omedlevali« zaradi gneče in prepevali pri operetah, sta bila v veliki meri odvisna od dijakov, ki so bili »*nedisziplinirani protestniki, zaverovani uživalci in navdušeni klakerji*«, se spominja Dolar, ki je prepričan, da je bil v mnogo manjšem mariborskem avditorju delež dijakov večji kot v Ljubljani.²⁶ Ko se je proti koncu tega obdobja razpoloženje dijakov in študentov vedno bolj nagibalo »na levo«, so ti precej vplivali tudi na repertoar, saj so postajala dela z napredno tendenco že jamstvo za uspeh.²⁷

Predvojno mariborsko gledališče so tako zaznamovali gledališki entuziazem, iskanje vedno novih pobud po vsem svetu, intenzivno delo, napredna stremjenja v repertoarju in umetniškem konceptu ter publika, ki je imela mariborsko gledališče za svoje in z njim živela. Zato je šlo po vojni za njegovo organsko nadaljevanje, a ne zaradi iste stavbe, nekaj starih igralcev in gledalcev, ampak zaradi »stare gledališke atmosfere«. Po Dolarju je bilo gledališče že leta 1959 »*politično, družbeno, kulturno in umetniško dejstvo, ki visoko prerašča okolje, iz katerega je vzraslo*«.²⁸

Opereta kot »jabolko spora« že v letu 1921

Že ob prvi prelomnici v razvoju mariborskega gledališča (1921) najdemo neverjetne podobnosti z mariborskim »operetnim« sporom iz leta 1963. Prišlo je do prve krize v gledališču, ki je resno ogrozila njegov obstoj in segla na več področij. Posebno se je zaostрила ob vprašanju nadaljnega finančnega položaja in poddržavljenja, kar je bilo tesno povezano z repertoarno politiko, posebej še s problemom operete, zato so se pojavila trenja znotraj gle-

25 Ibid.

26 »Za tesno zvezo med odrom in dijaki so skrbele tudi razne dijaške diletantske predstave, posebno pa dijaške akademije ob koncu šolskega leta. Na eni teh akademij so maturantje klasične gimnazije igrali precejšen odlomek Ojdipa v stari grščini. Tudi osebnih stikov med igralci in dijaki je bilo precej.« Ibid., 119.

27 »Dijaki in študentje, profesorji in učitelji, tipkarice pa tudi majhni uradniki na sodišču in na občini, precej pravnikov in zdravnikov, celo nekaj takih, ki jih danes imenujemo 'tehnična inteligenca' – to so bili 'groundling' in 'lords' mariborskega gledališča [...], ki je v najtežjih razmerah doseglo dostojno umetniško raven.« Ibid.

28 Dolar, »Obraz mariborskega gledališča«, 13.

dališkega ansambla. Notranja kriza se je prenesla v javnost, nastala je ostra polemika med kritiki in kulturnimi delavci.²⁹

Za drugo sezono je namreč Nučič povabil številne nove igralce, med njimi Milana Skrbinška, vendar so se njuni nazori o opereti med seboj razlikovali. Prvi jo je kot gledališki podjetnik sploh uvedel, v ta namen pa angažiral vojaškega kapelnika Ferda Herzoga kot gledališkega dirigenta,³⁰ tako da je med 60 uprizoritvami druge sezone bilo že 11 glasbenih del, povečini operet, ki so bile dobro obiskane in so dosegle največ ponovitev. Skrbinšek pa je bil zoper opereto v slovenskih gledališčih sploh in za dognano dramsko gledališče, v čemer je bil neizprosni.³¹ Vodstveni funkciji se je odrekel prav zaradi svojega načelnega nasprotovanja temu žanru, zato je predlagal, da se uprava izroči Valu Bratini, vendar Bratina žal ni užival podpore ansambla.³² Gordijski vozil spora je presekala pokrajinski namestnik ministra Ivan Hribar z izbiro nekoga »nevtralnega«, zato je marca 1922 imenoval za vršilca dolžnosti upravnika gledališča dr. Radovana Brenčiča, tedanjega obmejnega mariborskega komisarja.³³

Z Nučičevim odhodom je bilo po Hartmanovem mnenju tudi konec gledališča, ki je imelo svoje izvore v slovenskem »počitalniškem gledališkem snovanju in podjetniškem gledališču«. Kazali sta se, kot zapiše, dve smeri za prihodnost – gledališče z »visoko zastavljenimi umetniškimi« nalogami, izhajajočimi iz sočasne moderne dramaturgije in odrske umetnosti in gledališče z »manj pretencioznimi« nameni, ki bi zlasti upoštevalo strukturo mariborskega občinstva in takratno družbeno in nacionalnopolitično situacijo Maribora. Resnoba umetniških idealov Milana Skrbinška s peščico somišljenikov je bila sicer za tiste čase tudi v slovenskem merilu gledališko revolucionarna, žal pa je ta skupina popolnoma spregledala realno situacijo v Mariboru, meni. Kajti krog občinstva se je nevarno ožil, finančni položaj gledališča pa je bil katastrofalen. Privrženci drugega tipa gledališča, ki so zagovarjali »zabavišni tip gledališča s prevlado operete, pa so svoje nazorje podaljšali daleč v prihodnost«, je prepričan Hartman.³⁴

29 Bruno Hartman, »Leto 1921 – prelomnica v razvoju mariborskega gledališča«, *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 5, št. 14 (1969): 126, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-SHR6HZR6>.

30 »Novi kapelnik slov. nar. gledališča«, *Zrnje* 1, št. 3 (27. 10. 1920): 24, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-ZAK4HJM9>, citirano po Hartman, »Leto 1921 – prelomnica v razvoju mariborskega gledališča«, 128, op. 11.

31 Hartman, »Leto 1921 – prelomnica v razvoju mariborskega gledališča«, 128–9.

32 Ibid., 131.

33 Ibid., 159–60.

34 Ibid., 160–1.

Brez dvoma je tudi opereta v predvojnem mariborskem gledališču odigrala »nacionalno osveščevalno vlogo ob razvedrilni, bila pa je tudi 'vaba'«, s katero je gledališko vodstvo pridobivalo široke množice za resnejšo umetnost.³⁵

Že tu se torej zastavlja vprašanje, če je res šlo za dva diametralno nasprotna pogleda na gledališče. Ali ni morda razmerje med resno in lahkotnejšo muzo v glasbi vendarle drugačno? Ali ni bilo morda to le stališče predstavnikov Drame, ki pa je bilo očitno odločilno še dolgo časa tudi za glasbeno gledališče, s katerim si dramsko v Mariboru deli isto streho še danes?

Mariborski Operetni ansambel (1952–1957)

Uprizarjanje operet se je z odstranitvijo vseh partitur in notnega gradiva ob koncu druge svetovne vojne nasilno prekinilo. V Ljubljani je bilo mogoče videti opereto pozneje le redkokdaj ob gostovanjih tujih gledališč (Celovca, Zagreba, Budimpešte). Zanimivo pa je, meni avtor *Operete v Sloveniji*, da so predvsem v Zagrebu in Beogradu opereto posebej gojili, kjer so imeli za to zvrst posebna gledališča (v Zagrebu gledališče »Komedijska«, v Beogradu »Humoristično pozorišče«, »Beogradsko komedijo« in »Savremeno pozorišče«). Tudi druga operna gledališča v takratni Jugoslaviji se opereti niso izogibala. »Torej je bila Slovenija v tem oziru kot nekakšen osamljen otok,« ugotavlja Neubauer, izjema

*je bilo le Slovensko gledališče v Trstu, ki je leta 1957 izvedlo Planinsko rožo Radovana Gobca v sodelovanju z Glasbeno matico, leta 1958 Suppéjevega Boccaccia ter leta 1961 Čardaško kneginjo Imre Kálmána.*³⁶

Tržaško praiizvedbo *Planinske rože* v tržaškem Avditoriju (23. 4. 1957) je občinstvo navdušeno sprejelo, občinstvo, ki je »tako željno kulturnih prireditvev, posebno takšnih, ob katerih se sprosti njegov prirojeni smisel za vedrost in glasbo«.³⁷

Dober mesec pred izvedbo *Planinske rože* v Trstu (natančneje 16. 3. 1957) je mariborski Operetni ansambel predstavil v Domu JLA že sedmo opereto po vrsti, med temi tri slovenske. Prva je bila postavljena na oder že 17. 5. 1952 prav *Planinska roža* Radovana Gobca. Sledile so *Prebrisani Amor*

35 Dušan Mevlja, »Opereta v Mariboru: 1920–1941 ... 1952–1957«, *Gledališki list SNG v Mariboru* 14, št. 4 (1959–1960): 126.

36 Neubauer, *Opereta v Sloveniji*, 106.

37 Ibid.

Pavla Rasbergerja (13. 1. 1954), *Tam na gorah* Eduarda Ingriša (6. 6. 1954), *Pri Belem konjičku* Ralpa Benatzkega (19. 3. 1955), *Zemlja smehljaja* Franza Lehárja (11. 2. 1956), *Včasih se zgodi* Mirka Rebolja (23. 6. 1956) in *Pri treh mladenkah* Heinricha Bertéja po glasbi Franza Schuberta (16. 3. 1957).

Urednik gledališkega lista SNG Maribor Dušan Mevlja v sezoni 1959/60 pojasni, da so se okrog umetniškega vodje, dirigenta Pavla Brzulje leta 1952 zbrali sodelavci in na odru Doma JLA uprizorili kot prvo opereto po osvoboditvi *Planinsko rožo* Radovana Gobca, z odhodom Pavla Brzulje na novo službeno mesto pa se je Operetni ansambel leta 1957 razšel. Vmes jih našteje, prav tako navede vse sodelujoče,³⁸ med katerimi so bili pevci in igralci povečini člani mariborskega gledališča, vojaški orkester pa je bil pomnožen s člani orkestra mariborske Opere. Le na začetku so sodelovala pri uprizoritvah razna kulturna društva.

Dve leti prej, ob zadnji premieri Operetnega ansambla, zapiše, da »*pet let v normalnih okoliščinah neke umetniške ustanove ali kolektiva gotovo ni pretresljiva številka*«, a glede na to, v kakšnih okoliščinah Operetni ansambel deluje, in težave, s katerimi se bori,

pa je tudi to razdobje pomembno in spodbudno. [...] Operetne uprizoritve na odru Doma JLA so se mariborskemu občinstvu zelo priljubile in so nekatere doživele tudi po dvajset predstav.

Na koncu zaželi ansamblu uspešno bodočnost, ne sluteč, da gre za zadnjo predstavo, in navede razloge za njegov obstoj:

V času, ko prodira v svet tako imenovana lahka glasba v obliki na eni strani neokusnih in osladnih, na drugi strani pa podivjanih in posurovelih šlagerjev in plesov, ki so dosegli v zadnjem času svoj višek z zloglasnim rock and rollom, pomeni delovanje Operetnega

38 »Režiserji operetnih predstav so bili: Edo Verdonik, Anton Harastovič, Jože Mlakar, Emil Frelj in Miran Herzog; scenografi: Franjo Potočnik, Vlado Rijavec in Tošo Primožič; koreografi: Anton Harastovič, Anka Lavračeva, Maks Kirbos in Jitka Ivejla, dirigent pa pri vseh predstavah Pavle Brzulja. Zborovodji: A. Horvat in F. Pirc. Kostumografa: Vlasta Hegedušič in Roman Lavrač. Izmed gledaliških pevcev so nastopali: Marica Lubejeva, Mija Vidičeva, Ana Tovornikova, Darinka Lubečeva, Marica Hojnikova, Jelka Rupnikova, Janja Baukartova, Olga Šuligojeva, Boža Filipičeva, Belizar Sancin, Boško Lukeš, Marcel Ostaševski, Jože Sikyta, Danilo Gorinšek, Danilo Serajnik [itd.] in drugi, zlasti člani opernega zbora, ki je bil poleg baletnega zbora jedro Operetnega ansambla. Nekaj baletnikov je nastopilo tudi v manjših vlogah [...]. Sodelovali so še amaterski pevci in igralci [...] in absolvent dramske šole Miloš Škerget.« Mevlja, »Opereta v Mariboru: 1920–1941 ...1952–1957«, 128–130.

*ansambla, ki se trudi, da bi posredoval svojemu občinstvu tudi v lahki glasbi kvaliteto in dostojnost, naše občudovanje in podporo.*³⁹

Čez dve leti ugotavlja,

da so v sosednjih republikah profesionalna gledališča spet pričela odpirati vrata svojih hramov opereti, ki si je tako pridobila legalen položaj, na Slovenskem pa ji do danes [sezona 1959/60, op. p.] še nismo dali javne legitimacije

in da je morala biti povojna opereta v Mariboru »*ilegalno nadaljevanje predvojne*.«⁴⁰

Že ob prvi premieri Operetnega ansambla leta 1952 so se namreč njeni nasprotniki začeli oglašati z različnimi argumenti, ki so podobni tistim iz leta 1963. Mariborski glasbeni kritik Vlado Golob v oceni *Planinske rože* tedaj navrže nekaj »sončnih« in »senčnih« plati operete. Najprej pojasni, da so jih posebno predvojni prebivalci naše severne metropole po osvoboditvi pogrešali, saj je bila ta med vojnama zelo priljubljena, da pa je tedaj

*precej donosnejša opereta skoraj povsem izrinila resnejšo sorodnico – opero z odrskih desk. [...] Za operno umetnost je bilo vedno huje, medtem ko pri opereti vprašanje obiska ni bilo pereče.*⁴¹

Potem se dotakne še okoliščin po drugi vojni, ki so privedle do tega, da je opera začela izgubljati obiskovalce. V gospodarskem sistemu »garantirane preskrbe« je imel potrošnik na razpolago denar za kulturne potrebe, z novimi finančnim sistemom, z uvedbo prostega trga, s pomanjkanjem razpoložljivega denarja pa se je »*položaj vendarle nekoliko izpremenil: obisk opernih predstav postaja negotov!*«⁴²

Vprašanje obiska je bilo torej že tedaj osnovni problem nasprotnikov operete, saj delavstvo mariborskega okrožja za opero in dramo ni imelo niti denarja niti zanimanja. Torej kako utrujenemu delovnemu človeku približati »visoko« umetnost, a brez, tokrat »sporne«, operete.

Ko Jaro Dolar problematizira strukturo publike po socialistični revoluciji in slab obisk gledališča in drame, načeloma podpira opereto, pravico

39 [Dušan Mevlja], »Ob jubileju Operetnega ansambla«, *Operetni ansambel*: [Gledališki list, op. p.], sezona 1956–57 [Schubert-Berté: Pri treh mladenkah, premiera 16. 3. 1957, op. p.], [2].

40 Mevlja, »Opereta v Mariboru. 1920–1941 ... 1952–1957«, 127–8.

41 Vlado Golob, »Opereta – da ali ne? Ob uprizoritvi Gobčeve Planinske rože v Mariboru«, *Vestnik*, 2. junij 1952, 2.

42 Ibid.

delovnega človeka do smeha in vedrine. Vendar je po njegovem ta najbolj priljubljena samo zato, ker pričara človeku lepši in boljši svet, s čimer pa se že pomakne na polje ideologije. Motijo ga tudi libreti in plehke zgodbe, pa tudi finančna zahtevnost operete, saj bi morala drama »s svojo skromnostjo danes podpirati opereto! Kajti en sam kostum operetne dive bi komaj plačali z eno predstavo.«⁴³ Torej postane opereta trn v peti dramskemu gledališču tudi zaradi višjih stroškov, čeprav je bil to le izgovor za nekaj drugega.

Po mnenju Goloba naj bi se tako za ponovno uprizarjanje operet njeni ljubitelji odločili zgolj zaradi obiska in financ, je pa opereta kljub svoji »umetniški skromnosti vendarle višje organizirana oblika kot večina drugega preprostega ljudskega umetniškega izživljanja,« zaradi svoje spevnosti je prikupna in hitro dostopna vsakomur, ima važen vzgojni moment, saj pomaga razviti smisel in ljubezen do zahtevnejše glasbe, utrujenemu človeku pa je v potrebno razvedrilo.⁴⁴ Vendar v njej vidi tudi nevarnost za opero in njene izvajalce, saj ima ta lahko nanje kvaren vpliv, sploh za poklicna gledališča v manjših mestih, ki ne zmorejo dveh hiš.⁴⁵

Z neugodnim vplivom na igralca ali pevca zaradi potrebne kombinacije igralskih in muzikalnih sposobnosti se strinja v treh zaporednih Gledaliških pomenkih tudi Dolar, saj opereta »ni zelo občutljiva na muzikalne finese, igralsko pa često naravnost navaja na le preenostaven kontakt s publiko, ko dovoljuje igralcem vsakršno eksperimentiranje,« zato predlaga ločen ansambel.⁴⁶ Že tu se najprej jasno pokaže rivalstvo med Dramo in Opereto (oz. Opero), pa tudi med Opero in Opereto, torej tekma za popularnost, publiko in denar, strah za lasten igralski in pevski kader ter želja po vzporednem gledališču.

Potem »stopi« Dolar odkrito na polje ideologije, naše tedanje kulturne politike in socialističnega realizma ter izpostavi »vzgojno« vlogo kulture nove oblasti. Med vrsticami dá jasno vedeti, da ni opereta nič boljša (v nasprotju z Golobom) od ostalih veseloiger in burk zaradi lažnivih iluzij, ki jih ustvarja, in zapiše, »da pri vsem tem smehu in vedrini ne smemo pozabiti, da gledališče ni zgolj zabavišče. Gledališče je tudi najvišji vzgojni zavod in

43 Jaro Dolar, »Gledališki pomenki 2. O veseli grofici Marici in ‚dolgočasni klasiki‘«, *Vestnik*, 19. julij 1952, 2.

44 Golob, »Opereta – da ali ne?«, 2.

45 »V primeru, da mora eno in isto umetniško osebje izvajati oboje: opero in opereto, je treba to osebje izbirati po tem dvojnem vidiku in še potem vpliva to kvarno na nastopajoče, pri čemer nujno trpi zahtevnejši operni slog, kot je pokazal primer iz predvojnega Maribora.« Ibid.

46 Dolar, »Gledališki pomenki 2. O veseli grofici Marici in ‚dolgočasni klasiki‘«, 2.

– če vrši svoje poslanstvo – prava visoka šola«, ki »ljudi oblikuje in gnete« in da gre za »globoke življenjske resnice«, za »oblikovanje človeškega značaja«, česar se zaveda tudi naša ljudska oblast.

*Saj smo se v tej vojni dokopali do velikih vrednot, med najdragocenejše pa spada zavest, da se je treba sprijeti z življenjem, kakršno je, da si o njem ne smemo delati praznih utvar. Zato bo pravilno sestavljen repertoar upošteval predvsem dela, ki rušijo lažnive iluzije o življenju in svetu, ki nas obdaja.*⁴⁷

Na koncu prispevka Golob »nerealistično« vsebino operete pripiše njeni (ne)umetniški vrednosti, očita pa ji tudi anahronizem, neaktualnost, torej vplete še estetski vidik, vidik sodobnosti in predvsem socialističnega realizma. Zaradi svoje »lahkotnosti, često preproščine, se nagiba k plitkosti«, zaradi srečnega konca je

*varljiva, navadno zlagana in ni v skladu z življenjsko resničnostjo. Zato skoroda ne more biti umetnina, nima svoje trajne vrednosti v nasprotju n. pr. s komično opero. Najvažnejše je pa dejstvo, da se je opereta že preživela.*⁴⁸

Vendar Golob kljub vsemu prizna svojo dilemo, da se še vedno ne more odločiti za ali proti opereti. »Toda rešitev mora biti in tu je Mariborčanom priskočila na pomoč morda uprizoritev operete Radovana Gobca 'Plainska roža', katere premiera je bila v Domu JLA 17. maja t. l.«.⁴⁹ Kljub določenim pomanjkljivostim izvedbe je zadovoljen z uprizoritvijo, »glede na to, da je to po več letih prva opereta v Mariboru, in da je bila izvedba pretežno v rokah amaterjev».⁵⁰

Načeloma veje iz njegove ocene naklonjenost lokalnemu okolju in pravzaprav olajšanje, da se je našla rešitev za omenjeni »problem«. Dokler so se uprizarjale operete pet let v Domu JLA, pa tudi na amaterskih odrih širom Slovenije, burnejših odzivov nanjo ni bilo, ko pa se je ponovni poskus zgodil leta 1963 na mariborskem poklicnem odru, pa se je večplastna problematika okoli operete razbohotila v vsej možni širini.

47 Jaro Dolar, »Gledališki pomenki 3. O pravici do smeha in zabave«, *Vestnik*, 26. julij 1952, 2.

48 Golob, »Opereta – da ali ne?«, 2.

49 Ibid.

50 Ibid.

Po sledah ozadja »mariborske operetne vojne«

Znamenito operetno polemiko je podrobno predstavil v svoji monografiji *Opereta v Sloveniji* že Henrik Neubauer. Zato osvežimo le nekatera dejstva tega spora z vseslovenskimi razsežnostmi. Ker se je najavila že v petdesetih letih ob izvedbah operet v Domu JLA s podobnimi argumenti Vlada Goloba in Jara Dolarja, moramo gledati nanjo kot na celovito zgodbo.

V mariborski Operi se je leta 1962 zamenjalo umetniško vodstvo. Iz Osijeka, kjer je dirigiral kar petnajst različnih operet, je prišel Vladimir Koblér, ki je »nič hudega sluteč« tudi tu predlagal izvedbo operetnega dela. V prvi sezoni so že pripravili *Kristalno čašo* Vilka Puntarja, a zaradi podnaslova (»mladinska spevoigra«) še ni dvignila prahu. Takoj po javni objavi repertoarja za sezono 1963/64 v Kazinski dvorani (26. 3. 1963), ki je vseboval tudi opereto (predlog je bil Strauss ali Tijardović), se je razvila »burna diskusija«, o kateri je naslednji dan poročal *Večer*. Zato so izbrali raje delo slovenskega partizanskega skladatelja Radovana Gobca *Planinska roža* in to zunaj rednega repertoarja. Še pred njegovo premiero (29. junija 1963) se je v obliki Glos v *Večeru* razvila polemika, ki se je zaključila šele ob koncu istega leta, potem ko se je od tam prestavila v *Naše razglede* in *Sodobnost*.⁵¹ Slikovito so jo poimenovali »mariborska operetna vojna«, saj je šlo na koncu tudi za žalitve in grožnje na osebni ravni.

Če upoštevamo glasove še iz petdesetih let, so v njej med nasprotniki operete sodelovali Vlado Golob, Jaro Dolar, Branko Rudolf, France Forstnerič, Andrej Inkret, Miloš Mikeln, Tone Pavček, Dušan Pirjevec, med njenimi zagovorniki pa zlasti predsednik gledališkega sveta dr. Danilo Požar in upravnik SNG Maribor Ivan Krajnčič. Med prvimi je bil Vlado Golob⁵² edini iz glasbene stroke, ostali pa so bili vsi predstavniki literarno-gledališke umetnosti, njeni teoretiki in kritiki.

Golob tokrat prepusti »bojno polje« mariborskim literatom. Med temi sta bila dva upravnika SNG Maribor in Drame – Jaro Dolar, ki se je kot aktualni upravnik (1948–1956) oglasil že leta 1952 v Gledaliških pomenkih, pozneje pa utihnil, in Branko Rudolf, ki je vodil dramsko gledališče pred Dolarjem (v letih 1947–1948) – ter sociolog, novinar, pisatelj in pesnik France

51 Neubauer, *Opereta v Sloveniji*, 118.

52 Vlado Golob (1914–1986), slovenski glasbeni publicist, urednik in pedagog, je končal študij slavistike in študij glasbene zgodovine, bil v partizanih, po vojni pa je bil najprej urednik na Radiu Ljubljana, nato pa tajnik Slovenske filharmonije. Leta 1954 se je zaposlil na srednji glasbeni šoli v Mariboru ter postal leta 1962 njen ravnatelj. Pogovor z Manico Špendal, 9. 1. 2020.

Forstnerič. Vsi trije so bili delno še na strani lokalnega okolja, delno pa na strani uradne »kulturne politike«.

Najglasnejši nasprotnik operete med njimi je bil Rudolf,⁵³ ki je polemiko iz *Večera* preselil v *Naše razglede*. Tam (pa tudi v *Sodobnosti*) se je poleg njega in Forstneriča oglasila še ljubljanska polovica somišljenikov iz istega (literarnega) kroga – Tone Pavček (novinar, pesnik, prevajalec, vodja dramaturškega oddelka in urednik kulturno-umetniškega programa ljubljanske Televizije, pozneje urednik Cankarjeve založbe v Ljubljani), Dušan Pirjevec (literarni zgodovinar, esejist in kritik, profesor na Filozofski fakulteti), Andrej Inkret (dramaturg, kritik in publicist) in Miloš Mikelc (član uredniškega odbora ter publicist, kratek čas umetniški vodja gledališča v Kranju, nato direktor Mestnega gledališča ljubljanskega).

Že pri argumentih Goloba in Dolarja v petdesetih letih je postalo evidentnih nekaj komponent konflikta: rivalstvo med Dramo in Opero, odnos visoka – popularna umetnost, vprašanje kakovosti (estetski moment), vprašanje sodobnosti oziroma anahronizma in ideološko-politični vidik. Z Ljubljančani je prišlo na plano še razmerje center – provinca. Nasprotniki operete so imeli načeloma podobna stališča, ideološko-politični vidik pa se je pogosto skrival za drugimi argumenti, vsekakor pa je bil osrednji, iz katerega so izvirali vsi ostali.

Ideološko-politični vidik

Da je socialistična doktrina zavračala nekaj, kar je postalo lahkotna zabava buržoazije, je jasno. Da se je opereta razrasla tudi na tleh nedavnega okupatorja, je ideološkemu (revolucionarnemu) izhodišču pridalo še »legitimen« protinacističen naboj. Opereta je namreč »post festum *postala tipično dunajski žanr*«. ⁵⁴ Torej je bila posredno za našo novo oblast tudi simbol nacizma in »preživele« preteklosti.

53 Branko Rudolf (1904–1987), pesnik, dramatik, publicist, kasneje direktor Umetnostne galerije Maribor, je pogosto poročal o filozofskih, zlasti marksističnih delih, ki so izšla v slovenščini, in se tvorno uveljavljal kot filozofski glosator v duhu zgodovinskega materializma. Glosiral je vprašanja z raznih področij – vselej z namenom, da uveljavi marksistično stališče ali korigira razna vulgarna in psevdomarksistična gledanja. Prim. Janko Liška, »Rudolf, Branko (1904–1987)«, *Slovenska biografija* (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013), <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi524836/#slovenski-biograf-ski-leksikon>.

54 Igor Grdina, »Opereta ali peklenski nesmisel«, v: Moritz Csáky, *Ideologija operete in dunajska moderna. Kulturnozgodovinski esej o avstrijski identiteti* (Ljubljana: Inštitut za civilizacijo in kulturo, 2001), 261–3.

Čeprav je bila takoj po vojni prepovedana tudi drugod po Jugoslaviji, denimo na Hrvaškem, so ji tam že pet let po osvoboditvi našli novo domovanje v vzporednem gledališču.⁵⁵ Pri nas je takšen poskus nastal v Domu JLA v Mariboru že dve leti po ustanovitvi »Komedije« v Zagrebu, a za najvišji politični vrh v tedanji skupni državi očitno ni bil sporen. Zakaj, nam pojasni osebni pogled dveh ključnih politikov tistega časa na opereto, Kardelja in Tita.

Čeprav je sicer

šef-ideolog jugoslovanske 'ljudske demokracije' Edvard Kardelj, čigar fevd je bila povojna Slovenija, [...] ljubil drugačne zvoke (pri srcu sta mu bila predvsem titanski Beethoven in sugestivni Wagner),

*je bil »s svojimi elitistično-klasičnimi ideali v jugoslovanskem politbiroju, kjer je prevladoval socrealistični (ne)okus, dokaj osamljen«.*⁵⁶ Za razliko od njega je bil maršal Tito

*prijatelj vedrejših not: najbližja mu je bila 'dunajska lahka glasba'. Opereta na liniji Suppé-Strauss-Millöcker-Fall-Lehár-Kálmán-Stolz ga ni puščala ravnodušnega. Nikakor je ni imel za umetniško stranpot.*⁵⁷

Jugoslovanska armada je bila očitno v tem smislu »nedotakljiva«. Vendar je z odhodom kapelnika Pavla Brzulje opereta utihnila tudi v Mariboru. Glede na ostre odzive iz leta 1963 in njen dolgotrajen molk, ki je bil očitno specifično slovenski, se je vprašati, zakaj je bil ideološki odpor do te zvrsti pri nas tako trdovraten in tako neizprosno (o)branjen.

Ideološko-politične barve pridejo v vsej pestrosti na plano šele v *Naših razgledih*. Za izgovori o neakakovosti, anahronizmu operete, nizki kul-

55 »Po letu 1945 so bili ob uvajanju novega političnega sistema v nekdanji socialistični Jugoslaviji v nevarnosti mnogi segmenti dotedanje meščanske kulture. V takšni atmosferi, med letom 1947 in 1955. so v Zagrebu izvedli samo tri operete [...], potem pa je opereta, ta 'zakoreninjena navada Zagrebčanov' za dolgo izginila s sporeda Hrvaškega narodnega gledališča. Leta 1950. je prišlo do odločilnega preobrata: ustanovljeno je bilo Mestno gledališče 'Komedija', ki ni rešilo le operete v Zagrebu, ampak je desetletja pozneje postalo dom zagrebskega muzikala.« Nada Bezić, »Vsakih sto let novo. Začetki operete in muzikala v Zagrebu«, v *Glasbeno gledališče – včeraj, danes, jutri. 100-letnica rojstva skladatelja Danila Švare*, ur. Primož Kuret (Ljubljana: Festival, 2003), 250.

56 Grdina, »Opereta ali peklenski nesmisel«, 269–70.

57 »Veseljaškemu diktatorju je bila simpatična tudi 'avtohtona' jugoslovanska operetna tradicija, kakršno je poosebljal Ivo Tijardović z Malo Floramy in Splitskim akvareloom.« Ibid., 270.

turni ravni mariborskega občinstva ter močnimi pritiski na »provinco«, jih najdemo že v obeh prispevkih Branka Rudolfa. Prvi je bil objavljen 6. julija 1963, kmalu po sporni premieri *Planinske rože* (29. junija 1963). V njem Rudolf naznani »*problem, ki gotovo ni zanimiv samo za Maribor, temveč za vso Slovenijo*«. Citira bivšega upravnika SNG Jara Dolarja, češ

*da ima opereta kar spočetka določene slabe lastnosti, saj je vendar nastala v času propadajočega meščanstva kot obramba prav tega meščanstva, da torej tudi najbolj skrbni izbor operetnih tekstov z glasbo ne bo rešil situacije.*⁵⁸

Potem poudari reakcionarni značaj operet, njihovo preživelost ob twistu in rokenrolu, pa da je veliko sodobnejši muzikal, ter omeni prvega povojnega dirigenta Antona Neffata, ki se je »*žilavo in vztrajno bojeval z 'operetnim stilom' mariborskih sodelujočih*«, ki da je še posebno nevaren za Maribor, ki »*ni posebno kulturnen in kulturno ambiciozen*«. ⁵⁹

Mariborski »ambient« je bil le izgovor za to, kar sta diktirali tedanja slovenska kulturna politika in politična oblast in »*za kar je pravzaprav šlo*«. To jasno pove že Rudolf, Mikeln pa mu kasneje le pritrdi, saj gre za večkrat ponovljeno frazo – »*kako kulturo širiti med ljudmi*«.

*Vprašanja so zelo zamotana, tako zamotana, da jih na hitro ni mogoče rešiti. [...] In zato je treba o stvari spregovoriti še več – zaradi koristi nas vseh in vsega, kar lahko imenujemo socialistična kultura.*⁶⁰

Mikeln na koncu polemike v *Naših razgledih* 28. 12. 1963, kjer povzema njen historiat in poskuša postaviti piko na »i«, pojasni kriterij izbora pomembnih misli iz polemike, pri čemer se izogne »*atakam za in zoper opereto ter skuša ostati pri bistvu vprašanja, kako kulturo širiti med ljudmi*«, skratka »*pri jedru*«. ⁶¹ Pravzaprav tudi s tem jasno pove, da so bili vsi argumenti za in proti opereti le izgovor za ideologijo, ki se je tedaj že imenovala samoupravljanje, je pa povzročila očitno takšne »nezaželene« pojave, kot je bila opereta v repertoarju mariborskega gledališča, ki je bila sprejeta v soglasju z gledališkim svetom in gledališkim vodstvom. Zato Mikeln ugotavlja, da je mariborski primer potrdil znane resnice o »*nedorečenosti samoupravljanja v takih delovnih kolektivih, o njegovi embrionalnosti, o pro-*

58 Branko Rudolf, »Opereta v operi« v Mariboru«, *Naši razgledi*, 6. julij 1963, 264.

59 Ibid.

60 Ibid.

61 Miloš Mikeln, »Epilog k operetni polemiki«, *Naši razgledi*, 28. december 1963, 487.

tislovjih, ki se pojavljajo v njegovi začetni fazi» in da gre za dve nevarni težnji: poskus »diskreditiranja samoupravljanja v imenu umetniške celovitosti stvaritev umetniškega kolektiva« in poskus afirmiranja »quasidemokratične neoproletkultovske tendence, izvirajoče ali iz zavestnega poenostavljanja ali pa iz nemoči, nepoznavanja, nesposobnosti za resnično umetniško delo.«⁶²

V naslednjem Mikelnovem odstavku pa se razkrije tudi jasen vpliv socialističnega realizma, saj umetnik, ki

drži svojemu času zrcalo, da najde v njem svojo podobo in obraz, [...] zanika samega sebe in bistvo in namen umetnosti, če za ceno širše popularnosti prilagoditi vsebino in obliko svoje vizije kakršnemu koli drugemu kriteriju [...]. Njegova splošna kulturna raven bo privedla človeka do vednosti o duhovnih problemih časa in družbe, ki jima pripada, do pogleda v zrcalo, ki ga drži času in družbi umetnost. Nobene druge poti ni.⁶³

Ob tem se pojavijo še zahteve po kakovosti in sodobnosti. Kot je razbrati iz Pavčkovega uvoda k radijskemu intervjuju s Krajncičem, ki je bil objavljen tudi v *Naših razgledih*, gre predvsem

za določitev vloge gledališča v kulturi nekega mesta, za uveljavljanje načrtne, smiselne in kontinuirane kulturne politike, ki mora širiti kulturo, glasbeno, dramsko itd. med ljudmi.⁶⁴

Poudari, da bo tekla beseda o »sodobnem modernem gledališču, ki ga vsi vselej in vsepovsodi zahtevamo, a si ga kajpak predstavlja vsak po svoje.«⁶⁵ Tudi Dušan Pirjevec se z istimi zahtevami v odgovoru Požarju dotakne repertoarja, ki ga bi bilo treba poživiti z »aktualnimi, sodobnimi in modernističnimi deli, z aktualno, sodobno interpretacijo starejših del.«⁶⁶

Zdi se, da je Krajncič stopil na žulj kritiškemu krogu literatov z ugotovitvijo, da so prav predstave sodobnejših del najslabše obiskane.⁶⁷ Od tod

62 Ibid.

63 Ibid.

64 Tone Pavček, »Strukturalna kriza gledališča?«, *Naši razgledi*, 27. julij 1963, 279.

65 Ibid.

66 Dušan Pirjevec, »Krpanova kobila v Mariboru«, *Sodobnost* 11, št. 11 (1963): 1051.

67 »To velja tudi za gostovanja ansamblov drugih gledališč, ki gostujejo pri nas predvsem s sodobnimi deli. Predstave Albeejevega *‚Ameriškega sna‘* in Dürrenmattovih *‚Fizikov‘* ljubljanske Drame n. pr. so bile razmeroma slabo obiskane.« Pavček, »Strukturalna kriza gledališča?«, 280.

izvira verjetno tudi zavist dramskih krogov do boljšega obiska opernih in operetnih predstav. Socialistični realizem in modernizem po zahtevnosti percepcije nista bila najbolj združljiva, kar jim je gotovo povzročalo nemalo težav. Da ima težnja po sodobnosti tudi ideološki izvor, pa nakaže Rudolf z omembo Lenina, ki da se je skliceval na »razvojni moment v določeni družbi in na kvaliteto«. ⁶⁸

Pri vsem omenjenem gre očitno za t. i. »ideološko harmonizacijo«, za državno pojmovanje glasbe, ki je bila značilna že za glasbeno politiko pod Stalinom in ki »postavlja prvine resnice v službo ideologije«. ⁶⁹ Zato so bili vsi očitki opereti glede anahronizma in manjše estetske vrednosti le izgovori. Da je res tako, spomnimo le na »prvi eksperiment oz. odrski avantgardizem z nadihom revolucionarnih teženj« Bratka Krefta, ki se je zgodil prav ob uprizoritvi Audranove operete *La Mascotte* v Ljubljani leta 1930, in njegovih izjav o opereti, ki jo je imel za enakovredno umetniško zvrst drami in operi, kar je utemeljeval z mislijo, »da se v tem žanru srečujejo vsi tokovi gledališke umetnosti, torej igrilstvo, petje in balet, kar pomeni, da mora resnični umetnik hkrati sintetizirati vse troje«. ⁷⁰

Teze omenjene politike namreč niso usmerjene le v ureditev umetniškega ustvarjanja, temveč celotnega glasbenega življenja po uradnih predpisih. Pri tem je bila osupljiva prevzetnost, s katero so se lotili politiki oblikovanja teh kriterijev, meni Blaukopf. Ideološki napad partije in države je bil namreč sestavni del kampanje, ki je najprej zajela filozofijo, literaturo in likovno umetnost in šele v zadnji fazi vključila glasbo. Tudi to je znamenje težnje po harmonizaciji,

prizadevanja, da bi različna področja umetniške dejavnosti uskladili s temeljnimi filozofskimi pogledi in s tem z vladajočo politično ideologijo. Politične maksime diktature so se morale izraziti ne le v umetnostnih upravnih organih, temveč jih je moral dopolniti tudi estetski koncept, umerjen po tej praksi. ⁷¹

Da sta se petletno uprizarjanje operet na odru v Domu JLA in prvi poskus uprizoritve leta 1963 na poklicnem odru zgodila prav v Mariboru, je

68 Branko Rudolf, »Opereta v operi« v Mariboru II«, *Naši razgledi*, 27. julij 1963, 280.

69 Kurt Blaukopf, *Glasba v družbenih spremembah: temeljne poteze sociologije glasbe* (Ljubljana: Škuc, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1993), 294.

70 Katarina Bogunović Hočevar, »Ljubljanska opera med obema vojnama: moderna režija in njeni protagonisti«, *Muzikološki zbornik* 56, št. 1 (2020): 157–8, <https://doi.org/10.4312/mz.56.1.149-166>.

71 Blaukopf, *Glasba v družbenih spremembah*, 294.

morda posledica dejstva, da sta bila odločilna človeka v omenjenih primerih (Pavle Brzulja, Vladimir Kobler) del manj ideološko ortodoksnega referenčnega sistema. Seveda se vsiljuje vprašanje, zakaj je bilo pri nas drugače oziroma kdo bi utegnil temu botrovati.

Pogled v politično ozadje petdesetih in šestdesetih let pri nas odstre Aleš Gabrič, ki opiše desetletje, katerega začetek in konec domala časovno sovpadata z začetkom izvajanja operet v domu JLA in z mariborskim operetnim sporom.

Desetletje morda res ni dolgo zgodovinsko obdobje, je pa lahko za ljudi, družbo, njene ustanove burno in prelomno. Za petdesetega leta tega stoletja velja slednje prav za slovensko kulturo in kulturne ustanove.

Leti 1953 in 1962 sta bila v tem pogledu vidna mejnika. Gre za čas, ko so po VI. Kongresu Partije novembra 1952 v Zagrebu ukinili agitpropovski aparat in januarja 1953 sprejeli ustavni zakon, ki je odseval nove poglede v vladajoči stranki, ter njegov konec, »ki pa pravzaprav pomeni že sprejetje osnutka ustave leta 1962, ki je bil kompromis med različnimi pogledi v jugoslovanskem političnem vrhu«. ⁷²

Prva ideološka odjuga je nastala po ukinitvi agitpropovskega aparata [1952] in se končala leta 1956, ko so ustanovili ideološko komisijo CK ZKS. To je bil tudi čas izvajanja operet v domu JLA. Gabrič pojasni, da so imeli dotlej v oblikovanju kulturnopolitične linije prevlado ortodoksni ideolog (predvsem Boris Zihel), ki so v enostranskih ideoloških ocenah zahtevali, naj umetniški in znanstveni izdelek temelji na ideologiji komunistov, dialektičnem materializmu. Tudi ideološko drugačne smeri (eksistencializem, abstraktno slikarstvo, jazz, v znanosti pozitivizem) so imele po letu 1953 vse večjo možnost, da se pojavijo v javnosti. Uveljavljati se je začela mlajša generacija kulturnih ustvarjalcev, ki se je zbirala okrog novih literarnih revij. ⁷³

Pričakovali bi tedaj drugačen pogled naše kulturne politike tudi na opereto po letu 1956, vendar je očitno isti človek zaznamoval tudi čas po koncu prve odjuge. Ko je namreč vodstvo ZKJ je po Đilasovem primeru ocenilo, da je ideološka odjuga prehuda in da nadzor komisij SZDL in organov družbenega upravljanja ne zadošča, in ustanovilo zvezno in republi-

⁷² Aleš Gabrič, *Socialistična kulturna revolucija: slovenska kulturna politika 1953–1962* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1995), 5.

⁷³ Ibid.

ške ideološke komisije Partije, je bil za vodjo slovenske imenovan prav Boris Ziherl. Partija je tedaj še zaostrila odnos do novih pojavov v kulturi in do kritik na račun ideologije ter močnejše podprla »delavsko« kot protiutež »vrhunski« kulturi.«⁷⁴

Očitno je bil zelo dolgo Boris Ziherl⁷⁵ tista ključna osebnost, katerega odnos do ideološko spornih umetniških praks je imel še leta 1963 zelo močan vpliv na slovenske kulturnike. Kot visok partijski in državni funkcionar in eden glavnih komunističnih ideologov je po vzoru iz Stalinove Sovjetske zveze vplival na oblikovanje nove, socialistične umetnosti.

Ob ocenjevanju slovenske umetnosti je izhajal iz normativnih postavk sovjetskih estetikov. Menil je, da so se slovenski predvojni umetniki ločili od ljudstva in služili le zabavi vladajočih slojev. Umetnost predvojnih slovenskih ustvarjalcev je zatrl in jo označil za 'kapitalistično umetnost'.⁷⁶

Zanimive so naslednje podrobnosti iz njegove biografije. Takoj po vojni je bil predstavnik CK KPJ v Moskvi, član agitpropa (1947–49) CK KPJ in eno leto urednik glasila Informbiroja, zato se je sprva postavil na Stalinovo stran in z velikimi težavami so ga prepričali (Kidrič osebno), naj si premisli (V. Dedijer).⁷⁷ Zaradi tega naj bi moral po nezanesljivih podatkih celo na »prevzgojo« na Goli otok.⁷⁸ Veljal je za trdega zagovornika socrealizma, v kulturni politiki pa za 'ždanovca', pokazal je teoretično trdnost in ideo-

74 »Sledile so afere v letih 1956 in 1957: odstranitev igre Jožeta Javorška iz repertoarja Drame SNG, ukinitve literarnih revij Bori in Beseda ter ukinitve treh gledališč – kranjskega, koprškega in ptujskega.« Ibid., 5–6.

75 Boris Ziherl, slovenski publicist, politik, marksistični filozof in sociolog, * 25. september 1910, Trst, † 11. februar 1976, Ljubljana. Neda Pagon, »Ziherl, Boris (1910–1976)«, *Slovenska biografija* (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013), <http://www.slovenska-biografija.si/osebba/sbi868215/#slovenski-biografski-leksikon>.

76 »Zavzemal se je za uveljavitev sovjetske umetnosti v prvih letih po vojni. Zvestobo marksističnemu idejno teoretskemu modelu je branil v številnih polemikah, zlasti odmevne in zgodovinsko pomembne so nekatere z idealističnimi filozofi (A. Ušeničnik, F. Veber idr.), po vojni o umetnosti in ideologiji, književnosti in miselnosti (polemika z J. Vidmarjem 1956–7), realizmu v umetnosti, dekadenci, eksistencializmu idr.«. Pagon, »Ziherl, Boris (1910–1976)«.

77 Ibid.

78 Prim. A. S., »Objavili imena 16.000 zaprtih na Golem otoku po informbirojevskem sporu«, MMC RTV SLO, <https://www.rtvsllo.si/slovenija/objavili-imena-16-000-zaprtih-na-golem-otoku-po-informbirojevskem-sporu/326881>.

loško neomajnost, kar ga je zaznamovalo kot ortodoksnega marksista in dogmatika.⁷⁹

Zanimivo je, kako si je Boris Zihlerl predstavljal še leta 1957 sodobno, moderno umetnost, ki so jo nasprotniki operete v mariborski operetni polemiki postavljali za zgled »zastareli« opereti. Gre preprosto za zahteve socialističnega realizma, kjer je »naprednost« le drug izraz za (komunistično) ideologijo:

Za moderne in napredne je po mojem mnenju treba imeti tiste proizvode umetnosti, v katerih sodobno zgodovinsko dogajanje s svojimi notranjimi protislovnostmi in objektivnimi razvojnimi težnjami najde svoj ustrezeni umetniški odraz in izraz: porajanja novih družbenih odnosov v nezaslišanih porodnih bolečinah in v radosti prvih odločilnih zmag; boj novega proti staremu in starega proti novemu tako v odnosih med ljudmi kakor v ljudeh samih, v vsakem posamezniku; psihično in idejno razodevanje tega boja v vsej njegovi konkretni raznovrstnosti; čustvenost sodobnega človeka in njegova moralna ter družbena zavest nasploh. [...]. Vprašanje sloga, šole in smeri [je] drugotnega pomena, čeprav ni nevažno ali neodvisno od vsebinske strani. [...] Še enkrat: modernost umetniškega proizvoda je konec koncev zmerom odvisna od modernega v predmetu umetniškega predočevanja.⁸⁰

Povsem razumljivo je, da opera in opereta za uveljavljanje takšnih načel nista bili uporabni, pač pa dramska umetnost. V Drami je izbrati dober in vreden repertoar mnogo lažje, je bil prepričan režiser Ciril Debevec, ker je izbira v dramski produkciji mnogo večja kakor v operni.

Operni repertoar je ožji in manj gibljiv, zato pa stavi v pogledu izvajanja zahteve čisto drugega značaja kot dramski. V drami leži glavna moč že v besedi sami, v vsebinskem jedru komada, kajti drama črpa svojo snov iz etičnih, moralnih, socialnih in religioznih življenjskih prvin, medtem ko je zasidrana opera predvsem v estetsko tehničnem podajanju glasbenih vsebin.⁸¹

79 Pagon, »Zihlerl, Boris (1910–1976)«.

80 Boris Zihlerl, »Dejansko življenje in modernizem«, *Mlada pota* 6, št. 1 (1957–58): 27; ponatis odlomka: Boris Zihlerl, »O modernem in njegovih družbenih nosilcih«, *Naša sodobnost* 5, št. 7 (1957): 581–2.

81 Maša Slavčeva, »O delu v operi in pogojih za njen nadaljnji razvoj, pogovor s Cirilom Debevcem«, *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani* 19, št. 11 (1939/1940):

Vendar so se tudi v vodstvu ZKS sčasoma uveljavljali novi pogledi političnih pragmatikov, predvsem Borisa Kraigherja in Staneta Kavčiča. Ti so menili, da sodobni umetniški tokovi ne ogrožajo političnega monopola oblasti, in so s svojim vplivom izničili doktrino komunistov o ustrezni »delavski« in »vrhunski«, »dekadentni« kulturi, ki da prinaša negativne idejne vplive buržoaznega Zahoda. Pripravljeni so bili prisluhniti kritikam kulturniške opozicije, toda le dokler ni bil ogrožen osnovni interes ZK, oblast.

Po polemiki Vidmar-Ziherl [1956] so začeli novi pogledi v slovenskem partijskem vrhu prevladovati, kulturnopolitična moč Borisa Ziherla se je manjšala.⁸²

Kako so prvo politično odjugo z olajšanjem sprejemali naši literati, je evidentno iz Dolarjevega zapisa iz leta 1957, kjer ta prizna, da je spoznanje, da avtarkija v kulturi ni mogoča, ena izmed

*dragocenih pridobitev našega protibirokratskega in protikominformističnega boja», saj »po vsebini sodobna zapadna literatura niti zdaleč ni tako reakcionarna, kakor so nam jo slikali nekateri sovjetski pismouki. [...] Tudi nekaj sodobnejših gledaliških prijemov je treba pri nas preizkusiti, treba je več domiselnosti, treba je ... upoštevati publiko.*⁸³

Kljub temu se je vodstvo ZKS v istem času odločilo, da obračuna s kritiki njenih stališč in je zato skušalo zamenjati staro humanistično inteligenco z novo, vzgojeno v duhu marksističnih načel, zato so bile vse kulturnopolitične afere iz let 1958 in 1959 bolj ali manj povezane s Filozofsko fakulteto, med novimi potezami pa je bila tudi ustanovitev Inštituta za zgodovino delavskega gibanja in Inštituta za sociologijo in filozofijo.⁸⁴ Slednjeja je ustanovil in ga v letih 1959–64 kot prvi direktor vodil prav Boris Ziherl. Čeprav se je njegova politična moč manjšala, je svoje nazore prenašal na študente tudi kot predavatelj na Filozofski fakulteti.⁸⁵ V letih 1960–1964

89–90, citirano po Bogunović Hočevan, »Ljubljanska opera med obema vojnama: moderna režija in njeni protagonisti«, 156, op. 20.

82 Gabrič, *Socialistična kulturna revolucija*, 6.

83 Jaro Dolar, »O publikli in repertoarju«, v *Slovensko narodno gledališče Maribor*, ur. Jaro Dolar (Maribor: Slovensko narodno gledališče, [1954?]), 12–3.

84 Gabrič, *Socialistična kulturna revolucija*, 6–7.

85 Ko se je leta 1950 vrnil iz Beograda, kjer je bil njegov Inštitut za družbene vede ukinjen zaradi prevelikega doktrinarstva, je postal najprej minister za znanost in kulturo LRS, nato 1953 predsednik ideološke komisije CK ZKS in obenem redni profesor za teorijo družbenih ved na Filozofski fakulteti v Ljubljani, v letih 1954–56 pa je bil tudi predsednik univerzitetnega sveta ljubljanske univerze, na kateri je ustanovil in vodil Inštitut za sociologijo in filozofijo. Pagon, »Ziherl, Boris (1910–1976)«.

je namreč tam kot prvi predstojnik na novoustanovljenem oddelku za sociologijo predaval občo sociologijo kulture, potem pa kot profesor marksistične filozofije in sociologije odšel na Visoko šolo za politične vede (kasnejšo FSPN oz. današnjo FDV), kjer je predaval od njene ustanovitve 1961 do svoje smrti.⁸⁶

Ostal pa je ves čas prisoten in aktiven član slovenskega in jugoslovanskega političnega vrha.⁸⁷ Sprejet je bil tudi v članstvo SAZU (od 1949 je bil dopisni in od 1958 redni član, zadnje leto pred smrtjo tudi njen podpredsednik).⁸⁸ Težko bi zanikali, da ni imel ves čas močnega vpliva na kulturno politiko pri nas, vsaj kot marksistična ikona iz ozadja z vsem znanimi nepopustljivi stališči do nasprotno mislečih.

Čeprav je prehod v šestdeseta leta prinesel dotlej največjo ideološko sprostitvev, ko se je slovenska oblast bojevala za federalizacijo in uveljavljanje nacionalnega pogleda v kulturi, je slovenski politični vrh v tem sporu okrepil vlogo republiške vlade nasproti zvezni, izgubil pa je predsednika vlade Borisa Kraigherja, ki je bil premeščen v Beograd. Na zunaj se je spor odražal v polemiki Pirjevec-Čosić [1961–1962].⁸⁹ Čeprav je v slednjem Dušan Pirjevec brez dvoma odigral pozitivno vlogo, pa bi utegnil biti druga ključna osebnost, ki je vplivala na zavračanje operetnih uprizoritev na slovenskih poklicnih odrih.

*Kot šef partijskega agitpropa je bil do operete izrazito sovražen, saj je še leta 1963 sila avtoritarno nastopil proti plahim poskusom njene oživitve na odru mariborskega Slovenskega narodnega gledališča.*⁹⁰

Vprašati se je, seveda, zakaj. Igor Zabel se v spremni besedi k njegovim spisom o filozofiji in umetnosti sprašuje, zakaj je moralo dobiti vse njegovo delo značaj »nekakšnega neprestanega kroženja« oziroma zakaj se je vprašanje o umetnosti in umetnostni znanosti v času razkritosti biti Pirjevcu neprestano vračalo kot problem. Nakaže tudi domnevo, »da ta nujnost morda sledi iz koncepta metafizike kot nečesa historičnega in da torej

86 Ibid.

87 Med drugim je bil poslanec republiške in v letih 1947–67 zvezne skupščine, v letih 1948–68 član CK ZKS (od 1954 tudi član izvršnega komiteja oz. po 1966 predsedstva CK ZKS), v letih 1952–69 in spet od 1974 je bil član CK ZKJ, od leta 1963 pa član Sveta federacije.

88 Ibid.

89 Gabrič, *Socialistična kulturna revolucija*, 7.

90 Grdina, »Opereta ali peklenski nesmisel«, 271.

leži jedro tega problema v samem značaju historičnosti oziroma zgodovine, kot nastopa pri njem.»⁹¹

Četudi Pirjevec

po potezah, kakršno je bilo solidariziranje Sodobnosti, ki jo je urejal, s prepovedanimi Perspektivami, po svoji odločni podpori modernistični in neoavantgardni misli, zlasti pa po svojem t. j. »heideggerjanskem preobratu« leta 1964, gotovo ni mogel biti avtor, ki bi ga takratne odločujoče strukture podpirale kot posebej reprezentativnega,

pa Zabel dopušča možnost, da je bil Dušan Pirjevec zaradi radikalnosti, doslednosti in odmevnosti svoje misli med najeminentnejšimi slovenskimi misleci 20. stoletja.⁹²

Zato je bil njegov vpliv v slovenski kulturni politiki najverjetneje daljnosežnejši in vseprisoten tudi po koncu »mariborske operetne vojne«. Poleg tega je bil Dušan Pirjevec karizmatičen predavatelj (na Filozofski fakulteti v Ljubljani je predaval primerjalno književnost in literarno teorijo od 1963–1977). Močno je vplival na takratne mlajše literarne teoretike, kritike, ustvarjalce in publiciste. Po smrti se je njegov vpliv nadaljeval in je razviden še danes, saj je literarno vedo odprl metodološkemu pluralizmu in tokovom evropske filozofije, od fenomenologije do strukturalizma. Filozofijo in literarno vedo je združil na podlagi osebne izkušnje NOB-ja, kar daje žar njegovemu slogu, ki je več kot znanost – je živa duhovna veda (Kos).⁹³

Pri njegovih filozofskih pogledih na umetnost gre očitno tudi za fenomen »ideološke harmonizacije«, za katero je značilno

spajanje idej, misli, ki se vzajemno podpirajo. Posamezne ideje iz te združitve v enovito miselno strukturo črpajo novo energijo, poskus spodbijanja posamezne misli pa je otežen, ker se temu početju postavlja po robu odpor celotnega miselnega mozaika. Če se ta not-

91 Igor Zabel, »Prvotni dogodek«, v: Dušan Pirjevec, *Filozofija in umetnost in drugi spisi* (Ljubljana: Aleph, LDS, 1991), 217.

92 Ibid. 208.

93 Dušan Pirjevec (1921–1977), slovenski literarni zgodovinar, teoretik in urednik. Prim. Sandra Simoniti, »Pirjevec Dušan – Ahac«, *Primorci.si*, <http://www.primorci.si/osebe/pirjevec-du%C5%A1an-ahac/1191/>; Janko Kos, »Dušan Pirjevec (1921–1977)«, *Slavistična revija* 26, št. 1 (jan–mar 1987): 106–9; Janko Kos, »Nevarna razmerja«, v *Dušan Pirjevec, slovenska kultura in literarna veda: zbornik prispevkov s simpozija ob 90. obletnici rojstva Dušana Pirjevca* (Ljubljana, 29.–30. november 2011), ur. Seta Knop (Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2011), 233–47.

*ranji odpor poveže z interesi dominantnega družbenega sloja, se še bolj okrepi. Vendar pa je tudi neodvisno od tega za enovitost sistema, ki je na ta način ideološko harmoniziran, značilna stanovitost, saj ima miselni oris nekega položaja tudi praktične posledice za vedenje.*⁹⁴

Grdina dopušča še druge možnosti za nespremenjen (neugoden) položaj operete na slovenskih poklicnih odrih. Čeprav se je

'ljudska oblast' [...] z zagnanim promotorjem [Dušanom Pirjevcem, op. p.] svoje kulturnopolitične 'linije' kmalu razšla (vtaknila ga je celo pod ključ), [...] je zavračanje operete ostalo. Očitno so ji bili nenaklonjeni tudi odločujoči faktorji domačega glasbenega življenja (in smrti), ki so ob popuščanju partijskega ideološko-političnega primeža v 'liberalističnih' šestdesetih letih pridobili nezane-marljivo programsko avtonomijo,

ugotavlja.⁹⁵ Od tu prav gotovo sledi vodijo še naprej. Gotovo so bili »odločujoči faktorji domačega glasbenega življenja« v »soglasju« in pod vplivom naših tedanjih največjih politično-filozofskih eminenc, sicer ne bi bili nastavljeni na vodilna mesta. Takšen je bil pač čas.

Še druga vprašanja ter nadaljnja pot operete na odru SNG Maribor

Sicer se ideološki vidik skriva tudi za vsemi drugimi argumenti za in proti opereti, čeprav ti odpirajo zopet nove teme in obsežna področja razčiščevanja, kot so vprašanje razmerja med visoko in popularno kulturo, vprašanje humorja v glasbi, pojav modernizma v glasbeni in literarni umetnosti pri nas in številna druga. Dotaknili se bomo le nekaterih.

Opereta je imela še drugo »šibko« plat, da je vključevala zabavo in humor oz. da ni mogla biti (realistično) zrcalo (socialistične) družbe. Saj kot je zapisal Miloš Mikeln,

ne gre za vprašanje večje ali manjše dojemljivosti umetniških del, večje ali manjše popularnosti, ali so ta dela višje ali nižje na lestvici globine in resničnosti umetniških spoznanj. V določenem posebnem okolju [...] lahko med polnovrednimi umetniškimi stvaritva-

94 Blaukopf, *Glasba v družbenih spremembah*, 289.

95 Grdina, »Opereta ali peklenski nesmisel«, 270.

*mi izbiramo taka, ki so po snoveh in vprašanjih, ki jih zastavljajo, temu okolju bliže, ki so aktualnejše 'zrcalo'.*⁹⁶

V nasprotju z opero je zato dobila etikete, ki so bile bolj izgovori kot kaj drugega, češ da je vprašljiva njena estetska vrednost in da je kič. Če so lahko opero žrtvovali na račun operete med obema vojnama v korist drame, to z vidika nove ideologije po drugi svetovni vojni ni bilo več mogoče, kljub temu da je tudi opera

*v slovenskem kulturnopolitičnem socialističnem imaginariju veljala za popolni ideološki anahron, dekadenten in redundanten ter z vidika socialističnega razumevanja družbene stratifikacije vprašljivega poslanstva za 'narod združenega dela'.*⁹⁷

Zato je pri nas o kulturni politiki odločala literarno-dramska elita, ki je na sodobna glasbena dela gledala s povsem svojega zornega kota. Nacionalna kultura, socialistični realizem, pa tudi modernizem so se v drami očitno lažje uveljavili in na bistveno drugačen način kot v glasbi oziroma v operi. Tudi opera je bila namreč »v naprežanju po nacionalno-reprezentativni vlogi za socializem neprepričljiva«.⁹⁸ Kljub temu je ostala nedotakljiva, saj je bila v 19. stoletju »doživljana kot kronška umetnostna forma (predvsem zaradi fascinantne kompleksnosti in sugestivne spektakularnosti)« in ker je

*v sleherni etablirani nacionalni kulturi imela poseben status. Bila je svojevrsten emblem: dokazovala je tako umetniško zmogljivost (terjala je veliko uprizoritveno 'infrastrukturo') kot tudi recepcijsko dozorelost oziroma kultiviranost narodnega občestva.*⁹⁹

Tudi sistem samoupravljanja in delitve se je uveljavljal v kulturni ustanovi pod mnogo težjimi pogoji kot kjerkoli druge, saj »tu na primer ni čvrstjših meril za vrednotenje umetniškega dela«, je bil prepričan upravnik Krajnčič, ki si je edini poleg dr. Danila Požarja upal v operetni polemiki reči bobu bob: »Najteže pa je z birokratizmom. Ta ni pogнал nikjer tako globokih korenin in ni nikjer tako trdoživ kot prav na tem področju dejavnosti.«¹⁰⁰

96 Mikeln, »Epilog k operetni polemiki«, 487.

97 Vlado Kotnik, *Antropologija opere: pomen idej o operi za razumevanje opernega fenomena in imaginarija* (Koper: Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče, Zgodovinsko društvo za južno Primorsko, 2005), 311.

98 Ibid.

99 Grdina, »Opereta ali peklenski nesmisel«, 266–7.

100 Ivan Krajnčič, »Birokratske metode proti demokratičnim težnjam«, *Naši razgledi*, 7. december 1963, 466.

Za Dušana Pirjevca je bila namreč »prav literatura posebej odlikovan prostor razkrivanja biti« in kot čutno svetenje ideje historičen pojav. Vendar pri njem ni bila odločilna ontološka funkcija umetnosti, »torej njena zmožnost razkrivanja biti kot biti, pač pa to, da se to razkritje dogaja prav skozi metafiziko samo«. ¹⁰¹ In če je nastopil čas, ko se je evropska misel odprla

ontološki funkciji umetnosti in s tem nekemu novemu, to pa je metafizičnemu razumevanju biti', [...] ob tem ne moremo spregledati nekake Pirjevčeve zadržanosti ali celo resigniranosti pri tem,

meni Zabel. Za Pirjevca se namreč

umetnost začenja tam, kjer filozofija končuje, v svojem koncu pa se vrača tja, kjer je filozofija začela, [...] vendar Pirjevčeva misel iz tega kroga filozofije in umetnosti ne more uiti. ¹⁰²

Da se je Pirjevec torej neprestano vračal na začetek (to je konec filozofije), je »po svoje problem 'preseganja metafizike'«. ¹⁰³ Ali smo imeli na Slovenskem potemtakem prav zaradi Pirjevčeve misli in njemu sledečih težav z opereto?

Po Francetu Vebru je namreč umetnina kot irealni lik vedno tudi prostor razodevanja transcendence kot večne skrivnosti, kar na podlagi tega njegove Estetike ugotavlja tudi sam Pirjevec, da »ne moremo drugega, kakor da mislimo lepoto hkrati s transcendenco, le to pa moramo misliti v smislu biti, kakor govori o njej celotni filozofski sistem Martina Heideggerja«. ¹⁰⁴ Vendar je Pirjevčev znameniti obrazec »pustiti biti«, ki je bila pri njem »umaknjena zgolj v bit v smislu zadostnosti« ostajal ves čas dvoumen, ugotavlja Ivo Urbančič, in tisto, kar je »danes naša narodna slovenska nuja, pa je ravno dojetje in izpolnjevanje 'dopuščanja biti' kot ustvarjalnosti: pustiti biti kot ustvarjati«. ¹⁰⁵

Ker so bile Pirjevčeve misli »vrhunske formulacije slovenskega duha kot tistega medija in sredine, skozi katerega prihajajo slovenske zgodovinske odločitve in ravnanje v celoti«, po Urbančiču

¹⁰¹ Zabel, »Prvotni dogodek«, 215–6.

¹⁰² Ibid., 216.

¹⁰³ Ibid., 217.

¹⁰⁴ Dušan Pirjevec, *Estetska misel Franceta Veبرا* (Ljubljana, Slovenska matica, 1989), 280.

¹⁰⁵ Ivo Urbančič, »Spremna beseda: vprašanja estetike«, v: Pirjevec, *Estetska misel Franceta Veبرا*, 300–1.

tak duh, kakor se uobličuje pri vrhuncih slovenske kulture, nikakor ni nepomemben za celoten zgodovinski položaj Slovencev. S tem tonom duha, kakor ga nahajamo tudi pri Pirjevcu, pa se ne ujema Pirjevčeva skrb za usodo slovenstva. [...] Kako naj slovenstvo stoji na lastnih nogah, če se umika bistveni ustvarjalnosti, kar sega v samo jedro političnega problema Slovencev? Kaj ni tak duh tisto gorovje slovenskih pomislekov, pod katerim začaran spi Kralj Matjaž s svojo vojsko?!¹⁰⁶

Riklin ugotavlja, da je stihija komunizma globoko sorodna religiozni izkušnji prav zaradi njegovih ateističnih teženj. Gre, kot pravi, za preozko percepcijo sveta, za dojemanje sveta kot nečesa preprostega, neproblematičnega.¹⁰⁷ Dodatna privlačnost komunistične vere je bilo za intelektualce prav to, da – v nasprotju s svojimi konkurentkami – ni pretrgala z znanstvenimi ideali, še več, prizadevala si je za njihovo udejanjenje.¹⁰⁸

Že nadaljnja pot operete po letu 1987, ko se je zopet pojavila na mariborskem odru, je dokaz, da njena aktualnost ne bo kar tako minila. Vsaj devet so jih izvedli tam do danes. Sledile so si v zaporedju: J. Strauss ml.: *Netopir* (6. 2. 1987);¹⁰⁹ F. Lehár: *Vesela vdova* (26. 4. 1989); E. Kálmán: *Kneginja čardaša* (21. 12. 1991); R. Benatzky: *Pri belem konjičku* (16. 2. 1996); F. Lehár: *Dežela smehljaja* (1. 1. 1997); J. Ipavec: *Princesa vrtoglavka* (29. 11. 1997); J. Strauss ml.: *Netopir* (19. 12. 1998); F. Lehár: *Vesela vdova* (16. 3. 2012); R. Gobec: *Planinska roža* (20. 1. 2019). Izmenjavale so se sicer s sodobnejšimi muzikali, z žanrom, ki pa je ni zamenjal, ampak le dopolnil (M. Leigh: *Človek iz Manče* (4. 6. 1988); F. Loewe: *My fair Lady* (12. 10. 1990); J. Bock: *Goslač na strehi* (30. 1. 1994); M. Vezovišek: *TV Faust – rock'n'roll*

106 Ibid., 301.

107 Urša Zabukovec, »Mihail Riklin o kulturi in terorju. O iluzijah intelektualcev in nalogah filozofov«, v: Mihail Riklin, *Svoboda in prepoved. Kultura v času terorja* (Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2015), 249.

108 Ibid., 250.

109 Leta 1984 je prevzel umetniško vodstvo mariborske Opere dr. Henrik Neubauer, ki je pri načrtovanju repertoarja naslednjih sezon med drugim predlagal tudi izvedbo Straussove operete *Netopir*. Programski svet, v katerem je bila poleg hišnih glasbenikov in pevcev tudi muzikologinja dr. Manica Špendal, predsednik pa dr. Bruno Hartman, je program, vključno z opereto, brez zadržkov podprl. S soglasjem programskega sveta je bila že ob koncu sezone 1985/86 izbrana ustvarjalna ekipa ter v soglasju z dirigentom Urošem Lajovcem pripravljena tudi zasedba vseh vlog. Študij operete se je začel še pred poletnimi počitnicami. Po uspešno opravljenem delu sanacije mariborske Opere in baleta je 15. oktobra 1986 postal novi umetniški vodja mag. Stane Jurgec in premiera je bila 6. februarja 1987. Prim. in gl. več o tem: Neubauer, *Opereta v Sloveniji*, 127.

opera (16. 1. 1996); L. Bernstein: *West side story* (26. 2. 2000); F. Loewe: *My fair lady* (30. 1. 2015); P. Quilter: *Glorious!* (11. 11. 2016); M. Yeston: *Titanik* (18. 5. 2018)).¹¹⁰

Operni režiser Emil Frelih, ki je pri zadnji predstavi mariborskega Operetnega ansambla leta 1957 sodeloval kot gost, je že tedaj zapisal, da se ne gre ozirati na politiko ali »umetniške snobe«, saj so mnoga operna gledališča po svetu, ki so že od prvih začetkov obdržala v svojem repertoarju dobre klasične operete,

*brez strahu nadaljevala s svojo staro in preizkušeno repertoarno politiko, ki jim opereta še danes ni nikakršna spotika v njihovem umetniškem prizadevanju: zmagali so pamet, okus in kvaliteta.*¹¹¹

Čas je sicer prinesel svoje – napredek v umetnosti, »a vendar ne zame-tujemo starih umetnin in stare tehnike, saj so vendarle doprinos kulturnemu in tehničnemu razvoju človeštva«.¹¹²

Če je opereta »s svojo dinamičnostjo prenesla zelo različne horizonte re-cipientskih pričakovanj (to je za množično kulturo gotovo *conditio sine qua non*)« in bila odziv na stvarnost svojega časa,¹¹³ je postala na Slovenskem po drugi svetovni vojni zgolj »indikator« odkrivanja (ne)pripadnosti naši novi ideološko-politični stvarnosti oz. sredstvo in orožje razkrivanja nje-nih »sovražnikov«. Malokdo si je upal svojo poklicno kariero postaviti za-radi operete na kocko, oblast pa se je prav gotovo zavedala tudi »nevarno-sti« njene, v izvoru kritično-satirične osti.¹¹⁴

110 Prim. »Popis uprizoritev«, v *Sto let Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru: drama, opera, balet: 1919–2019*, ur. Vili Ravnjak (Maribor: Slovensko narodno gle-dališče; Umetniški kabinet Primož Premzl, 2019), 625–36.

111 Emil Frelih, »Opereta in njen kulturni pomen«, *Operetni ansambel* [Gledališki list, op. p.], sezona 1956–57 [Schubert-Berté: Pri treh mladenkah, premiera 16. 3. 1957, op. p.], [10–1].

112 Ibid.

113 »Formalna odprtost (petje, ples, dramska akcija, čisto glasbene pasaže) in težnja po aktualnosti sta ji omogočili homologizacijo v sila različnih duhovnih podnebjih. Prije-la se je na uživaškem Dunaju, z odprtimi koraki so jo sprejeli v prusaško strogem Berli-nu, pred njo so v londonskem Savoyu poklekili konservativni in liberalni Angleži vik-torijansko-edvardijske epohe ... Celo zagonetni Slovani so jo kmalu posvojili. Prav tako je nezanemarlivo vplivala na temperamentne Špance [...]. Opereta je pač bila od-ziv na stvarnost.« Grdina, »Opereta ali peklenski nesmisel«, 257.

114 »Offenbachova pikra 'referencialnost', ki se je odlikovala z vsestransko predrznostjo, je bila sicer neposnemljiva v svoji širini oziroma kompleksnosti, toda tudi drugi (vele) mojstri žanra so dovolj duhovito kazali na to ali ono aktualno posameznost in razkri-vali, kaj se pravzaprav skriva zadaj.« Ibid., 258.

Če se na koncu še vprašamo, zakaj so si glasbeni umetniki prav v Mariboru in Trstu drznili postaviti opereto na poklicni oder, ko pa so bili v preteklosti prav na teh koncih Slovenije najbolj izpostavljeni nenehnemu potujčevanju, ne najdemo drugega odgovora, kot to, da v opereti niso videli »razrednega sovražnika«, ampak umetnost kot takšno, v kateri zasveti in se razkrije čista »bit«, ne glede na okolje, v katerem je nastala. Morda pa imajo Štajerci in Primorci tudi drugačen odnos do humorja, pa tudi talent zanj. Vemo tudi, da so drugi jugoslovanski narodi temperamentnejši od nas.

*Z našo komiko je namreč križ! [...] V splošnem je znano, da zlasti pri nas Slovencih ni preveč razvit čut za otroško preprosti, dobrodušni in pristrčni humor. (Kje so razlogi, naj povedo karakterologi.)*¹¹⁵

S tem se odpira še antropološko-psihološki vidik naše mariborske operetne zgodbe.

Tudi modernizem je prodiral pri nas po drugi svetovni vojni zelo počasi v glasbeno gledališče, saj je Opero vedno varovala zadostnost »statusa« neizčrpane zbirke tristoletne »muzejske« glasbe. V Sloveniji imamo že težave z Wagnerjem, da o slovenskih glasbeno-odrskih delih 20. stoletja ne govorimo. Večinoma se tovrstne izjeme zgodijo na »drugem« slovenskem poklicnem opernem odru – v Mariboru, celo za trenutno aktualni festival, ki se imenuje Slovenski glasbeni dnevi 2021.

Bibliografija

- Bezić, Nada. »Vsakih sto let novo. Začetki operete in muzikala v Zagrebu«. V *Glasbeno gledališče – včeraj, danes, jutri. 100-letnica rojstva skladatelja Danila Švare*, urednik Primož Kuret, 248–54. Ljubljana: Festival, 2003.
- Blaukopf, Kurt. *Glasba v družbenih spremembah: temeljne poteze sociologije glasbe*. Ljubljana: Škuc, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1993.
- Bogunović Hočevár, Katarina. »Ljubljanska opera med obema vojnama: moderna režija in njeni protagonisti«. *Muzikološki zbornik* 56, št. 1 (2020): 149–66. <https://doi.org/10.4312/mz.56.1.149-166>.
- Brenčič, Radovan. »Gospodarstvo mariborskega gledališča v drugem desetletju«. *Gledališki list SNG v Mariboru* 14, št. 1 (1959/60): 8–11.
- Csáky, Moritz. *Ideologija operete in dunajska moderna: kulturnozgodovinski esej o avstrijski identiteti*. Ljubljana: Inštitut za civilizacijo in kulturo, 2001.

115 Dušan Mevlja, »'Z našo komiko je namreč križ!' Razgovor z režiserjem 'Veselih žen' – Cirilom Debevцем«, *Gledališki list SNG v Mariboru* 18, št. 9–11 (1963–64): 85–6.

- Dolar, Jaro. »Gledališki pomenki [1]. Beseda o publiki«. *Vestnik*, 10. julij 1952, 2.
- Dolar, Jaro. »Gledališki pomenki 2. O veseli grofici Marici in 'dolgočasni klasiki'«. *Vestnik*, 19. julij 1952, 2.
- Dolar, Jaro. »Gledališki pomenki 3. O pravici do smeha in zabave«. *Vestnik*, 26. julij 1952, 2.
- Dolar, Jaro, ur. *Slovensko narodno gledališče Maribor*. Maribor: Slovensko narodno gledališče, [1954?].
- Dolar, Jaro. »O publiki in repertoarju«. V *Slovensko narodno gledališče Maribor*, ur. Jaro Dolar, 9–16. Maribor: Slovensko narodno gledališče, [1954?].
- Dolar, Jaro. »Obraz mariborskega gledališča: ob 40-letnici SNG v Mariboru«. *Gledališki list SNG v Mariboru* 14, št. 1 (1959/60): 12–3.
- Dolar, Jaro. »Mariborsko gledališče med obema vojnama: nekaj spominov in marginalij za bodočega zgodovinarja«. *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 5, št. 14 (1969): 117–125. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-SHR6HZR6>.
- Dolar, Jaro. *Spomini: v predverju literature*. Maribor: Obzorja, 1995.
- Forstnerič, France. »Ne gre samo za opereto«. *Naši razgledi*, 7. september 1963, 344.
- Frelih, Emil. »Opereta in njen kulturni pomen«. *Operetni ansambel* [Gledališki list, op. p.], sezona 1956–57 [Schubert-Berté: Pri treh mladenkah, premiera 16. 3. 1957, op. p.], [7–11].
- Frelih, Emil. »Opereta 'Pri treh mladenkah' in njena avtorja Franz Schubert in Heinrich Berté«. *Operetni ansambel* [Gledališki list, op. p.], sezona 1956–57 [Schubert-Berté: Pri treh mladenkah, premiera 16. 3. 1957, op. p.], [4–5].
- Gabrič, Aleš. *Socialistična kulturna revolucija: slovenska kulturna politika 1953–1962*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1995.
- Golob, Vlado. »Opereta – da ali ne? Ob uprizoritvi Gobčeve Planinske rože v Mariboru«. *Vestnik*, 2. junij 1952, 2.
- Golob, Vlado. »Ob uprizoritvi Rasbergerjeve operete Prebrisani Amor«. *Večer*, 13. januar 1954, 8.
- Golob, Vlado. »Benatzkega opereta Pri belem konjičku«. *Večer*, 26. marec 1955, 2.
- Golob, Vlado. »Zemlja smehljaja. Premiera mariborskega operetnega ansambla«. *Večer*, 15. februar 1956, 3–4.
- Golob, Vlado. »Predstava, kakršne si želimo. Seviljski brivec v mariborski Operi – Cipcijevo mojstrsko vodstvo«. *Večer*, 9. april 1963, 5.

- Grdina, Igor. »Opereta ali peklenski nesmisel«. V: Moritz Csáky, *Ideologija operete in dunajska moderna. Kulturnozgodovinski esej o avstrijski identiteti*, 253–71. Ljubljana: Inštitut za civilizacijo in kulturo, 2001.
- Hartman, Bruno. »Leto 1921 – prelomnica v razvoju mariborskega gledališča«. *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 5, št. 14 (1969): 126–61. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-SHR6HZR6>.
- Hartman, Bruno. *Kultura v Mariboru: gibanja, zvrsti, osebnosti*. Maribor: Obzorja, 2001.
- Hribar, Tine, ur. *Pirjevčev zbornik*. Maribor: Obzorja, 1982.
- Inkret, Andrej. »Nekaj pomislekov k mariborski opereti«. *Naši razgledi*, 19. oktober 1963, 403.
- Inkret, Andrej. »O vsebini samoupravljanja v gledališču«. *Naši razgledi*, 28. december 1963, 488.
- Kos, Janko. »Dušan Pirjevec (1921–1977)«. *Slavistična revija* 26, št. 1 (jan–mar 1987): 106–9.
- Kos, Janko. »Nevarna razmerja«. V *Dušan Pirjevec, slovenska kultura in literarna veda: zbornik prispevkov s simpozija ob 90. obletnici rojstva Dušana Pirjevca (Ljubljana, 29.–30. november 2011)*, urednica Seta Knop, 233–47. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2011.
- Kotnik, Vlado. *Antropologija opere: pomen idej o operi za razumevanje opernega fenomena in imaginarija*. Koper: Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče, Zgodovinsko društvo za južno Primorsko, 2005.
- Krajncič, Ivan. »Birokratske metode proti demokratičnim težnjam«. *Naši razgledi*, 7. december 1963, 466.
- Kreft, Bratko. »Ob mariborskem gledališkem jubileju«. *Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja* 15, št. 33 (1979): 113–21. Citirano po Bruno Hartman, *Kultura v Mariboru*. Maribor: Obzorja, 2001, 68, op. 24.
- Liška, Janko. »Rudolf, Branko (1904–1987)«. *Slovenska biografija*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013. <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi524836/#slovenski-biografski-leksikon>.
- M. »Včasih se zgodi. Domača opereta v Mariboru.« *Večer*, 10. julij 1956, 2.
- [Mevlja, Dušan]. »Ob jubileju Operetnega ansambla«. *Operetni ansambel*: [Gledališki list, op. p.], sezona 1956–57 [Schubert-Berté: Pri treh mladenkah, premiera 16. 3. 1957, op. p.], [2].

- Mevlja, Dušan. »Opereta v Mariboru: 1920–1941 ... 1952–1957«. *Gledališki list SNG v Mariboru* 14, št. 4 (1959–1960): 126–30.
- Mevlja, Dušan. »Štirideset let Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru: 1919–1959 Drama«. *Gledališki list SNG v Mariboru* 14, št. 1 (1959/60): 17–25.
- Mevlja, Dušan. »'Z našo komiko je namreč križ!' Razgovor z režiserjem 'Veselih žen' – Cirilom Debevcem«. *Gledališki list SNG v Mariboru* 18, št. 9–11 (1963–64): 86–90.
- Mikeln, Miloš. »Epilog k operetni polemiki«. *Naši razgledi*, 28. december 1963, 487.
- Moravec, Dušan. »Mariborska gostovanja v Ljubljani«. *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 5, št. 14 (1969): 163–7. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-SHR6HZR6>.
- Neubauer, Henrik. *Opereta v Sloveniji: zgodovinski pregled*. Ljubljana: Glasbena matica, 2008.
- »Novi kapelnik slov. nar. gledališča«. *Zrnje* 1, št. 3 (27. 10. 1920): 24. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-ZAK4HMJ9>. Citirano po Bruno Hartman, »Leto 1921 – prelomnica v razvoju mariborskega gledališča«, *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 5, št. 14 (1969): 128, op. 11. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-SHR6HZR6>.
- Pagon, Neda. »Ziherl, Boris (1910–1976)«. *Slovenska biografija*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013. <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi868215/#slovenski-biografski-leksikon>.
- Pavček, Tone. »Strukturalna kriza gledališča?«. *Naši razgledi*, 27. julij 1963, 279–80.
- Pirjevec, Dušan. »Krpanova kobilica v Mariboru«. *Sodobnost* 11, št. 11 (1963): 1051.
- Pirjevec, Dušan. *Estetska misel Franceta Vebra*. Ljubljana, Slovenska matica, 1989.
- Pirjevec, Dušan. *Filozofija in umetnost in drugi spisi*. Ljubljana: Aleph, LDS, 1991.
- »Popis uprizoritev«. V *Sto let Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru: drama, opera, balet: 1919–2019*, urednik Vili Ravnjak, 625–36. Maribor: Slovensko narodno gledališče; Umetniški kabinet Primož Premzl, 2019.
- Požar, Danilo. »Še ena glosa ...«. *Večer*, 13. april 1963, 5.
- Požar, Danilo. »Finalna glosa«. *Večer*, 22. maj 1963, 5.
- Požar, Danilo. »Kje je načelnost ali ne živimo od kritike«. *Naši razgledi*, 5. oktober 1963, 381.

- Rasberger, Pavel. *Moji spomini*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1965.
- Ravnjak, Vili, ur. *Sto let Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru: drama, opera, balet: [1919–2019]*. Maribor: Slovensko narodno gledališče, Umetniški kabinet Primož Premzl, 2019.
- Rudolf, Branko. »O pomenu mariborske Drame«. *Gledališki list SNG v Mariboru* 14, št. 1 (1959/60): 13–7.
- Rudolf, Branko. »Glosa o možnosti oživljanja operete v Mariboru«. *Večer*, 3. april 1963, 5.
- Rudolf, Branko. »Pa spet glosa«. *Večer*, 27. april 1963, 5.
- Rudolf, Branko. »‘Opereta v operi’ v Mariboru«. *Naši razgledi*, 6. julij 1963, 264.
- Rudolf, Branko. »‘Opereta v operi’ v Mariboru II«. *Naši razgledi*, 27. julij 1963, 280.
- Rudolf, Branko. »Še o načelnosti vodstva SNG v Mariboru«. *Naši razgledi*, 19. oktober 1963, 403.
- Rudolf, Branko. »Še enkrat: resnici na ljubo«. *Naši razgledi*, 28. december 1963, 488–9.
- Simoniti, Sandra. »Pirjevec Dušan – Ahac«. *Primorci.si*. <http://www.primorci.si/osebe/pirjevec-du%C5%A1an-ahac/1191/>.
- Slavčeva, Maša. »O delu v operi in pogojih za njen nadaljnji razvoj, pogovor s Cirilom Debevcem«. *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani* 19, št. 11 (1939/1940): 89–90. Citirano po Katarina Bogunović Hočevar, »Ljubljanska opera med obema vojnama: moderna režija in njeni protagonisti«, *Muzikološki zbornik* 56, št. 1 (2020): 149–66. <https://doi.org/10.4312/mz.56.1.149-166>.
- Špendal, Manica. *Iz mariborske glasbene zgodovine*. Maribor: Obzorja, 2000.
- Urbančič, Ivo. »Spremna beseda: vprašanja estetike«. V: Dušan Pirjevec, *Estetska misel Franceta Vebra*, 300–1. Ljubljana, Slovenska matica, 1989.
- Zabel, Igor. »Prvotni dogodek«. V: Dušan Pirjevec, *Filozofija in umetnost in drugi spisi*, 208–17. Ljubljana: Aleph, LDS, 1991.
- Zabukovec, Urša. »Mihail Riklin o kulturi in terorju. O iluzijah intelektualcev in nalogah filozofov«. V: Mihail Riklin, *Svoboda in prepoved. Kultura v času terorja*, 239–54. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2015.
- Ziherl, Boris. »Dejansko življenje in modernizem«. *Mlada pota* 6, št. 1 (1957–58): 27. Ponatis odlomka: Boris Ziherl, »O modernem in njegovih družbenih nosilcih«, *Naša sodobnost* 5, št. 7 (1957): 581–2.

Žganjer, Branislav. »Smeh med gledališkimi stenami. Razgovor našega sodelavca z dramaturgom gledališča 'Komedija'«. *Večer*, 12. julij 1956, 2.

Žižek, Fran. *Moja zgodnja gledališka leta*. Maribor: Obzorja, 2000.