**Planinska roža**

*Slovenska opereta v treh dejanjih*

|  |  |
| --- | --- |
| *Glasba in libreto* | **Radovan Gobec** |

|  |  |
| --- | --- |
| *Revizija partiture* | Jani Golob (2019) |
| *Praizvedba* | 31. marec 1951,KUD Ivana Cankarja, Žalec |
| *Premiera* | 2. december 2023,Dvorana Ondine Otta Klasinc |

**USTVARJALCI PREDSTAVE**

|  |  |
| --- | --- |
| *Dirigent* | **Simon Robinson** |
| *Režiser* | **Matjaž Latin** |
| *Scenograf* | **Rok Predin** |
| *Kostumografinja* | **Mira Strnad** |
| *Oblikovalec svetlobe* | **Rok Predin** |
| *Asistent oblikovalca svetlobe* | **Sašo Bekafigo** |
| *Zborovodkinja* | **Zsuzsa Budavari Novak** |
| *Dramaturginja in koreografinja* | **Maja Pihler Stermecki** |
| *Asistentka koreografije* | **Cleopatra Purice** |
| *Asistent režije* | **Tim Ribič** |

**ZASEDBA**

|  |  |
| --- | --- |
| Katja Silvana, filmska igralka | **Valentina Čuden** |
| Miran Svetlin, gledališki igralec | **Martin Sušnik** (2., 3. in 9. 12. 2023)**Bogdan Stopar** (5., 6., 7. in 11. 12. 2023) |
| Kazimir Kalan, gledališki ravnatelj | **Marko Škofič** (2., 3., 5. in 9. 12. 2023)**Tomaž Planinc** (6., 7. in 11. 12. 2023) |
| Ciril Dobrovik, skladatelj in dirigent | **Jernej Luketič** |
| Ervin Gabernik, režiser | **Dušan Topolovec** |
| Melita, Gabernikova žena | **Dada Kladenik** |
| Izidor, gledališki sluga | **Mihael Mikluš** |
| Dr. Pravnik, odvetnik | **Sebastijan Čelofiga** |
| Oskrbnik planinske koče | **Sebastijan Čelofiga** |
| Tone, kmečki fant | **Liam Čelofiga** |
| Francelj, kmečki fant | **Izak Mlakar** |
| Planinci, planšarji, vaščani, sobarice, lakaji, balerine, metulj, cvetka |

**Simfonični orkester SNG Maribor**

|  |  |
| --- | --- |
| *Koncertna mojstrica* | **Oksana Pečeny** |

**Zbor Opere SNG Maribor**

**Baletni ansambel SNG Maribor**

Tea Bajc, Mina Radaković, Satomi Netsu, Ema Perić, Beatrice Bartolomei, Nuša Urnaut

Tomaž Golub, Matteo Magalotti, Christopher Thompson, Lucio Mautone, Maro Vranaričić,

Aleksandar Trenevski

|  |  |
| --- | --- |
| *Korepetitorji* | **Robert Mraček, Sofia Ticchi,** **Anna Fernández Torres** |
| *Lektorica* | **Nevenka Verstovšek** |
| *Svetovalec za gorenjsko narečje* | **Domen Kužnar** |
| *Šepetalka* | **Kristina Prah** |
| *Inšpicienta* | **Iztok Smeh, Matjaž Marin** |

**VSEBINA OPERETE**

*Prvo dejanje*

Nekega lepega jutra se štirje gledališčniki – igralec Miran Svetlin, režiser Ervin Gabernik, ravnatelj Kazimir Kalan in skladatelj Ciril Dobrovik – odpravijo v planine, da bi si oddahnili od vsakdanjih skrbi. Toda gledališčniki ne vedo, da je oskrbnica planinske koče na Srečnem vrhu v resnici nekdanja filmska igralka Katja Silvana, ki se je pred urbanim vrvežem in očmi javnosti umaknila v idilično gorsko pokrajino. Prijatelji, popolnoma očarani nad prelepim razgledom, se ustavijo na jasi blizu Srečnega vrha, da bi si malce odpočili, pri tem pa srečajo oskrbnika planinske koče, ki popotnike spomni, zakaj je Srečni vrh dobil svoje ime – vsak njegov obiskovalec naj bi tukaj izkusil vsaj trohico sreče. Ko se iz daljave zasliši prelepa melodija, se Kazimir, Ervin in Ciril odpravijo na pot, da bi ugotovili, kdo tako lepo poje, le Miran se raje posveti hrani in pijači. Kmalu se mu pridruži Katrca, ki se je Miran nadvse razveseli. Katrca, o kateri želi Miran izvedeti čim več, mu naposled zaupa svoj življenjski načrt – z marljivim delom si želi še naprej osrečevati ljudi in skrbeti za kočo, dokler ta ne bo postala hotel Silvan.

Miranovi prijatelji se medtem vrnejo in se prepolni vtisov iz narave preizkušajo v novih rimah in ustvarjanju melodije za novo pesem, ki naj bi bila izvedena na premieri v njihovem gledališču. Pri tem sta še posebej tekmovalna Miran in Ciril, ki se ne moreta zediniti glede tempa in glasbenega sloga, zato se umakneta v samoto, da bi vsak zase napisala svojo različico pesmi, kmalu pa se jima pridruži še Kazimir. Ko ostane režiser Ervin popolnoma sam pred kočo, ga obišče Katrca in ga popolnoma očara s svojimi zapeljivimi pogledi. Ko se Miran in Ciril vrneta vsak s svojim zvitkom not, najdeta Ervina v popolnoma spremenjenem stanju, saj se je medtem že zaljubil v Katrco. Miran in Ciril, ki se še vedno prepirata glede glasbenega tempa, po Ervinovi in Kazimirjevi dopolnitvi pesmi le dosežeta kompromis, Kazimir pa nato predlaga, da zvečer uprizorijo predstavo.

Oskrbnik koče še pred večerom povabi zbrane planince na večerno zabavo, prav tako pa jih spomni, naj ne pozabijo na prelep sončni zahod. Med planinci sta tudi Tone in Francelj, fanta iz bližnje vasi, ki sta prišla okrasit kočo, medtem pa se pogovarjata tudi o Katrci, o kateri krožijo govorice, da naj bi bila nekoč filmska igralka. Fanta skleneta, da jo bosta skrbno varovala pred »nepridipravi« iz mesta. Ko se planinci vrnejo z ogleda sončnega zahoda, se druščina posede pred kočo v napetem pričakovanju predstave, ki se začne pod Cirilovim vodstvom. Izza majhnega okna se oglasi Katrca s svojo pesmijo, Ervin in Kazimir, povsem očarana nad njenim petjem, pa se ji želita približati s podoknico in splezati po lestvi k njej. Toda njuno namero prekrižata Tone in Francelj, ki ju enega za drugim vržeta z lestve. Samo Miran lahko pripleza do Katjinega okna, nato pa objeta in s pesmijo zaključita predstavo.

*Drugo dejanje*

Po vrnitvi v mesto se Ervin posveti baletnim plesalcem in vadenju plesne točke za prihajajočo premiero. Vajo nepričakovano prekine gledališki sluga Izidor, ki najavi prihod Ervinove žene Melite. Ta pridrvi v baletno dvorano in vsa razburjena zahteva od moža, naj ji že končno priskrbi novo gospodinjsko pomočnico. Ervin jo skuša pomiriti in ji pove, da bo nova pomočnica prišla še danes. Do Ervina nenadoma prisopiha ravnatelj gledališča Kazimir Kalan z veselo novico o prihodu znamenite pevke in filmske igralke Katje Silvana, ki bo posebna gostja njihove operetne premiere. Izidor, ki je medtem že večkrat globoko pogledal v kozarec, najavi prihod ženske, za katero misli, da je nova gospodinjska pomočnica režiserjeve žene, a je v resnici Katja Silvana. Kalan in Gabernik sprejmeta njen obisk, čeprav sta prepričana, da gre zgolj za oskrbnico koče s Srečnega vrha, ki se je odzvala njunemu povabilo na premiero. Vsi trije se prepustijo lepim spominom na skupne trenutke, le Ervinova žena Melita ni zadovoljna s svojo novo mlado »služkinjo«, na katero je vedno bolj ljubosumna.

Ervina nato obišče tudi Miran, ki kmalu izve za nastalo zmešnjavo. Ker je Ervin prepričan, da Katrca s Srečnega vrha nima čednih namenov, želi Mirana posvariti pred njo, zato mu zaupa, kako ga je zapeljala. Svoj košček zgodbe pa pristavi tudi Katrca, ki s provokativnimi in namerno dvoumnimi komentarji načrtno zmede oba moška. Miran je zdaj povsem prepričan, da je Katrca zapeljala Ervina. Ko to izve njegova žena Melita, mu zagrozi z ločitvijo, Katjo pa preplavijo solze. Le Ciril sluti, da ni vse čisto tako, kot se zdi na prvi pogled, saj je prepričan, da je Katrca v resnici velika umetnica.

Pri izvedbi premiere še kar ni videti konca zapletov, saj gledališče medtem obišče dr. Pravnik, zastopnik filmskega podjetja Silvana, in vodstvu pojasni, da je pesem Planinska roža v resnici ukradena iz filma, v katerem nastopa Katja Silvana. Prav ona je tudi edina, ki lahko zaradi posedovanja avtorskih pravic dovoli izvedbo operete. Vse soustvarjalce predstave, s Kalanovim vodstvom na čelu, zagrabi panika, le skladatelj Ciril noče verjeti, da je njegovo delo plagiat. Katja, ki je ob Cirilovem priznanju doživela prijetno presenečenje, je v mladem skladatelju prepoznala velikega umetnika in njegovo širokosrčnost.

*Tretje dejanje*

Miran in Ciril poslušata posnetek znane sopranistke. Nenadoma ugotovita, da je tako lep glas lahko samo glas Katrce s Srečnega vrha oziroma filmske igralke Katje Silvana. Da bi popravila storjeno krivico in sramoto, ki si jo je nakopalo gledališče, jo skleneta na vsak način poiskati, da bi se ji opravičila in jo povabila k ustvarjanju predstave. Z njo želi glede dovoljenja govoriti tudi upravnik Kalan, ki se še vedno ni pomiril zaradi godlje, ki jo je zakuhal gledališki sluga Izidor.

Ko Kalan izve, da je Katja na poti v njihovo gledališče, skliče vse delavce, naj čim prej pripravijo oder. Ko je vse pripravljeno za nastop, na oder prihiti Katja, toda razjarjeni režiser Gabernik v njej prepozna Katrco s Srečnega vrha in jo nonšalantno vrže v vodnjak na odru. V dvorano pride še dr. Pravnik s svojimi nenavadnimi predlogi za uresničitev vseh zahtev glede avtorskih pravic. Ko upravnik Kalan naposled popusti in izpolni vse pogoje, se začne generalka, na kateri manjka le še Katja. Po navodilu ravnatelja Kalana namesto nje nastopi njegova žena Melita, toda njeno prvo solistično točko prekine Katja, ki se še vsa omotična počasi dviguje iz vodnjaka. Melita od groze pade v nezavest, režiser, upravnik in gledališki sluga pa želijo na vsak način odstraniti Katjo z odra. Ko ta osramočena in zgrožena počasi stopa proti izhodu, ji nasproti prideta zasopla Ciril in Miran in jo prosita za odpuščanje. Ko postane vsem jasno, da je pred njimi slovita igralka Katja Silvana, jo nastopajoči navdušeno pozdravijo, nato pa z njenim dovoljenjem in na zadovoljstvo vseh veselo in zmagoslavno zaključijo operetno premiero.

***Planinska roža* Radovana Gobca – glasbenogledališko delo,**

**ki je zanetilo »operetno vojno«**

Četudi lahko polemično obarvan naslov tega članka razumemo v širšem družbenem, estetskem in celo kulturnopolitičnem smislu, velja že takoj na začetku omeniti, da se zaradi kakšne operete po dosedanjih razpoložljivih podatkih ni začela še nobena vojna, ki bi dejansko terjala kakšno človeško žrtev, se je pa toliko bolj razvnela polemika o upravičenosti doseganja cilja »popularizacije gledališča«, ki si ga je vodstvo Slovenskega narodnega gledališča Maribor ob podpori gledališkega sveta z Danilom Požarjem na čelu zamislilo z uprizoritvijo operete *Planinske rože* Radovana Gobca v sezoni 1962/1963. Opereta, ki je bila v mariborski operni hiši dotlej že enkrat uprizorjena v sezoni 1951/1952 (s premiero 17. maja 1952 v režiji Eda Verdonika in pod taktirko Pavleta Brzulje), je s svojo drugo postavitvijo s premiero 29. junija 1963 pod glasbenim vodstvom Vladimirja Koblerja in v režiji Emila Freliha sprožila buren odziv nekaterih kritikov, med drugimi nekdanjega upravnika SNG Maribor Branka Rudolfa ter predstavnikov tedanje kulturne inteligence – med drugimi Franceta Forstneriča, Andreja Inkreta, Dušana Pirjevca, Ivana Krajnčiča in Miloša Mikelna, ki so v tedanjem tisku z različnimi argumenti kritizirali takšno, po njihovem prepričanju samovoljno in neutemeljeno odločitev vodstva mariborskega gledališča.

Čeprav se je polemika o primernosti uprizoritve Gobčeve operete *Planinska roža* v končni instanci sprevrgla v medsebojno obračunavanje tipa »ad hominem«, ki jo lahko še danes (sicer v milejših oblikah) občutimo kot klasični slovenski »antagonizem« med Ljubljano in Mariborom, pa je med kresanjem bolj ali manj relevantnih argumentov »za in proti« opereti kot estetsko in umetniško »manjvredni« zvrsti, primarno namenjeni »dekadentnemu« razvedrilu, navrgla nekaj zanimivih tez, ki jih velja zavoljo ohranitve zgodovinskega spomina in predvsem kot primerne vstopne točke v »operetno problematiko« izpostaviti že na začetku tega prispevka. France Forstnerič v svojem članku *Ne gre samo za opereto* zapiše naslednje vrstice: »Tudi če bi opereta pritegnila več občinstva v mariborski teater in tudi če bi vrgla več denarja za 'resno' gledališko dejavnost, sodim, da je to najbolj neprimerna pot za uveljavljanje gledališča med širšimi krogi občinstva, zato lahko izhajam iz naslednjega odstavka v Pavčkovi[[1]](#footnote-1) reportaži: 'Žal ne gre samo za vprašanje opere ali operete, marveč za mnogo več. Predvsem za določitev mesta gledališča v kulturi nekega mesta, za razmišljanje, in ne samo za razmišljanje, marveč za uveljavljanje neke načrtne, smiselne in kontinuirane kulturne politike, ki mora širiti glasbeno, dramsko itd. kulturo med ljudi, ki jim je ta kultura namenjena, ki naj jih plemeniti, vzgaja in, zapišimo tudi to besedo, osvešča, sprošča v njih nove energije in nove duhovne in ustvarjalne sile.'«[[2]](#footnote-2)

Tedanji predsednik gledališkega sveta SNG Maribor, Danilo Požar, je na Forstneričevo zapis odgovoril z naslednjim argumentom: »Že takoj na začetku hočem poudariti, da se mi zdijo nepravilne trditve in namigovanja, da so poklicani govoriti o gledališču le nekateri izbranci, ki so se več ali manj teoretično bavili z vprašanji gledališke umetnosti. Menim, da lahko o tem spregovorijo tudi oni, ki so leta in leta hodili v gledališče in sodelovali kot gledalci, in celo oni, ki niso iz enega ali drugega razloga doslej hodili v gledališče, ki pa ustvarjajo stomilijonske zneske za dotacije SNG v Mariboru.«[[3]](#footnote-3) Požar nadaljuje s svojo tezo v prid dostopnosti gledališča za vse: »Dejstvo je tudi, kar nam je povedal ljudskoprosvetni delavec v Velenju, da so na premieri Sartrovega dela prodali pet vstopnic, prihodnjo nedeljo pa je bila predstava *Desetega brata* razprodana! Kaj naj storimo? Ali naj se jočemo in cepetamo z nogami kot otrok in preklinjamo nekulturnost sveta? Ali bo temu odpomoglo organiziranje klubov odrske umetnosti? Ali članki po časopisju? Ali kritika operete? Mislim, da je treba ljudi predvsem takoj pritegniti v gledališče. Zaradi tega je nujno tako v drami kakor tudi v operi pripraviti nekaj lažjih del, ki bodo dostopna vsakomur.«[[4]](#footnote-4)

Z današnje perspektive, predvsem iz konkurenčnega vzgiba po mednarodni primerljivosti poustvarjalne kvalitete, je razumljiva tudi skepsa tedaj že nekdanjega upravnika Branka Rudolfa, ki je po končani drugi svetovni vojni prevzel vodenje mariborskega gledališča in je razumel ponovno vpeljevanje opernega žanra na oder mariborske opere kot izrazito nazadovanje oziroma upad od tega, kar je mariborski operni hiši uspelo medtem narediti na področju rasti umetniške kvalitete v smislu uprizarjanj tehtnejših opernih mojstrovin. Podobno stališče, sicer s precej bolj ciničnimi podtoni, je zavzel Dušan Pirjevec v svoji glosi *Krpanova kobila v Mariboru*: »Če je res, kakor piše dr. Danilo Požar, da lahko napolnijo dvorano mariborskega gledališča v prvi vrsti le 'lažja dela', potem je s tem povedano tudi tole: prebivalstvo in delavstvo mariborskega okraja sta leta 1963, tj. celih osemnajst let po osvoboditvi, še vedno na presenetljivo nizki stopnji kulturnega razvoja /…/. Ta bilanca, ki sama po sebi izvira iz pisanja Danila Požarja, je gotovo porazna in vsiljuje tudi naslednja vprašanja: kaj se je dogajalo v Mariboru vseh osemnajst let po osvoboditvi; ali je vseh teh osemnajst let za razvoj kulturne zavesti mariborskega okraja in delavstva čista izguba; kako je mogoče, da sta prebivalstvo in delavstvo mariborskega okraja danes, po osemnajstih letih graditve socializma, še vedno na tako nizki stopnji, da ju privlačita le opereta in *Deseti brat*; kako je mogoče, da je zavest prebivalcev in delavcev mariborskega okraja tako daleč od vseh sodobnih družbenih, idejnih in etičnih problemov, da ji lahko zadoščata spet samo opereta in *Deseti brat*?«[[5]](#footnote-5)

Tudi stališče intelektualca, literarnega in gledališkega kritika Andreja Inkreta razkriva izrazito odklonilen odnos do operetnega žanra – *Planinsko rožo* je Inkret v svoji repliki *Nekaj pomislekov k mariborski opereti*[[6]](#footnote-6)označil celo kot »bolestno sentimentalni anahronistični cuker«[[7]](#footnote-7) –, čeprav je ta odnos v vsebinskem smislu oziroma, rečeno z Badioujem, do »umetniške konfiguracije«[[8]](#footnote-8) veliko bolj utemeljen in meri na »stari« platonistični argument umetnosti (v tem primeru operete), ki lahko zavzame zgolj videz Resnice, nas s svojim didaktičnim zgledom pod določenimi pogoji lahko vodi do Resnice – ali pa nas, kot trdijo omenjeni kritiki, še dlje spelje od nje. Inkret svojo odklonilno tezo do »dekadentne« operete podkrepi namreč s tem, da je opereta sama po sebi del sodobnega kulturnega »potrošništva«, ki razen nenehne rasti pridobitniške uspešnosti ne poudarja nobene etične kategorije oziroma vrednote, ki bi gledalcu poleg prestavljanja v izmišljen in fiktivni svet zaigrane radoživosti pokazala druge, zanj pomembnejše »smotre«, še posebej tiste, ki bi »odtujenost (in odtujljivost) sodobnega človeka premagovali in ukinjali«, torej da bi »človekove potrebe prenesli s potrošniškega na etični nivo«.[[9]](#footnote-9) Simptom, na katerega kaže uprizoritev *Planinske rože* v mariborski operni hiši junija 1963 – ki je, mimogrede, po Požarjevih trditvah žela velike uspehe z razprodanimi predstavami tudi sredi julijske vročine[[10]](#footnote-10) –, je po Inkretovem prepričanju del širšega slovenskega, ne zgolj mariborskega problema do umetnosti, kar zaključi z naslednjo mislijo: »Važno je dejstvo, da bodo po dveh takih predstavah ljudje še manj angažirano sledili resnemu, zahtevnejšemu in predvsem resničnejšemu tekstu v predstavi, če jih teater zasleplja z bliščem neresničnosti in praznega videza. /…/ Populariziranje gledališča na mariborski operetni način pomeni ničevo komercializacijo gledališča, ne pa podružbljanje, razširjevanje kulture v karseda širokih mejah. Kritika (pa če je še tako ostra in brezobzirna!) niti daleč ni znak 'provincialne nestrpnosti' in 'ambicioznih užaljencev', ampak znak resničnega ogorčenja.«[[11]](#footnote-11)

Prav zaradi »resničnega ogorčenja«, ki je sicer lahko utemeljeno tako s perspektive tedaj vzpenjajočega se socializma in principa samoupravljanja, utemeljenega na marksizmu (ki se danes morda ponovno kaže kot pravičnejša alternativa poznega kapitalizma oziroma celo nekakšnega postimperialističnega neofevdalizma, v katerem živimo), kot z vidika občega stremljenja k visokim etičnim vrednotam, pa velja pogledati tudi drugo, svetlejšo, bonvivansko plat te zgodbe o opereti, ki je morda po krivici in prehitro doživela pretirano ostrakistično sodbo povojnih slovenskih intelektualcev oziroma akademikov. Zgodovinski kontekst, ki je dal zagon opereti kot »novi formi« glasbenogledališkega razvedrila[[12]](#footnote-12) in na katerega opozarja tudi Branko Rudolf v članku *Opereta v Operi v Mariboru*,[[13]](#footnote-13) se brez dvoma opira na komoditeto in fetišizem meščanske kulture druge polovice in poznega 19. stoletja, ki je doživela svoj prvi razcvet v tedanji evropski kulturni prestolnici, Parizu, zato ne preseneča, da beležimo prve praizvedbe operetnih novitet prav v tamkajšnjih varietejskih gledališčih. Med prvimi skladatelji, ki je uveljavil opereto kot novo paradno konfiguracijo glasbene zabave, zgodovina pogosto omenja Louisa Augusta Florimonda Rongerja (1825–1892) s psevdonimom Hervé[[14]](#footnote-14), ki je leta 1842 napisal bržkone prvo opereto *L'Ours et le pacha* (*Medved in paša*) po priljubljenem vodvilu Eugéna Scriba in Xavierja Bonifaca Saintina, le šest let zatem pa je dodobra zatresel pariške odrske deske s praizvedbo operete *Don Quichotte et Sancho Pança* (*Don Kihot in Sančo Pansa*) po Cervantesovi predlogi.

Kot zapiše Siegfried Kracauer v svoji sociološki, kulturološki in biografski študiji *Jacques Offenbach and the Paris of His Time* (*Jacques Offenbach in Pariz njegovega časa*), ki zaenkrat ostaja neprevedena v slovenščino, je bil Pariz sredi 19. stoletja idealna zibelka operete: »Pariške ulice so bile prepolne znamenitosti, ki so bile kot ustvarjene z namenom, da navdušijo mladega človeka, ki je še malo prej igral v gostilniškem bendu in se počuti doma sredi množice. Denimo bulvar Temple, ki je pridobil tragični 'sloves' po Fieschijevem poskusu kraljemora, je ustvarjal prizor večnega semnja. Mar slednji kot tak ni bil vselej vir porajajočega se veselja do pohajkovanja skozi množico, ki je obkroževala požiralce mečev, človeške okostnjake, škrate, gigantske ženske; do nastopajočih uši, streniranega psa z neverjetnimi triki ali dekleta, ki so ga domnevno pravkar scvrli na žaru? Da ne govorimo o spakah in grozotah, šarlatanih, akrobatih, žonglerjih, rokohitrcih, množicah in nepretrganem vrvenju, ki se razteza od ugodnega ščemenja po hrbtenici navzdol pa vse do otroške obnemelosti. Izza stojnic in pouličnih točk so se drug za drugim drenjala številna gledališča, medtem ko je enemu izmed njih, Cirque Olympique, z nastopajočimi živalmi, vojaškimi in patriotskimi revijami in bleščečimi pantomimami, celo uspelo prekositi preostali semenj. Celotna ulica je bila posvečena zabavi in kaj kmalu je tudi sam Offenbach k temu dal svoj prispevek.«[[15]](#footnote-15)

Jacques Offenbach (1809–1880), znameniti pariški kralj kankana, je po zgledu Hervéjevih uspešnic za časa drugega francoskega cesarstva (in še zatem) s svojimi številnimi operetami močno populariziral to zvrst in razvil prepoznaven lastni slog. Ta je bil posrečena kombinacija frivolnosti z občasnimi ekskurzi v dražeč erotizem ter grotesknega upodabljanja življenja v vseh možnih oblikah. Večeri z izvedbami njegovih del (po Schubertovem zgledu večerov komorne glasbe – schubertiad) so kmalu postali znani kot offenbachiade, skladateljevo operetno tradicijo pa je nato nadaljevalo več epigonov, kot so Emmanuel Chabrier, Robert Planquette, André Messager idr. Kot svojevrstna zanimivost v okviru Offenbachovega opusa, zlasti njegove nagnjenosti k zabavljaštvu, se kaže tudi v tem, da je skladatelj za časa svojega življenja spisal zgolj dve »resni« operi – *Renske nimfe* (*Les fées du Rhin*) in *Hoffmannove pripovedke* (*Les contes d'Hoffmann*) –, medtem ko je operetnih naslovov (vključno z revidiranimi deli) čez sto.

Kot je zapisal Kracauer, se »opereta nikoli ne bi rodila, če čas, iz katerega je izšla, sam po sebi ne bi bil prav takšen kot ona sama; če družba v njem ne bi živela v sanjskem svetu in se vztrajno upirala prebuditvi in soočanju z realnostjo«.[[16]](#footnote-16) Libidinalni oziroma erotični moment operete je tako postajal svojevrstni opij oziroma sredstvo lajšanja vsakodnevnega stresa buržoazije in višjih slojev drugega francoskega cesarstva pod vodstvom Napoleona III., ki je vsaj na začetku svoje politične poti prepovedal javno izražanje mnenj in okrepil nadzor tiska. Varietejska gledališča, ki so se razmahnila prav v času drugega cesarstva, so tako postala središče večernih zabav, ki so se ob lahkotno tempiranem »kulturno-razvedrilnem programu« pogosto zavlekla pozno v noč. Način izvajanja Offenbachovih operet, ki se ni sramoval eksplicitnega razkazovanja (pretežno ženske) golote na odru in je pogosto slonel na kultih osebnosti operetnih zvezd, med katerimi je bila tudi sopranistka Hortense Schneider (z umetniškim vzdevkom La Snédèr), tako ni zgolj zabaval in stimuliral publiko s svojo dražečo mesenostjo, temveč tudi pogosto šokiral še tako svobodomiselne gledalce.

Prav zaradi tovrstnih škandalov se je Offenbachov »ugled« širil naglo onkraj francoskih meja, s tem pa je naraščala tudi želja predvsem višjih slojev v drugih evropskih metropolah, kot denimo na Dunaju ali v Berlinu, da bi si ogledali katero izmed skladateljevih razvpitih operet. Na Dunaju, prestolnici nekdanjega habsburškega imperija, del katerega je bilo tudi slovensko ozemlje, se je opereta postopoma razmahnila šele v zadnjih treh desetletjih 19. stoletja, pri čemer je ključno vlogo odigral Johann Strauss mlajši, ki se je zapisal kot eden najplodovitejših skladateljev operete v njenem »zlatem« obdobju. Šele kasneje, ko je opereta postala tematsko bolj ljudsko in ne več toliko eksotično obarvana, je postopoma izgubljala tudi na kvaliteti besedilnih predlog in kompleksnosti sižejev, deloma pa je – vsaj v emfatično-afektivnem smislu – postala bolj nostalgična ter vpeta tako v melodični kot govorni okvir okolja, iz katerega je bodisi izhajala ali pa ga je aktualizirala na odru v sosledju dramskega dogajanja. Zato ne preseneča, da lahko tudi v najboljših primerkih operetne zvrsti zasledimo številne jezikovne zdrse bodisi v narečno, pokrajinsko ali mestno govorico, ki naj bi spodbudili simpatetično reakcijo (lokalnega) občinstva, za katerega je uprizoritev namenjena, najsibo to *Netopir* (*Die Fledermaus*) Straussa mlajšega za dunajsko občinstvo ali Gobčeva *Planinska roža*, ki dopušča fonetične izlete v različne predele slovenske pokrajine.

Skladatelj, dirigent in zborovodja Radovan Gobec[[17]](#footnote-17) (1909–1995) se je v slovenski kulturni prostor zapisal kot plodovit glasbeni ustvarjalec, ki se je z glasbo začel intenzivno ukvarjati na mariborskem učiteljišču pod mentorstvom Emerika Berana in Hinka Druzoviča. Po maturi na učiteljišču leta 1928 se je pridružil pevskemu zboru Emil Adamič, v katerem je deloval tudi kot korepetitor. Nenehni stik z vokalno glasbo in različnimi glasbenimi sestavi (mladinskimi in odraslimi zbori), dramatičnimi društvi in orkestri, ki jih je ustanovil, je v avtorju prebudil tudi močan impulz za glasbeno gledališče, zato ne preseneča, da lahko že v njegovem zgodnjem glasbenem opusu zasledimo številna glasbenogledališka dela,[[18]](#footnote-18) kot so *V bratskem objemu* (1927), *Pomladne cvetke* (1927), *Beg iz harema* (1928), *Hmeljska princesa* (1930), *Tremerski dukat* (1935), *Planinska* *roža* (1937), *Habakuk* (1938), *Kri v plamenih* (izdana šele leta 1970), *Pastirček* (1984), *Trije muzikanti* (1988) idr. Povsem legitimno vprašanje, ki si ga uvodoma zastavlja Gregor Pompe v članku *Operete Radovana Gobca*,[[19]](#footnote-19) pa je, ali gre v vseh primerih v resnici za operetno zvrst, v kar lahko podvomimo tudi zaradi upoštevanja Gobčevih lastnih klasifikacij. Kot primer velja omeniti dela *Tremerski dukat*, *Kri v plamenih* in *Trije muzikanti*, ki jih je skladatelj označil kot opere. Kot svojevrstna zanimivost se kaže tudi dejstvo, da je Gobec svoje štiri najuspešnejše (najpogosteje izvajane) operete (*Beg iz harema*, *Hmeljska princesa*, *Planinska roža*, *Habakuk*) ustvaril v času, še preden je pridobil akademsko glasbeno izobrazbo.

Gobec je za številne svoje bodisi vokalne ali vokalno-inštrumentalne skladbe po navadi pisal besedilo kar sam, tudi za opereto *Planinska roža*, ki ima v njegovem predvojnem opusu poseben status, saj jo je ustvaril leta 1937 v posavski vasici Henina pod Lisco in jo posvetil svoji bodoči ženi Sonji Elschbacher, s katero se je poročil junija istega leta. Siže operete, ki jo je prvič izvedla dramska skupina Kulturno-umetniškega društva Ivan Cankar 31. marca 1951 v Žalcu, nam s svojo glasbenodramsko zasnovo v zaporedju treh dejanj[[20]](#footnote-20) že v prvem dejanju naslika idilično življenje sredi neokrnjene narave slovenskega visokogorja. Temu je v nadaljevanju operete, tj. v drugem in tretjem dejanju, kot kontrast sopostavljeno urbano okolje, iz katerega prihajajo štirje gledališčniki. Ti se odločijo povzpeti na (sicer izmišljeni) Srečni vrh, da bi dobili navdih za svojo novo produkcijo, ki jo nameravajo premierno izvesti v svojem gledališču. Omenjena druščina štirih, ki jo sestavljajo gledališki upravnik Kazimir Kalan, igralec Miran Svetlin, skladatelj in dirigent Ciril Dobrovik ter režiser Ervin Gabernik, na Srečnem vrhu srečajo mikavno oskrbnico gorske koče, Katrco, o kateri pa ne vedo, da je v resnici slavna pevka in filmska igralka Katja Silvana, ki se je odločila umakniti v planine pred javnostjo, da bi tukaj uresničila svoje nadaljnje življenjske cilje – skrbeti za goste ter razširiti gorsko kočo v hotel Silvan.

Navdih za osrednjo točko operete – glavna melodija osrednje pesmi, tega idilično-ikoničnega »showstopperja«, se klasično usmerjenemu skladatelju Dobroviku in bolj sodobnim estetskim tokovom naklonjenemu igralcu Svetlinu ponudi kar med njunim raziskovanjem okoliške narave. Dobrovik, ki zapiše melodijo, ki jo zasliši sredi narave – to si v daljavi prepeva Katja Silvana –, nato zapoje ostalim kolegom, igralec Svetlin pa jo želi interpretirati v ritmu sodobnejšega fokstrota. Tekmovalnost med Dobrovikom, ki prisega na eklektične kompozicijske postopke, in Svetlinom se ob posredovanju režiserja Gabernika, ki mu je Katrca medtem že »ukradla srce«, ter pijanega gledališkega ravnatelja Kalana, ki naključno dopolni improvizirano pesem, naposled le poleže – in nova »opereta« (ali vsaj njena glavna pevska točka) je tako rojena. Toda med pripravami na novo premiero, ki so umeščene v drugo dejanje in so prestavljene v urbano okolje (najbrž v Ljubljano), pride do nepričakovanih zapletov glede avtorskih pravic glede skladbe *Planinska roža*, ki je bila že uporabljena v filmski uspešnici Katje Silvana, kar med soustvarjalci predstave povzroči paniko, v Gabernikovi ženi Meliti pa sproži ljubosumje na nepričakovano gostjo gledališča, o kateri so vsi prepričani, da gre zgolj za Katrco s Srečnega vrha, ne pa za priznano pevko in filmsko igralko.

Šele tretje dejanje poskrbi za »razjasnitev« nesporazuma okrog identitete Katje Silvana oziroma Katrce s Srečnega vrha, ki je – kar je tudi nepozornemu gledalcu bolj ali manj jasno že od začetka drugega dejanja – ena in ista oseba. Elemente sicer zelo naivne detektivke lahko prepoznamo v Miranovi in Cirilovi »identifikaciji« glasu z zvočnega posnetka, ki »malce preveč« spominja na znano petje s Srečnega vrha. Da bi popravila storjeno krivico, skleneta Miran in Ciril poiskati Katjo, da bi se ji opravičila in jo povabila k nastopu v predstavi. Zadnje odrske peripetije so namenjene samemu gledališkemu prostoru kot takemu (kot še posebej zanimiv in tipično komični lik, ki spominja na ječarja Froscha iz operete *Netopir*, se izkaže gledališki »sluga« Izidor, ki s svojim neznanjem in nemarnostjo zakuha marsikatero zagato) in seveda razčiščevanju težav glede uporabe avtorsko zaščitene glasbe, ki se – kljub »izvirnemu« navdihu skladatelja Dobrovika – izkaže kot čisti plagiat. Ko upravnik Kalan naposled popusti in izpolni vse (še tako nenavadne) pogoje, ki jih postavi Katjin zastopnik, dr. Pravnik, se začne generalka, na kateri manjka le še Katja, ki jo je režiser Gabernik pred začetkom vaje vrgel v vodnjak na sceni. Ker se Katja ne prikaže od nikoder, po Kalanovem navodilu namesto nje nastopi Gabernikova žena Melita, toda njeno solistično točko prekine Katjino »vstajenje« iz vodnjaka. Melita od groze omedli, gledališčniki (seveda brez Cirila in Mirana, ki si utirata pot skozi gledališki »labirint«) pa jo želijo na vsak način spoditi z odra, saj so še vedno prepričani, da gre za obiskovalko s planin. Ko Katja vsa osramočena in zgrožena odhaja iz teatra, ji nasproti prideta zasopla Ciril in Miran in jo prosita za odpuščanje. Katja se nato pred vsemi zbranimi pojavi v zaslepljujočem sijaju, vrednem prave filmske dive, nato pa skupaj z gledališkimi umetniki zmagoslavno zaključi predstavo.

Kljub številnim dramaturškim odmikom in dogodkovnim nelogičnostim, ki merijo bodisi na metagledališki simbolizem in fantastiko (denimo ko Katja Gaberniku izpod srajce ukrade srce in ga potem obesi nad okno planinske koče) bodisi na prestopanje gledališkega prostora (prestopanje gledališke rampe v gledalčevo »realnost«, kot se zgodi v situaciji, ko Miran in Dobrovik neposredno nagovarjata dirigenta in mu dajeta vsak svojo različico uglasbitve glavne melodije) ali denimo celo na notranje zrcaljenje (meta)gledališkega prostora v smislu »gledališča v gledališču« (v zadnjem, devetem prizoru prvega dejanja, ko se zgodi »predstava v predstavi«, kar se v mestnem okolju ponovi še v sklepnem prizoru tretjega dejanja), pa se v širšem kontekstu glasbene podobe Gobčeve *Planinske rože* kaže skladateljeva intenca po celovitosti oziroma formalnem poenotenju.[[21]](#footnote-21) Dokaj pomenljiva je večkratna uporaba teme iz osrednje popevke *Planinska roža*, kar sicer pogojno in neke mere lahko spominja na wagnerjanski princip leitmotiva oziroma spominskega (reminiscenčnega) motiva, vendar pa komponirana »celota« ni grajena na tak način, iz katerega bi se nakazovala tesna zveza med nastopom nekega glasbenega motiva in določenim dogodkom, osebo, stvarjo ali idejo, kot se to zgodi pri Wagnerju. Zdi se, da se glasbena podoba Gobčeve *Planinske rože* napaja iz enovitega slovenskega (pod)alpskega melodičnega »bazena«, kar po eni strani kaže pravzaprav na integriteto skladateljevega sloga, ki se mestoma odkrito spogleduje z narodnozabavnim, šlagerskim in popevkarskim momentom, po drugi strani pa se v omenjeni integriteti zrcali tudi princip simfoničnega postopka, s katerim je Gobec tudi pri ustvarjanju lahkotnejšega, razvedrilnega žanra skušal zadostiti višjim estetskim standardom.[[22]](#footnote-22)

Ob omembi višjega estetskega standarda skorajda ne moremo mimo bukoličnih floskul, mestoma celo vaško pritlehnih »pesniških« metafor in ostalih figur, ki si ob svojih predvidljivih rimarijah – kot na primer v Gabernikovem skorajda že nasilnem zlaganju rim v četrtem prizoru prvega dejanja – komajda zaslužijo svoje ime in »štrlijo« iz libreta s svojim naborom dovtipov, s katerimi merijo na neizobraženost in popreproščenost podeželanov (tukaj velja omeniti dialog gorenjskih fantov Franclja in Toneta v sedmem prizoru prvega dejanja), medtem ko s svojimi cenenimi bodisi faličnimi ali koitalnimi erotičnimi aluzijami[[23]](#footnote-23) ter z uporabo številnih stereotipov, večinoma povezanih z »boemskim« gledališkim življenjem in pretiranim pitjem alkohola, tako predvsem pri manj izobraženih in kultiviranih gledalcih ciljajo na lažjo razumljivost, simpatijo s pomočjo psihološke identifikacije in všečnost. Da je Gobec pozneje predelal libreto, bodisi iz vzgibov avtocenzure ali sprememb, ki jih je narekovalo drugačno družbenopolitično okolje na slovenskih tleh (trizložna beseda *tovariš* je denimo zamenjana s prav tako »trizloženko« *prijatelj*), kažejo tudi poznejši, manj provokativni izrazi, čeprav so psihološki profili operetnih likov ohranili svojo izvorno podobo oziroma psihotipijo.

Kot ugotavlja muzikolog Gregor Pompe, »*Planinska roža* torej izdaja v konstrukciji libreta in tudi v osrediščenju na eno izpostavljeno pevsko točko, ki prek motivičnega dela zaznamuje tudi preostale točke operete, premik proti reviji.«[[24]](#footnote-24) Morda je prav ta premik k poudarjeni nacionalni melodiki, obarvani z ikonografijo slovenskega alpskega »eksotizma«, ob sočasni opustitvi intenzivnejšega plesno-ritmičnega momenta glavni razlog za nenavadno popularnost te Gobčeve operete, o kateri je danes skoraj težko verjeti, da je bila njena uprizoritev leta 1963 povod za polemiko tovrstnih razsežnosti. In to za polemiko, za katero se je kmalu izkazalo, da se v njenih najtehtnejših argumentih kreše pravzaprav starogrški antagonizem med platonističnim (didaktičnim) idealom umetnosti, ki naj vzgaja etos državljana v prid splošnega napredka države, in aristotelskim konceptom umetnosti, ki lahko v sebi »posnema« življenje v vseh možnih oblikah, pa četudi je to naivno, včsaih malce trapasto in usmerjeno zgolj na lastno uživanje. K sreči je zgodovina medtem pokazala – tudi na slovenskih tleh –, da opereta nikakor ni najhujše, kar se lahko pripeti glasbenemu gledališču. Tako se zdi aktualna, tokrat že četrta uprizoritev *Planinske rože* pod glasbenim vodstvom Simona Robinsona in v režiji Matjaža Latina v mariborski Operi morda spet dobra priložnost, da tudi nove generacije pobliže spoznajo raznolikost glasbenega opusa Radovana Gobca – skladatelja, ki se zdi veliko več kot zgolj avtor številnih partizanskih zborov in ponarodelih množičnih pesmi, ki jim lahko še danes z zanimanjem prisluhnemo.

***Benjamin Virc***

1. Pisec omenja pesnika Toneta Pavčka.

 [↑](#footnote-ref-1)
2. France Forstnerič, *Ne gre samo za opereto*, v: *Naši razgledi*, št. 17, 7. september 1963, str. 344.

 [↑](#footnote-ref-2)
3. Danilo Požar, *Kje je načelnost ali: ne živimo od kritike*, v: *Naši razgledi*, št. 19, 5. oktober 1963, str. 381.

 [↑](#footnote-ref-3)
4. Prav tam.

 [↑](#footnote-ref-4)
5. Dušan Pirjevec, *Krpanova kobila v Mariboru*, v: *Sodobnost*, letnik XI, št. 11, 1963, str. 1050–1055.

 [↑](#footnote-ref-5)
6. Andrej Inkret, *Nekaj pomislekov k mariborski opereti*, v: *Naši razgledi*, št. 20, 19. oktober 1963, str. 403.

 [↑](#footnote-ref-6)
7. Prav tam.

 [↑](#footnote-ref-7)
8. Alain Badiou, *Mali priročnik o inestetiki*, prev. Suzana Koncut, Filozofska zbirka Aut, Društvo Apokalipsa, Ljubljana 2004, str. 23.

 [↑](#footnote-ref-8)
9. Prav tam.

 [↑](#footnote-ref-9)
10. »Julija meseca smo predvajali v nekaj dneh tri predstave *Planinske rože*, ki so pri 30 stopinjah vročine razprodane! V gledališču smo videli ljudi, ki jih sicer nikoli ne vidimo.« Cf. Danilo Požar, *Kje je načelnost ali: ne živimo od kritike*, v: Naši razgledi, št. 19, 5. oktober 1963, str. 381. [↑](#footnote-ref-10)
11. Andrej Inkret, *Nekaj pomislekov k mariborski opereti*, v: *Naši razgledi*, št. 20, 19. oktober 1963, str. 403. [↑](#footnote-ref-11)
12. Čeprav ne obstaja univerzalna definicija operete, jo številni teoretiki, muzikologi in glasbeni zgodovinarji razumejo predvsem kot podzvrst opere z govorjenimi dialogi in lahkotnejšo vsebino, ki ima za razliko od »resne« opere primarni cilj zabavati občinstvo. Kljub temu da obstajajo številne podobnosti med opereto in muzikalom (angl. musical), ki je kronološko gledano novejša glasbenogledališka zvrst, je za muzikal značilen velik naslon na ples, kar se odraža tudi v bolj ritmično razgibani glasbeni podlagi in navsezadnje tudi v samostojnih plesnih točkah. Lahko bi zapisali, da se pomen glasbenega momenta v smislu potence ekspresije (emfatičnosti) zmanjšuje na osi opera–opereta–muzikal, prav ta glasbeni moment pa na taisti osi vedno bolj spodriva (oziroma ga nadomešča) teatralični moment v podobi gledališke igre, plesa in drugih spektakelskih efektov.

 [↑](#footnote-ref-12)
13. Branko Rudolf, *Opereta v Operi v Mariboru*, v: *Naši razgledi*, št. 13, 6. julij 1963, str. 264.

 [↑](#footnote-ref-13)
14. Med Hervéjevimi operetnimi uspešnicami velja izpostaviti tudi parodijo na Gounodevo opero *Faust*, *Le petit Faust* (*Mali Faust*) iz leta 1869, in *Mam'zelle Nitouche* iz leta 1883. Prav *Mam'zelle Nitouche* je bila tudi prvo glasbenogledališko delo nasploh, ki je bilo premierno uprizorjeno 1. maja 1920 v mariborski operni hiši.

 [↑](#footnote-ref-14)
15. Siegfried Kracauer, *Jacques Offenbach and the Paris of His Time*, Zone Books, New York, 2002, str. 47. (prev. a.) [↑](#footnote-ref-15)
16. Prav tam, str. 215. (prev. a.) [↑](#footnote-ref-16)
17. Kot navaja Darja Koter v svojem članku *Radovan Gobec – življenjska in ustvarjalna pot* (prim. *Radovan Gobec*, tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani, zv. 13. Ljubljana, 2010, str. 8), naj bi rod Radovana Gobca izhajal iz okolice Rogatca in naj bi bil povezan z znamenitim kmečkim puntarjem iz druge polovice 16. stoletja, Matijo Gubcem, ki je bil skupaj z Ilijem Gregorićem vodja velikega slovensko-hrvaškega kmečkega upora in je leta 1573 po zajetju po porazu v bitki pri Stubičkih Toplicah v Zagrebu dočakal nesrečno usodo (javno mučenje z brutalno usmrtitvijo – razčetverjenjem). Gobčeva mati, ki je izhajala iz pevske družine, je bila tudi sama dobra pevka in je delovala kot upravnica Narodnega doma v Podgradu, skladateljev oče pa je bil zavedni Slovenec in tajnik posojilnice in hranilnice v Podgradu pri Ilirski Bistrici. Svojo mladost je kot primorski begunec pred fašističnim terorjem preživel na Štajerskem. Leta 1937 se je poročil s Sonjo Elschbacher. Ob začetku druge svetovne vojne je začel delovati ilegalno, zelo zgodaj je postal aktivni partizanski borec in prišel na osvobojeno ozemlje v Belo krajino. Tu je deloval v kulturni četi kot glasbenik, skladatelj in zborovodja (številne partizanske pesmi izhajajo prav iz tega obdobja). Po osvoboditvi izpod nacifašizma je s svojim glasbenim ustvarjanjem še bolj sistematično nadaljeval na tedanji Glasbeni akademiji v Ljubljani, med letoma 1946 in 1957 pa je bil tudi dirigent APZ Tone Tomšič. Študij dirigiranja in kompozicije na Akademiji za glasbo v Ljubljani je končal leta 1951. Leta 1953 je prevzel tudi vodenje Partizanskega pevskega zbora. Z obema omenjenima zboroma je imel veliko nastopov doma in v tujini. Postal je predstojnik oddelka za glasbo Višje pedagoške šole v Ljubljani, kasneje preimenovane (in »povišane«) v Pedagoško akademijo in končno v Pedagoško fakulteto. Gobec je avtor številnih vokalnih partizanskih pesmi, množičnih slavnostnih pesmi (denimo *Lepo je v naši domovini biti mlad* iz leta 1964) in pesmi za otroke, med njegovimi deli pa najdemo tudi dvanajst del za simfonični orkester. [↑](#footnote-ref-17)
18. Katalog Gobčevih glasbenogledaliških del, ki ga je izdala založba Astrum iz Tržiča, navaja petindvajset takšnih del.

 [↑](#footnote-ref-18)
19. Prim. *Radovan Gobec*, tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani, zv. 13. Ljubljana, 2010, str. 145. [↑](#footnote-ref-19)
20. Število prizorov posameznega dejanja se proti koncu operete postopoma zmanjšuje (v prvem dejanju je devet prizorov, v drugem že sedem, v tretjem pa so samo štirje), skupno gre torej za dvajset posameznih prizorov (točk), od katerih jih šest, tj. po dva na vsako dejanje, vsebuje zgolj govorjene dialoge.

 [↑](#footnote-ref-20)
21. Vsebinska, torej omenjena dramaturška neskladja v *Planinski roži*, lahko po eni strani razumemo kot »amatersko« dejanje učečega se skladatelja, ki je bil tedaj šele na začetku svoje poti, po drugi strani pa tudi kot specifično, namerno, celo »uporniško« gesto v smeri raziskovanja umetniške svobode. Če predpostavimo, da gre za slednje, se v tem bržkone zrcali Gobčevo približevanje glasbeni reviji, glasbenoscenski formi, ki je v 30. letih 20. stoletja vse bolj spodrivala opereto, med njene glavne poteze pa spada prav neskladje posameznih bodisi pevskih ali plesnih točk glede na preostalo vsebinsko konfiguracijo kompozicije.

 [↑](#footnote-ref-21)
22. Prim. Gregor Pompe, *Operete Radovana Gobca*, v: *Radovan Gobec*, tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani, zv. 13. Ljubljana, 2010, str. 152. [↑](#footnote-ref-22)
23. Na mestu velja postreči z zgovornim primerom erotičnega namiga iz refrena Dobrovikove »pravljice«, ki ga je skladatelj pozneje preoblikoval (konec 6. prizora drugega dejanja): »Ti si moja cvetka, jaz metulj sem tvoj, daj mi svojo čašo, dam ti rilček svoj.« Poznejša, nekoliko bolj »spodobna« različica libreta je takšna: »Ti si moja cvetka, jaz metulj sem tvoj, daj mi čašo svojo, dam poljub ti svoj.« Podoben (nekoliko šovinističen) primer se pojavi v Izidorjevi pesmi na melodijo *Tvoj srček bi rada imela*: »Ženska je taka stvar, ni ji dovolj nikdar, ne, ne, ne. Nikdar ji nič ni všeč, vedno zahteva več, daj mi še! Prst ji pokažeš le, zgrabi za roko te, to ne gre. Ko pa izčrpan si, k drugemu odleti. Kam? Bog ve. / Tvoj avto bi rada imela, da bi bil vedno moj, tako(j) za volan bi prijela, če bo joj, naj bo joj! Ti v drugo, jaz v tretjo bi dala, bencina je v kotlu dovolj. Naj plava vsa zemlja pod mano, četudi bo kak karambol!« (prva in druga kitica Izidorjeve pesmi iz drugega prizora tretjega dejanja).

 [↑](#footnote-ref-23)
24. Gregor Pompe, *Operete Radovana Gobca*, v: *Radovan Gobec*, tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani, zv. 13. Ljubljana, 2010, str. 152. [↑](#footnote-ref-24)