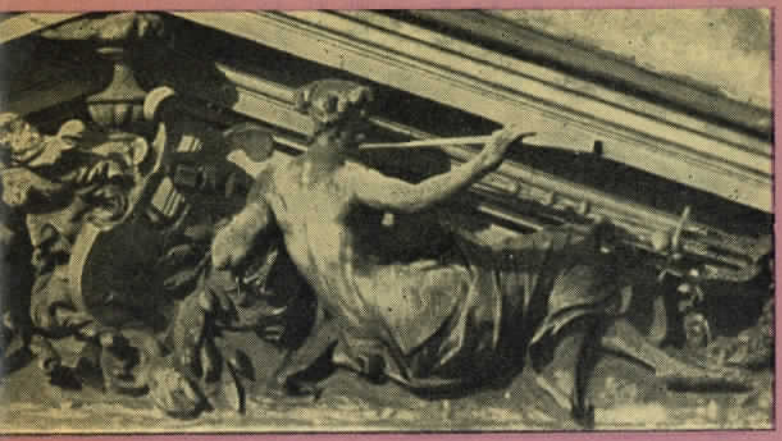
SLOVENSKO NARODNO GLEDALIŠČE OPERA



Danilo Švara

PREŠEREN

(SLOVO OD MLADOSTI)

LJUBLJANA - GLEDALIŠKI LIST: ŠT. 6 - 1953-54

PREMIERA DNE 21. MARCA 1954

Besedilo napisala:
Dr. Ljuba Prennerjeva

Dirigent:
Dr. Danilo Švara

Režiser:
Ciril Debevec

Scenograf:
Inž. arh. Ivo Spinčič

Vodja zbora:
Jože Hanc

Koreograf:
Pino Mlakar

Načrti kostumov:
Nada Souvanova

Izdelava kostumov:
Gledališke krojačnice pod vodstvom **Cvete Galetove, Angelce Humarjeve** in **Jožeta Novaka**

Inspicient:
Peter Bedjanič

Odrski mojster:
Jože Kastelic

Razsvetljava:
Silvo Šinkovec

Lasulje in maske:
Janez Mirtič, Emilija Sancinova in **T. Udermanova**

DANILO ŠVARA

PREŠEREN

(SLOVO OD MLADOSTI)

Opera v treh dejanjih

Dr. France Prešeren . . . . . **Miroslav Brajnik**
Drago Čuden

Julijana Primic, rojena Bartl . **Elza Karlovčeva**
Bogdana Stritarjeva

Julija, njena edinka . . . . . **Vilma Bukovčeva**

Jožef Anzelm pl. Scheuchenstuel **Samo Smerkolj**

Smole Andrej, trgovec in posestnik . . . . . **Slavko Štrukelj**

Čop Matija, licejski knjižničar **Ladko Korošec**

Kastelic Miha, urednik »Čebelice« . . . . . **Vladimir Dolničar**

Pauschek Jurij, profesor bogoslovja . . . . . **Svetozar Banovec**

Janez Bleiweis, doktor veterine **Ivo Anžlovar**

Primož, stari trnovski mežnar . . **Anton Prus**

Anton Wolf, ljubljanski škof . . . **Julij Betetto**
Friderik Lupša

Povodni mož, pevec . . . . . **Zdravko Kovač**

Urška, pevka . . . . . **Sonja Hočevarjeva**

Zbor: fantje: dekleta, meščanke, meščani

Balet: Povodni mož, Urška, fantje, dekleta

Dejanje se godi v Ljubljani med leti 1833—1838

GLEDALIŠKI LIST * OPERA

1953 ŠTEV. 6 1954

Danilo Švara

GLASBENA ZASNOVA OPERE „PREŠEREN"

Ko sem dobil v roke libreto Ljube Prennerjeve, me je takoj prevzela snov, v kateri je slonela glavna teža na Prešernovih verzih. Njih povezava s tekočimi, na narodno besedo navezanimi verzi Prennerjeve me je seveda spominjala na vse druge librete, v katerih so uporabljeni verzi velikih genijev, na »Fausta«, na »Onjegina«, »Pikovo damo«, »Borisa Godunova«, »Fallstaffa«, »Romea in Julijo« ter neštete druge, kjer se pač niti eden od libretistov ni mogel s spajalnimi verzi meriti z originalnimi, so pa stvorili librete, katerih uglasbitev pomeni še danes mejnike v glasbeni tvornosti.

Za libreto o Prešernu ne more biti osnova ljubezenska zgodba med Prešernom in Julijo, saj je bilo med njima zelo malo stikov. Njegova vsebina je tragedija Prešerna pesnika in človeka, skozi katero se vleče nit njegove ljubezni, tragedija pa je prikazana na nazoren način, ko mu Bleiweiss in Pavšek s porazno kritiko odrekata veličino njegovih pesmi. Zato je vpletena v 2. dejanju uprizoritev »Povodnega moža«. Zadnje dejanje, ki je dejanje »Julije«, tudi izzveni v Prešernovo pesem: »Kako bit' hočeš poet in ti pretežko je v srcu nosit' al pekel' al' nebo«.

Ker se dejanje godi v Ljubljani in v njem nastopajo Trnovčani, Šentjakobčani in meščani, mi je bilo jasno, da se moram poslužiti folklore in to

Skladatelj dr. Danilo Švara

ne v citatih, temveč v njenem duhu. — S tem pa je bil pogojen slog vse ostale glasbe, ki ni mogla biti moderna ali celo atonalna. — Vso melodiko sem naslonil na narodno romantiko, porabil sem zanimive slovenske ritme, podzavestno pa sem pogodil tudi duh glasbe svoje ožje domovine, Istre, kar je pogosto očitno v kadencah. —

V uverturi sem nanizal tri motive iz drugega dejanja, v prvem dejanju so zaključene točke Prešernova pesem »Dekle s svetlim' očmi«, njegova arija: »Okusil zgodaj sem tvoj sad, spoznanje«, ter druga »Že miru srčnemu nevarna leta so slovo jemale«. Sledi ljudska scena z zborom na narodno, lastno motiviko ter duet Julije in Prešerna, ki jo ogovori pred cerkvijo (»Tak kakor hrepeni oko čolnarja zagledat' vaj'ni zvezdi, Dioskuri«).

Drugo dejanje se začenja s plesom in petjem (narodni motiv), z zbadljivkami Smoleta na način Čopa, Kastelica in Bleiweissa — ter prihodom Julije z materjo in ženinom (kratek duet in kvartet). Smole je medtem pripravil vse za izvedbo »Povodnega moža«, ki ga pojejo zbor in solisti, balet pa ponazoruje. Veliko odobravanje, s katerim sprejme ljudstvo Prešernovo delo, skalijo uničujoče sodbe Bleiweissa in Pavška. Po njih odhodu se začne finale, ki ga uvede Prešeren z besedami: »Slep je, kdor se s petjem ukvarja« ter konča z napovedjo: »Vremena Kranjcem bodo se zjasnile, jim milši zvezde kakor prej sijale, jim pesmi bolj sloveče se glasile!«

Tretje dejanje (hiša in vrt Primičevih) ima kot prvo točko arijo Julije, ki bere Prešernovo pesem »Oči sem večkrat vprašal, ali smem ljubiti te« — V duetu prigovarja mati Juliji, naj se vendar odloči za zakon ali z Jožefom ali z dohtarjem, Julija pa prepusti njej odločitev in se zateče na vrt, kjer poje o srečanju z Jožefom in o srečanju s Prešernom. To je glavna arija Julije, med katero stopi pred njo Prešeren in ji v duetu, ki ga zaključi »magistrale«, izpove svoji ljubezen. Tu ju preseneti Scheuchenstuel, ki Prešernu ostro očita, da je vnesel razdor v družino. Med konfliktom pride še Primičevka, ki Prešernu odločno pove, da mu ne bo nikdar izročila usode svoje hčerke — Prešeren ostane sam v svoji resignaciji.

Naslednji prizor se vrši v hiši, kjer vpliva škof Wolf na Julijo, da vzame Scheuchenstuela (duet in scena z materjo ter ženinom). Sledi podoknica (»Luna sije«) in končno zadnja velika scena Prešerna s Čopom, ki ima tri dele: Prešernov obup, Čopov opomin: »Trpi brez miru!« in Prešernova resignacija: »Prav imaš, da ne smem jaz upat' sreče« ter zaključni verzi: »Vendar mladost po tvoji temni zarji srce zdihvalo bo mi: Bog te obvarji!«

Libreto je zelo blizek našim ljudem in želel sem napisati tudi glasbo, ki bi opravičevala naslov: »ljudska opera«, ki naj bi bila razumljiva vsem. Če se mi je to posrečilo, potem mi ne bo žal, da sem odstopil pri tej operi od svojega sodobnega stila, ki sem ga uporabil v svojih prvih dveh operah.

Ljuba Prenner

MOJE OPRAVIČILO

Libreto je v vsakem oziru le načrt zgradbe, ki jo mora komponist postaviti in izpolniti. Zaradi tega mora biti libretist sam skop in skromen in prepustiti glavno besedo komponistu, po čigar željah sem se morala, ne glede na svoje pomislike tudi jaz ravnati. V konkretnem primeru pa sem bila vezana še na historično dogajanje in nisem smela vnašati vanj namišljenih konfliktov ter s tem potvarjati zgodovino.

Libreto je bil zasnovan spomladi leta 1947, ne da bi ga bil kdorkoli naročil. Skušala sem podati v povesti o ljubezni našega velikega pesnika do Primčeve Julije še odziv, ki ga je doživljal v tej dobi s strani svojih

učenih in neučenih sodobnikov. Osnovna ideja, ki me je vodila, mi je narekovala iz njegovih lastnih pesnitev in verzov sestaviti besedilo za slovensko opero in mislim, da za žlahtno vsebino nisem izbrala manjvredne posode, ko se mi je zdela ravno oblika operne skladbe zanjo primerna. Moji lastni verziči nočejo biti nič drugega kakor le vezava dejanja in se od njegovih razlikujejo tako, kakor so se razlikovali tedanji ljudje od njegove človeške in pesniške veličine. Pravi ustvarjevalec svoje zgodbe je in ostane on sam. Nekatere njegovih misli so prenešene tudi v druge osebe, ker smem domnevati, da jim jih je pripisoval in jih z njimi karakteriziral. Čeprav so pesnitve, iz katerih so nekateri verzi vzeti, nastale časovno pozneje, nisem imela pomislekov, jih uvrstiti v to dogajanje, ker je vse te misli rodila ista glava in vse te bolečine pretrpelo isto srce tudi že v tej dobi, ko mu je življenje steptalo v svoj sivi cestni prah oba najlepša obeta — srečo v ljubezni in priznanje njegovemu delu. Tudi se ne bojim očitkov, da sem pridejala Juliji njeno omahovanje med njim in Scheuchenstuelom. Menim, da nobena ženska (pa tudi noben moški!) ne more ostati ravnodušna spričo tako vročega in lepega ljubavnega čaščenja, kakršnega je naklonil pesnik Juliji. Res je bila tedanja doba ozkosrčna, od cvenka imovine in meščanskih predsodkov stisnjena in poškrobljena kakor biedermaierski steznik, a človeško srce ostane vedno isto, pa naj bije pod takim čipkastim in z ribjo kostjo podprtim oklepom ali pa pod kmečko kočemajko, in pot do njega je nesmrtni lepoti, kakršno razodevajo njegove poezije, brez plotov in ovir.

Naj mi odpusti le on sam, ki je želel, da **z njenim bi imenom tudi njegovo zaslovelo,** da sem si drznila posredovati prelitje njune nikdar pozabljene davne zgodbe z njegovih nesmrtnih strun v zvoke in harmonije domačega glasbenega ustvarjalca; da iz njih z njegovo nedoseženo poezijo spet zaživi in priča o tem, kako sta ljubezen in lepota neminljivi.

Ciril Debevec

DVE OPOMBI OB KRSTU NOVE OPERE

Ko si prečital — ne vem več kolikerič — Prešernove »Poezije«; ko si se vanje vživel, kolikor ti je pač dano; ko si se skušal poglobiti v bistvo in doumeti duha te grenko-lepe in pretresljive, človeške in umetniške osebnosti; ko si obstal vznemirjen pred bogastvom te izrazne fantazije in tvornosti jezika; ko si prelistal in premislil zdaj že dokaj obsežno, predmetno znanstveno, spominsko in tudi leposlovno literaturo; ko si vse to pretehtal in preudaril; in ko si skušal vse, kar se ti je zdelo važno, vsem v poklicnem krogu prizadetim povedati in posredovati — tedaj, prijatelj, režiser, se dvigni, umakni se iz družbe in se podaj v puščavo, predaj se molku in razmišljanju, pomiri se in živi od koreninic. Potem pa se, če ne že čisto, vsaj pol pomirjen vrni med ljudi, v posvetni hrup, na svoje staro mesto, na službeno torišče — in tam zastavi z delom, začrtano in krepko, s spoznanjem in zavestjo, da moraš pri režiji pustiti čim bolj ob strani vse, kar spada v točnost filoloških, biografskih, slovstveno-zgodovinskih in kritičnih dognanj in da, zlasti pri opernem primeru, moraš nekoliko zrahljati zahteve glede historične natančnosti dogodkov in razmerij, glede jasnosti značajev, glede na smisel-

Režiser Ciril Debevec

nost razvijanja dejanja in prizorov, glede na stopnjo napetosti nasprotij, glede na dramaturško-tehnično in jezikovno obdelavo — skratka, da skušaš čim bolj pozabiti na vse, kar bi te v znanstveno-kritični pedantnosti ali občutljivosti morda preveč motilo in zato vsekakor v preprostem, svobodnem ustvarjanju in zanosu kakorkoli oviralo — in da se s tem občutkom, s primernimi, urejenimi zadržki, ves izročiš edini nalogi, edinemu cilju, ki je: da delo **o našem največjem pesniku,** in delo **našega** libretista in delo **našega** komponista po svojih najboljših zmožnostih, z vsemi najboljšimi razpoložljivimi sredstvi v gledališki obliki najbolje kakor moreš, predstaviš in uprizoriš.

Režijsko-scenična zasnova

Libreto predpisuje tri različna prizorišča in sicer vsa tri zunanja: **1. dejanje** se godi na velikonočno soboto na trgu pred cerkvijo v Trnovem. **2. dejanje** se odigrava na poletno nedeljo na Šentjakobskem trgu. **3. dejanje** pa na dvorišču oziroma vrtu pred hišo Primčeve družine.

Naloge, ki se stavljajo s tem režiji in inscenaciji, je treba reševati v treh smereh in sicer a) **vsebinsko,** b) **zgodovinsko** in c) **tehnično.**

Vsekakor seveda velja ta pravkar navedena zaporednost samo glede na **smiselno** pomembnost naštetih obzirov. V praksi je namreč v našem konkretnem primeru na žalost marsikaj tako, da moramo tretji, to je namreč **tehnični** obzir postaviti na prvo mesto, to pa preprosto zaradi brezpogojnega vpliva, ki ga ima predvsem na način menjave naših dekoracij in s tem seveda neposredno na trajanje odmorov, oziroma na trajanje celotne predstave. Zato si pri nas operna režija v mnogih primerih zelo rada pomaga s kakršnokoli že postavljeno **osnovo,** ki je večinoma za gledalce komaj opazna, ki pa je za vsa prizorišča nepremična in s tem bistveno pripomore k lažjemu in tudi hitrejšemu načinu in tempu dekoracijskih sprememb. Tako osnovo smo si izmislili za vsa tri dejanja tudi mi in na to podlago šele postavljamo v 1. sliki pročelje trnovske cerkve, v 2. sliki stopnišča za pevce in poslušalce, v 3. sliki pa verando in vrt Primčeve hiše. Na tej osnovi se pretežno odigravajo vsi množični (zborovni in plesni) prizori, pa tudi vsi tisti solistični, ki vsebinsko niso prevažnega ali vsaj ne preintimnega značaja. Za vse druge, vsebinsko pomembnejše, meditativno ali čustveno intimnejše prizore pa smo si izbrali čimbolj v ospredju seveda — tudi »intimnejše kotičke« n. pr. v 1. sliki v majhnem prostorčku pod cvetočim kostanjem med ograjo mostu in živo mejo ob Gradaščici, v 3. sliki pa pred vodnjakom na vrtu in na sami verandi. Vse te scene skušamo še posebej primerno vsebini in razpoloženju z lučjo določiti in opredeliti. Sicer pa kljub tej — sicer preprosti zamisli — obziri na način menjave še vedno ne dopuščajo svobodno uveljavljanje scenskih želja, ki bi v polni meri ustre-

zale napotkom avtorske oziroma režijske koncepcije ali fantazije.

V zgodovinskem pogledu smo — v smislu gledališke svobode (kakor tudi libreto) stremeli za tem, da dosežemo ne toliko historično vernost (ki sploh ni mogoča), temveč kolikor možen zgodovinski **nadih v** prostoru, ter zgodovinsko **podobnost** v maskah in kostumih.

Za trnovsko cerkev n. pr. je znano, da je bila v štirideset letih (torej v času v naši operi prikazovanih dogodkov) po vsej obliki bistveno drugačna od današnje, obenem pa smo morali nujno upoštevati zahtevo, po avtorju predpisano in po komponistu zelo tehtno uglasbeno sceno, ki prikazuje usodno srečanje med Prešernom in Primčevo Julijo na velikonočno soboto in sicer v **notranjščini** cerkve. Ta prizor mora biti zaradi svoje usodne pomembnosti za pesnikovo življenje in za njegovo umetniško tvornost, za vso našo narodno in človeško vrednost, brezpogojno viden in po učinku kolikor mogoče veličasten, kar pa je glede na bornost našega tehničnega ustroja še vedno zelo velik in včasih komaj zadovoljivo rešljiv problem.

V 2. sliki je oder za veselico in za prireditev »Povodnega moža« — plesno in pevsko — postavljen in prirejen. Poglavje težav zase. Želeli smo prikazati nekoliko značilnosti Šentjakobskega trga (fronta hiš Rožne ulice v ozadju, spomenik na sredi), občutek prostora za ljudsko veselico, nedeljsko, praznično razpoloženje, postopno vzvišena stopnišča na sredi in ob straneh, za izvajalski pevski zbor (zbor mora dirigenta videti!), veliko plesnega prostora za balet in sicer kolikor mogoče spredaj in na sredi (veliko, zelo veliko prostora! Mlakar pravi temu: »sploh prostor«), razen tega pa še na obeh straneh in čisto spredaj prostora vsaj za (minimalno!) štiri mize za glavne osebe in izvajalce, ki so navsezadnje — vsaj toliko važni kot zbor in kot balet... Pomagamo še z lučjo: predstava »Povodnega moža« je v razsvetljavi sveč, ostalo vse je — noč in včasih — mesečina.

3. slika je sama po sebi po dejanju nekoliko skopa in zato manj razgibana, zato smo jo skušali poživiti s tem, da smo jo kljub enotnemu prizorišču razdelili — ne z zastorom, temveč samo s svetlobo — v pet posameznih slik. Prvi dve sta v večerni zarji in sicer prva (Prešeren — Julija) na vrtu; druga (Primčeva mati — Julija) na verandi; tretja (Prešeren — Julija — mati — Scheuchenstuel) v mesečini na vrtu; četrta (Wolf — Julija — mati — Scheuchenstuel — Prešeren — moški zbor) v luči na verandi in v mesečini na vrtu; in končno peta (Prešeren — Čop) v mesečini na vrtu, kjer Prešeren dokončno sprevidi brezupnost svoje ljubezni in svojega hrepenenja.

Vilma Bukovčeva poje Julijo

Med uverturo skušamo s sliko na zastorju vzbuditi v poslušalcih občutje stare Ljubljane, napisani pesnikovi verzi pa naj nam predočijo doživetje, ki je bilo usodno in tragično za vse pesnikovo življenje in za vse njegovo umetniško ustvarjanje in ki so obenem tudi glavni glasbeni motiv Švarove opere:

»V srcè mi padla iskra je ognjena iz dveh očesov čistega plamena, ki vgasnit' se ne da z močjo nobeno....«

DANILO ŠVARA: „PREŠEREN"

(Vsebina opere)

1. dejanje. Na velikonočno soboto l. 1833 pridejo Prešeren, Čop, Smole in Kastelic pred trnovsko cerkev, da bi po maši počakali dekleta, ter jim voščili praznike. Prešeren ima za njih novo pesmico, Smole in Kastelic pa gresta tudi po svoje vezilo. Prešeren in Čop ostaneta sama in Prešeren izpove Čopu s pesmijo »Okusil zgodaj sem tvoj sad, spoznanje« svoje grenke misli o življenju. Medtem zazvone zvonovi in Čop mu prepodi temne misli ter stopi za Smoletom in Kastelicem. Prešeren pa gre v cerkev, da si ogleda dekleta.

Miroslav Brajnik poje Prešerna

Bogata vdova Julijana Primčeva in njena hčerka Julija se na poti v cerkev pogovarjata o ženinu, bogatem Jožefu pl. Scheuchenstuelu, s katerim jo čaka srečno življenje. Julija pa se pomišlja z njim poročiti, ker ga ne ljubi. Mati pa jo prepričuje, da je dovolj, če ga ima rada, ljubezen pa da pride v skupnem življenju. Ko stopita v cerkev, zagleda Prešeren Julijo in spozna, da je to njegova usodna ljubezen.

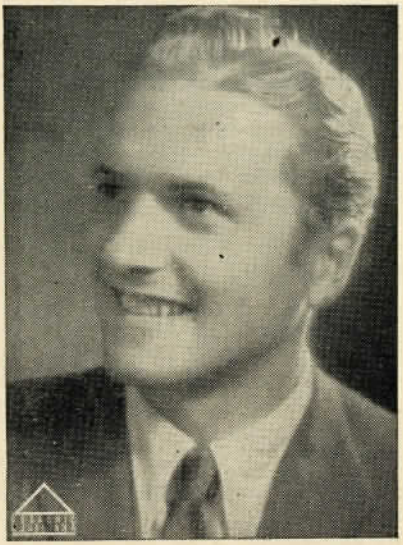
Dekleta in fantje se vsujejo iz cerkve, Smole in Kastelic pa prineseta iz Trnovega košaro pomaranč za dekleta, ki odidejo s fanti zanje igrat za cerkev. Julija pride z dekleti iz cerkve in ko se te poslovijo ter ostane sama, da bi počakala na mater, jo Prešeren ogovori. Pove ji, da mu je »v srce pala iskra ognjena« iz njenih oči, Julija pa ga v zadregi posvari, naj čuje nad pogledi, kdor ljubi svobodo srca. Mati ju prekine, pokliče Julijo in gre v družbi Scheuchestuela domov. Prešeren presunjen gleda za Julijo.

2. dejanje. Žegnanje pri sv. Jakobu leto pozneje. Postavljeno je plesišče in oder. Mladina se zabava, Smole je med njimi in jim šaljivo predstavlja literate, »dihurja« Čopa in muholovca Kastelica, ki so prišli z Bleiweisom in Pauškom gledat uprizoritev Prešernovega »Povodnega moža«. Tudi Primčeva, Julija in Scheuchenstuel pridejo in Scheuchenstuel

opazi, da se je Julijin pogled ujel s Prešernovim. Prosi jo, naj ga ne gleda, saj že vsa Ljubljana pripoveduje o tem, da povsod postopa za njo. Julija mu to s Prešernovimi verzi šaljivo zanika ter prekine razgovore, češ da jo išče mama. Scheuchenstuel se zaplete s Primčevo v pogovor, Julija pa pride spet k mizi, kjer jo Prešernov pogled znova priklene, kar opazita tudi Primčeva in Scheuchenstuel.

V tem naznani Smole pričetek predstave. Kastelic uvede balado »Od nekdaj lepe so Ljubljanke slovele«, balado o lepi Urški, ki je vodila vse moške za nos in si je končno izbrala povodnega moža, ki jo je potegnil s seboj v Ljubljanico. V domačem jeziku zapeta pesem navduši poslušalce, kar je Primčevi mučno, tako da naglo odide z Julijo in Scheuchenstuelom. Ko pa vpraša Smole Pauška, klerikalnega kritika in cenzorja, za mnenje o Prešernovi pesmi, mu ta odgovori, da je »balade pet mlatva prazne slame«, v čemer ga še Bleiweis podpre, češ da to žali »muzo sramežljivo«. Smole, Čop in ljudstvo ju ogorčeno prisilijo, da odideta, Prešeren pa na njihovo tolažbo odgovori, da je »slep, kdor se s petjem vkvarja«, a da se bodo tudi glede slovenske pesmi »vremena Kranjcem zjasnila, jim milši zvezde zasijale in pesmi bolj sloveče se glasile«, kar ljudstvo navdušeno ponovi za njim.

3. dejanje se godi pri Primčevih. Julija prebira na vrtu eno Prešernovih pesmi, ki jih ji je on pošiljal, in je vsa razdvojena, ker tudi sama ne ve, ali ga ljubi ali pa samo sočustvuje z njim. Mati jo pokliče v hišo ter ji prigovarja, naj vzame Scheuchenstuela. Če pa misli, da ljubi Prešerna, naj se odloči brez ozira na njo — Julija pa prepusti materi odločitev in zbeži na vrt. Tam poje, da iskra, ki je padla Prešernu v srce, tudi njo boli, ker ve, da mu povzroča samo gorjé in trpljenje. Nenadoma stoji pred njo Prešeren. Povsod jo išče zaman



Drago Čuden poje Prešerna

in jo prosi samo, da ji sme »gledat obličje milo«. Izpove ji, da je ona njegovega življenja magistrale in da se bo samo njej glasila njegova pesem. Tu stopi nenadno med njiju Scheuchenstuel, ki z ostro besedo očita Prešernu, da razdira mir v družini in izroča Julijo vsej Ljubljani v posmeh. Nato pride še Primčeva, ki kliče Julijo v hišo, ker je prišel škof Wolf, ki jo želi videti. Ko pride bliže, zagleda Prešerna in ogorčena mu pove, da mu ne bo nikdar dala svoje hčere. Ko odhajajo, zaupa Primčeva Scheuchenstuelu, da je prosila škofa, naj Julijo pregovori k zaroki. Prešeren ostane sam in spozna, da sedaj nima nobenega upanja več.

Primčeva privede na verando škofa Wolfa, nakar vstopi tudi Julija. V dobrotljivem, nato pa odločnem tonu ji škof zabiča, da je med njo in brezbožnim pesnikom visoka stena, čez katero ni nobene poti. Vzame naj Jo-

žefa, ki da jo iskreno ljubi — Julija se vda ter pokliče mater in Scheuchenstuela, Kastelicu Wolf čestita. Skupaj praznujejo zaroko.

Prešerna prižene njegov obup spet pod Julijino okno, kjer postane priča zaročne podoknice. Ko pevci odidejo, je Prešeren tako blizu obupa, da mu pridejo samomorilne misli (»prijazna smrt, predolgo se ne mudi«). Tu pa pride Čop, ki ga spomni na usodo pesnika, ki mora nositi v srcu pekel al nebo. Prešeren uvidi, da ne sme upat sreče, ki mu je sovražna, in se vda v svojo usodo.

»Vendar mladost, po tvoji temni zarji srce zdihvalo bo mi: Bog te obvarji!«

Janko Traven:

VPRAŠANJE IZVIRNEGA SLOVENSKEGA OPERNEGA BESEDILA

(Odlomek zgodovinskega orisa)

Ob ustanovitvi Dramatičnega društva v Ljubljani leta 1867 pač še nikdo ni mislil na možnosti ustanovitve in razvoja opere v Ljubljani. V začetnih poizkusih odrskega nastopanja je bila ta misel še ne rojena in ob vseh možnih perspektivah zadeva, ki se je krila v daljni bodočnosti. Vendar je uresničitev prvih operetnih nastopov v Čitalnici, pri Južnem Sokolu, pozneje pa tudi v okviru prvih predstav Dramatičnega društva zlasti ob eni prvih izvirnih slovenskih operet Ipavčevega »Tičnika« ob kumovanju Frana Levstika dala pobudo za to, da so ob prvem razpisu nagrad upoštevali tudi libreto za opereto.

Delni uspeh tega razpisa, ki je prinesel ob oživljeni delavnosti Dramatičnega društva dve prvi, novi slovenski operetni besedili (za opereto »Tičnik« je libretist Lendovšek uporabil nemško besedilo Kotzebua, za opereto »Jamska Ivanka« pa je Vilhar prvotno besedilo napisal v nemščini) in sicer besedilo Lujize Pesjakove za »Gorenjskega slavčka« in besedilo Grabrijana za Hribarjevo opereto »Prepir o ženitvi«, je povzročil prva razpravljanja o primernosti in napakah teh besedil. Prva gorečnost pa je kmalu splahnela in ob osamelem pojavu Alešovčevega besedila za Stöcklovo opereto »Čarovnica« je zadevno prizadevanje prešlo v obdobje onemoglosti, ko je Dramatično društvo v svoji drugi težki krizi domala prenehalo z glasbenimi predstavami in naposled skoraj sploh s predstavami.

Oživitev delovanja Dramatičnega društva in skorajšnji prihod novega glasbenega vodje Frana Gerbiča, ki je svoje delo razširil na uprizarjanje oper, je nudilo nove možnosti. Toda te možnosti je bilo treba predhodno temeljito pripraviti do njih uresničenja. Kakor vse delovanje Dramatičnega društva tako je tudi prirejanje glasbenih predstav dobilo novo podlago z novo gledališko stavbo v Ljubljani, ki je s primerno urejenim odrom šele prav omogočala prirejanje opernih predstav.

Povzemajoč pobudo po zgledu izpred dvajset let je Dramatično društvo 10. decembra 1890 razpisalo nagrado v znesku 50 goldinarjev za libreto operete, »najmenj jedno uro trajajoče«. V smislu te želje je razvoj slovenskega gledališča prehitel snovanje Dramatičnega društva in glasbena delavnost dr. Benjamina Ipavca je omogočila v tem času nastanek prve slovenske opere, četudi

v okviru spevoigre. Besedilo za to spevoigro »Teharski plemiči« je napisal Anton Funtek, ta mah živahno delavni pesnik, urednik »Ljubljanskega Zvona« in prevajalec prvih libret za operne predstave v slovenskem gledališču. Oblikovna umerjenost Cimpermanove šole (pozneje pobuda za jezne napade oblikujoče se slovenske moderne poezije pod Cankarjevim vodstvom) in delna glasbena podlaga, sta ga ta čas usposabljala, da je prevzel svoje mesto libretista za slovensko opero in prevajalca libret ter s tem mesto, če že ne lektorja za slovenski jezik, pa vsaj jezikovnega mentorja v začetkih stalnega slovenskega gledališča.

Poročevalec »Lj. Zvona« je ob tem važnem dogodku v zgodovini slovenske opere skušal povzeti pomen prvega slovenskega opernega libreta z besedami: »Razven dveh treh »libret«, katera se pa dandanes že ne uprizarjajo več, dramatiška književnost slovenska nima nobene izvirne spevoigre; kar smo doslej na našem odru videli oper in operet, bile so zvečine kolikor toliko dobri prevodi iz drugih književnostij, in kakor je to navada pri takšnih delih, brez posebne cene bodisi v jezikovnem ali stvarnem oziru. Veseli nas torej, da nam je tudi v dramatiki naši zabeležiti lep napredek; prvič, ker se »Teharski plemiči« dobro razlikujejo od onih osladnih plodov, katerim se upravičeno upira razsodna kritika, drugič, ker jim je snov zajeta iz domače zgodovine, katera v obče pisateljem našim podaja dokaj lepih in dosihdob še neuporabljenih motivov...«

Na svoji poti do slovenskega dramatika je Funtek s svojim libretom sledil izraženim mislim Franceta Levstika o snovi slovenskih pripovednih del iz njegovega slovstveno preroditeljskega in vzpodbujajočega mladoslovenskega koncepta (deloma pozneje povzetega v Levstikovih beležkah o slovenski opereti) in nadaljeval črto, započeto po Jurčiču z njegovo »Veroniko Deseniško«, povzemajočo zgodovino celjskih grofov in njih slovenskih tlačanov, oblikujočo snov, »zajeto iz domače zgodovine«. Oblikovno je Funtek — kakor vse kaže — prilagodil libreto željam skladatelja. Napisal je »zgolj narodno spevoigro«, kakor je pozneje poudarjal in se uprl nazivu »liriške opere«, kakor ga je uporabil gledališki lepak ob krstni predstavi »Teharskih plemičev« in kakor je skušalo Dramatično društvo vzpodbujajoče označevati prvo slovensko izvirno glasbeno delo v novem gledališču.

Ne glede na to je Funtkov libreto postal tudi izrečni operni libreto, ko ga je kmalu zatem uporabil skladatelj Viktor Parma za prvo svojo opero. K temu ga je bržčas sililo pomanjkanje izvirnih slovenskih opernih besedil, nemalo pa ga je morala privabljati snov iz domače zgodovine, zlasti pa neizrabljene glasbene možnosti, ki jih Ipavec pač ni docela izčrpal. Če se je želel Funtek zavarovati proti kritičnim opazkam ob svojem besedilu v prvotni obliki, je imel ob Parmovi vnovični pobudi dovolj možnosti, da ga prilagodi zahtevam opere kot take.

Tako je Funtkovo besedilo doživelo v kratkem obdobju to posebnost, da sta ga uporabljala dva slovenska glasbenika v njunem prizadevanju ustvariti Slovencem izvirno slovensko opero. Parma je jeseni leta 1893 dovršil svojo prvo opero, ki jo je krstil »Urh, grof celjski« in je doživela svojo krstno predstavo v Ljubljani 15. februarja 1895. Njegova opera je bila napisana v velikem opernem slogu z arijami, recitativi in zbori. Za razliko od Ipavca je Parma besedilo želel popolnoma komponirati in je zato Funtek besedilo marsikje »okrajšal in sploh v marsičem prenaredil.« S tem pa je prvo slovensko operno besedilo pravzaprav šele doseglo svoj namen.

Ne dolgo za tem je že v sezoni 1896-97 prišla na slovenski oder v opero predelana opereta »Gorenjski slavček«, katere komponist Anton Foerster si je vneto prizadeval, da bi njeno prvotno operetno besedilo Lujize Pesjakove prikrojil ustrezno zahtevam opere. Vendar za ta svoj namen doma ni našel pripravnega libretista ali pa sploh nikogar, ki bi se tega dela lotil. Po naključju je po časnikih dobil stik z Emanuelom Zünglom, ki mu je do neke mere prikrojil besedilo za operno prireditev. Kljub temu pa je moral pomagati še skladatelj, ki je za reprizo preuredil opero, da jo je razširil na tri dejanja.

Ob dobrohotnem zadržanju sodobne slovenske gledališke kritike pa so prodirali glasovi o problematični vrednosti besedila, ki ga je bilo možno vzdrževati samo z veliko mero spoštljivosti do skladateljevega dela ne glede na sodobno gledališko-glasbeno navdušenost in vztrajno naprezanje Dramatičnega društva, da za vsako ceno vzdržuje aktivnost slovenske opere. Pomanjkljivosti besedila so pozneje tem bolj opozarjale nase, ko so nameravali opero v prvem desetletju našega stoletja vnovič uprizoriti in so misel prav zaradi potrebne predelave besedila morali opustiti. Šele ob obnovitvi slovenske opere po prvi svetovni vojni je bilo možno ob novih pogojih pripraviti in prerediti besedilo za ponovno uprizoritev, s čimer pa je bilo načeto novo obdobje v razvoju slovenskih opernih besedil.

Vztrajno glasbeno delo Viktorja Parme je pripomoglo, da so neposredno za »Gorenjskim slavčkom« uprizorili njegovo novo operno delo »Ksenija« v enem dejanju, ki sta ji besedilo napisala dr. Fran Göstl in Anton Funtek. Dejanje sta postavila v srednji vek na slovanskih tleh, da zadostita splošni zahtevi po dramatizaciji domačih zgodovinskih dogodkov. Doslej še ni bilo mogoče dognati, kakšen je bil delež posameznika od obeh libretistov. Vsekakor sta sodelovala v skladu z željami skladatelja in po njegovih navodilih, če je želel le enodejansko opero. Besedilo se je zato tako oklepalo dejanja, da je pokazalo konec neke zgodbe, ki bi jo bilo možno razpresti, če bi opera dobila še predhodno dejanje in bi postala dvodejanka, kar bi bilo morda bolj v skladu z navadnim potekom zgodb v dotedanjih opernih besedilih tujih oper.

Sodelovanje teh dveh libretistov pomenja spojitev tedanjih skromnih prizadevanj za ustvaritev vzornega slovenskega opernega besedila in je pri tem delu združilo Funtka kot enega prvih slovenskih opernih libretistov in Göstla kot predstavnika mlajše generacije. Göstl je bil eden izmed pobornikov mlade naturalistične struje, ki si je pod Govekarjevim vodstvom z velikim hrupom skušala utreti pot v slovensko slovstvo. Kakor si je Govekar že v svojih početkih vzel za tarčo probleme slovenskega gledališča, se je Göstl ob njegovem boku skušal uveljaviti z občasno gledališko kritiko, nekaterimi umestnimi organizacijskimi predlogi za uprizoritev opernih del v Slovenskem deželnem gledališču, zlasti pa v času, ko je Govekar postal urednik »Slov. Naroda«, s skoraj stalnim referatom v tem dnevniku o opernih uprizoritvah na Dunaju. V teh referatih se je neredko dotikal problematike opernih besedil, ki jih je skušal slovstveno-teoretično razčlenjevati, opredeliti in hkrati pokazati njih glavne hibe. Te njegove objave so bržčas pobudile Parmo, da je stopil z njim v stik za izdelavo potrebnega mu libreta. Göstl je pozneje še ohranil svoj stik s slovensko operno produkcijo in skušal ohraniti pobudo za omogočitev nadaljnjih slovenskih opernih besedil.

Povsem verjetno je, da Parma za svoje operne načrte ni našel potrebnega ustrezajočega mu libretista med

Prizor iz N. Lhotkove koreografske uprizoritve Prokofjeva »Klasične simfonije«

slovenskimi književniki. Toda dejstvo, da se je s svojo glasbo uveljavil zunaj mej Slovenije, mu je pomagalo, da je iskal stike z libretisti tudi med tujci. Uspeh njegove opere »Ksenije« v Zagrebu mu je odpiral nove možnosti za libreto med hrvaškimi pisatelji. Za svojo novo opero pa si je pridobil besedilo, ki ga je napisal po Heinejevi baladi »Es war ein alter König« znani italijanski libretist skladatelja Mascagnija Guido Menasci. Po Parmovem prizadevanju je tako mlada slovenska opera prišla v stike z evropsko produkcijo libretov. Kaže pa, da je Menasci odložil za Slovence dokaj pohlevno operno besedilo, ki mu je kritika že zgodaj očitala, da je nedramatično, preveč lirsko in skorajda brez dejanja. To besedilo je Parmi prevedel Ivan Cankar, ki je s tem sicer povezal slovensko »moderno« s slovenskimi opernimi skladatelji, vendar pa ostal kljub temu brez vsakih intimnejših odnosov s problematiko slovenskih opernih besedil in zanje ni pozneje nikoli več pokazal kakršnegakoli očitnejšega zanimanja. Skoraj hkratni začetek prevajanja opernih besedil po Otonu Župančiču je še pozneje ostal brez vsakega pomembnejšega vpliva na izvirna slovenska operna besedila, dasi je Župančič kot prevajalec nedvomno dvignil raven prevodov tujih opernih besedil.

Problematiko slovenskih opernih besedil ob domači skromni operni produkciji ob koncu prejšnjega stoletja smo s tem skoraj domala izčrpali. Začetek stalnega slovenskega gledališča je vzpodbudil odbor Dramatičnega društva, da je v prvih sezonah žrtvoval skoraj vsa svoja denarna sredstva za oživotvoritev rednih slovenskih opernih predstav. V tem je videl več možnosti za pridobitev finančnega ravnovesja v gledališkem proračunu, za tedanje razmere nihajočim med zmogljivostjo dobrohotnih podpor in naklonjenostjo gledališkega občinstva, ki ga je bilo

treba šele vzgajati in zlasti še vzgajati za redni obisk opernih predstav. Morda je k temu postopku — ki je šel na škodo razvoju slovenske drame — zanesla Dramatično društvo tudi misel na velike uspehe češke opere, ki si je ob veliki avstrijski gledališki razstavi na Dunaju 1892 utrla pot v Srednjo Evropo in pozneje v svet. Toda razmere v mladem slovenskem gledališču še niso bile take, da bi bilo taki visoki misli tudi za uveljavitev slovenske glasbe v svetu priznati realno podstavo. Skromno si je bilo želeti le uveljavitev slovenskega gledališča v neposredni stvarnosti ljubljanskega mesta, kjer je še vedno dobršen del občinstva moglo docela pritegovati k sebi nemško gledališče. Spodbijanje tega v narodnem pogledu nevarnega in kvarnega vpliva je bila v glavnem naloga mlade slovenske opere.

Poizkus slovenskih izvirnih oper, za to dobo in še pozneje dokaj številnih, je kril v sebi prvobitne izraze domače operne tvornosti in si je poizkušal najti ustrezajočo obliko izvirnega besedila najprej doma, nato pa si je šele iskal zadevnih sodelavcev v tujini. V slovstvenih bojih domačega literarnega bojišča igra vprašanje libret domala podrejeno vlogo. Nič ne označuje naše domače sodobne problematike opernih besedil bolj od mnenja Antona Aškerca, epika, poiskušajočega se ta mah tudi v dramatiki in naprezajočega se, da bi v sodobni obliki revialnega publicizma zajemal mnogovrstnost različnih domačih slovstvenih in drugih problemov.

Ko je v »Lj. Zvonu« 1900 pisal o potrebi ponovnega izdajanja dramskega slovstva v periodični vrsti izdanj »Slovenske Talije«, ki je prenehala izhajati, je napisal naslednje svojevrstne misli: »Dandanes vemo, da sta ti dve umetnosti (glasba in dramatika) pač d v e umetnosti, ki nimata ničesar občega, vzajemnega med seboj. Zakaj človek je lahko velik, genialen pesnik, je lahko slaven dramatičen pesnik, ne da bi moral obenem kaj razumeti o glasbeni teoriji. Takisto pa na drugi strani ne zahtevamo od glasbenika, da bi moral biti pesnik. Redkokdaj se prigodi, da bi kdo uglasboval svoje besede, svojo pesem. Tekst stoji zase in ima svojega očeta, napev, arija pa svojega. Saj navadno niti skladatelji oper niso zmožni, da bi napisali najslabši libreto sami. In če si kdo spiše litreto ali sam, ali si ga »naroči« kje drugje, resno književno delo libreto ni. Operni teksti ne spadajo ne v poezijo, ne v književnost, ampak služijo samo dotičnim skladateljem za »folijo«, za podlago glasbenemu umotvoru. Nihče ne gre opere poslušat zaradi teksta, ki je v tem slučaju popolnoma postranska reč. — Zato se pa še ni slišalo, da bi se kak pravi pesnik svojevoljno — če ga niso materialne skrbi prisilile — hotel ukvarjati z libreti. S tem nočem reči, da noben operni sujet nima poetičnega jedra. Poetično jedro ima marsikatera opera, ali to jedro, taka snov nista nikoli dovršeno umetniško obdelana — tako, da bi mogla stati sama zase. In če bi bila kdaj kaka snov estetično in umetniško dovršeno obdelana, potem bi že ipso facto ne mogla biti več podlaga kaki operi. Zakaj dovršeno poetičnih tekstov skladatelji ne morejo rabiti. Tam, kjer je že pesnik sam v s e in plastično povedal, tam nima s k l a d a t e l j ničesar več opraviti . . .«

Ne da bi hotel na tem mestu razčlenjevati Aškerčeve priložnostne misli, ki jih je delno dokazovala sodobna resničnost glede opernih besedil po vsem svetu, delno pa že demantirala (Wagner), navajam to Aškerčevo izjavo, ki je značilna za sodobno mnenje o libretu in s katero je morda soglašala i moderna slovenska poezija oziroma jo vsaj potrjevala že s tem, da ta problematika ni

Prizor iz baleta Kogana - Semenova »**Amazonke**«: Kraljica Amazonk — Tatjana Remškarjeva, Beli konj — Ivo Sertić k. g.

postala ta mah taka stvarnost za njeno delo, da bi jo bilo treba kakorkoli izpodbijati z drugačnimi, sodobnimi in domačimi dokazi. Razvoj domače izvirne dramatike je v tej dobi prehajal v docela nasprotno smer, ko si je skušalo vodstvo gledališča s cenenimi dramatizacijami domačih pripovednih tekstov pod Govekarjevim vodstvom pridobivati domače gledališko občinstvo. Hkrati Govekar — daleč od misli na to, da bi se poizkusil v opernem besedilu (to je bilo dramatizatorju pridržano prav za čas pred smrtjo) — ni izgubljal priložnosti, da bi ne opozarjal na ljudske želje, ki da jim je gódila ob strani dramatizacij komaj še spevoigra, in poizkušal to dokazovati z zgledi za te čase še dokaj oddaljenega gledališkega torišča, kakor ga je pomenjal Beograd, zanemarjajoč pri tem vsako misel na pospeševanje domače operne tvornosti.

Ni minilo mnogo časa, da je to Govekarjevo misel na domače spevoigre, ki naj bi bile glasbeno ustrezajoče protivesje njegovim dramatizacijam v obliki »narodnih« iger, dodajajočim jim po isti miselno osnovi glasbene vložke in uverture ter pritegajoč k temu svojemu početju tudi domače skladatelje prvih slovenskih opernih del (Parma), zamenjala aktualnost operete. Parma sledi temu toku časa in zamenja začasno svojo glasbeno operno tvornost s komponiranjem operetnih besedil, za katere bije isti dvomljivi boj kakor malo pred tem za operna.

Zato ostane reševalec slovenske izvirne operne tvornosti neposredno pred prvo svetovno vojno Risto Savin-Širca z dramatičnim prizorom »Poslednja straža« in opero v štirih dejanjih »Lepo Vido«. Besedilo za enodejanko mu napiše po Aškerčevi baladi dr. Rihard Batka, ki sodeluje

z njim tudi pri »Lepi Vidi«, za katero izpričuje gledališki lepak za krstno predstavo 1910, da sta ji besedilo po romanu Josipa Jurčiča spisala komponist in Batka. Širca je potemtakem prvi slovenski skladatelj, ki se je ob pomanjkanju domačih izvirnih opernih besedil moral lotiti tega dela sam, potem ko se je dlje časa zaman trudil, da bi za to pridobil Ivana Cankarja...

Dasi je prevratna presnova slovenske glasbe pod vplivom skupine okoli »Novih akordov« odpirala tudi slovenski operni tvornosti tik pred prvo svetovno vojno nove perspektive, se odlično urejevana glasbena revija »Novi akordi« vprašanja opernih besedil skoraj domala ne dotika. Vprašanje pa postaja vedno bolj pereče, da ga skušajo reševati do tega obdobja še priložnostni slovstveniki ob robu domače slovstvene stvarnosti, ko začne 1907 poznejši dramatik Dragan Šanda pisati besedilo za opero »Lepo Vido«. Poznejši javni poziv slovenskega skladatelja — hkrati obupen klic po slovenskem opernem besedilu — ostane skoraj domala brez odmeva. Svojevrstni predlagani zamisli, naj bi za besedila skrbela Slovenska Matica, je skušal ustreči njen predsednik Ilešič z objavo opernega besedila Janka Šande »Rozamunde« v dveh letnikih revije »Slovan«, da ostane snov in besedilo neizrabljena do naših dni, tiskano besedilo pa dokument prvega v slovstveno revijo sprejetega teksta, brez ozira na to, kakšen je bil povod k temu in kako je urednik z njim reševal omejene slovstvene doneske in mašil slovstveno praznino svojega mesečnika.

NEKAJ STATISTIČNIH PODATKOV O IZVIRNI SLOVENSKI OPERNI TVORNOSTI

Štiriindvajset slovenskih izvirnih opernih del je uprizorila slovenska opera v šestdeset letih svojega obstanka. Vsekakor je bil to časten donos slovenskih skladateljev i slovenski glasbi i slovenskemu gledališču. Če upoštevamo objektivne in subjektivne težave, ki so zvezane z izvirno operno tvornostjo zlasti pri malih narodih, bomo razumeli, da so že od nekdaj visoko cenili napore skladateljev pri opernem ustvarjanju in da so bile krstne predstave novih domačih oper tudi v slovenski operi po navadi pravi narodni prazniki. Toda omogočitev potrebnih ustreznih razmer in okolja, ki bi podprlo namere žrtvujočih se skladateljev za izvirno operno tvornost, ne zavisi samo od naklonjenosti vodstev gledališč in gledališkega občinstva, temveč v mnogo večji meri tudi od dejanskih podpor pristojnih kulturnih oblastev, ki so dolžna izvirno operno tvornost v najizdatnejši meri podpirati in jo vzpodbujati.

V nemalotevilnih časovnih obdobjih je bila izvirna slovenska operna tvornost docela prepuščena sama sebi in je kljub najmanj prijetnim zunanjim okolnostim vztrajala na svojih postojankah, da odpre Slovencem nove možnosti tudi na tem odseku kulturne delavnosti. Ne nazadnje je bilo v nekaterih primerih to prizadevanje kronano s takim uspehom, da so mogli nekatere slovenske opere uprizoriti tudi na tujih odrih zunaj slovenskih mej. Kakor je izvirna slovenska operna tvornost v domači operi prenekaterikrat izpolnjevala važno nalogo poglobitve glasbeno-umetnostnega okusa po estetski plati, je hkrati in to zlasti v svojih začetkih bistveno posegala v oblikovanje specifično slovenske kulturne zajednice,

sodelovala pri učvrščanju slovenske narodne samobitnosti s perspektivo uveljavitve slovenske kulture pri občečloveških kulturnih naprezanjih v zboru vseh kulturnih narodov.

Pričujoči statistični podatki o dosedanji izvirni slovenski operni tvornosti skušajo ne glede na kakovostno merilo posameznih izvirnih slovenskih oper in njih uspeha pri domačih uprizoritvah samo pokazati odnose te važne panoge glasbenega in gledališkega dela v šestdeset letih obstoja prvega slovenskega stalnega gledališča v Ljubljani. Hkrati pa nakazati odnose, ki so povezovali domačo operno tvornost s slovensko vsakdanjo stvarnostjo v posebnostnem našem okolju.

Podatki se nanašajo na osrednje slovensko gledališče v Ljubljani, kjer je Dramatično društvo v sezoni 1892-1893 ob otvoritvi nove gledališke stavbe in po vzpodbujajočem sodelovanju slovenskega skladatelja in kapelnika Frana Gerbiča ustanovilo slovensko opero. Slovenska opera je poslovala ves čas do sezone 1913-14, ko je Dramatično društvo ni moglo več vzdrževati in je moralo nato v sezonah 1914-15, 1915-16, 1916-17 in 1917-18 sploh prenehati s predstavami. Z obnovitvijo slovenskega gledališča v sezoni 1918-19 so obnovili tudi slovensko opero, katere delovanje je bilo nato nepretrgano do sezone 1951-52, ki jo ti statistični podatki upoštevajo kot zadnjo sezono ob šestdesetletnici. V sezoni 1913-14 je v Ljubljani redno gostovala hrvaška opera iz Zagreba; podatke teh predstav nismo upoštevali, ker glede sestave tega repertoarja razpuščena slovenska opera ni imela nobenega vpliva in smo jih zato lahko opustili. Pač pa so upoštevani podatki za predhodne poizkuse, s katerimi je Gerbič pripravljal ustanovitev slovenske opere, in sicer v sezonah 1888-89, 1889-90, 1890-91 in 1891-92. Pri tem gre za uprizoritev treh oper z osmimi predstavami, ki smo jih vnesli zaradi popolnosti, dasi bistveno številčno ne vplivajo na posamezna sorazmerja. Samo po sebi umevno je, da upoštevа statistika izključno uprizoritve oper brez operet in baletov: upoštevane tudi niso uprizoritve tistih »komičnih« oper, ki jih je uprizorilo Dramatično društvo v operetnem okviru in obliki.

Štiriindvajset slovenskih izvirnih oper so uprizorili z njihovimi krstnimi predstavami tako, da so prišle v posameznih sezonah na vrsto naslednje slovenske opere:

1892-93	Ipavec: Teharski plemiči	6
1894-95	Parma: Urh, grof celjski	4
1896-97	Foerster: Gorenjski slavček	92
1896-97	Parma: Ksenija	26
1898-99	Parma: Stara pesem	13
1907-08	Širca: Poslednja straža	2
1909-10	Širca: Lepa Vida	23
1920-21	Parma: Zlatorog	15
1923-24	Širca: Gosposvetski sen	10
1925-26	Gerbič: Nabor	3
1926-27	Sattner: Tajda	9
1928-29	Osterc: Iz komične opere	6
1928-29	Kogoj: Črne maske	9
1929-30	Bravničar: Pohujšanje	8
1931-32	Osterc: Medeja	5
1931-32	Osterc: Dandin v vicah	5
1936-37	Širca: Matija Gubec	6
1937-38	Foerster-Polič: Gor. slavček	11
1939-40	Švara: Kleopatra	6
1940-41	Bravničar: Hlapec Jernej	8
1945-46	Kozina: Ekvinokcij	23
1946-47	Švara: Veronika Deseniška	21
1946-47	Polič: Mati Jugovičev	11
1950-51	Polič: Deseti brat	31

Letnica sezone pomeni sezono krstne predstave, končna številka pa število skupnih uprizoritev dotične opere v vseh šestdeset letih obstoja slovenske opere. Iz teh številk sledi, da

so dozdaj največkrat uprizorili opero »Gorenjskega slavčka«, ki je dosegla 92 predstav, s Poličevo preureditvijo pa celo 103 predstave, in je zato najbolj priljubljena slovenska opera. Najmanj predstav — 2 je dosegla Širceva »Poslednja straža«. Povprečno odpade na vsako izmed 24 oper po 15 predstav. To povprečje so razen navedene dosegle izmed starejših naših oper le še »Ksenija«, »Lepa Vida« in »Zlatorog«, med novejšimi pa vse tiste operne novosti po letu 1945, ki so jih uprizorili v letih dosedanjega največjega razmaha slovenske opere.

Izmed šestdeset sezon je samo dvajset sezon dalo slovenske izvirne operne novosti. Trikrat so v eni sezoni uprizorili po dve novosti, če odštejemo sezono 1931-32, v kateri so uprizorili dve Osterčevi operi — enodejanki v enem večeru. Pri vsem tem seveda ponovitve v istih sezonah niso vračunane. Največja praznina zija med sezonami 1900-01 in 1906-07, ko niso uprizorili nobene domače operne novosti, celo ne nobene ponovitve (uprizoritve Vilharjeve »Smiljane« nismo upoštevali kot slovensko operno delo, takisto ne Mandičeve opere »Peter Svačič«, dasi se je porajala v slovenskem kulturnem okolju v Trstu, pa ji je skladatelj istrski Hrvat). Da zevajo občutne praznine v sezonah med prvo in drugo vojno, je razumljivo.

Časovno se pokaže največji zagon v izvirni slovenski operni tvornosti v prvih letih po ustanovitvi slovenske opere, v začetku in proti koncu obdobja med obema vojnama, ter naposled v prvih letih po 1945. Razporeditev po teh treh obdobjih nam pokaže naslednja tabela:

I. obdobje do prve svetovne vojne	7 novih oper
II. obdobje med obema vojnama	13 novih oper
III. obdobje po osvoboditvi	4 nove opere

Ker obsega I. obdobje 26 sezon, kaže najmanjšo plodovitost, medtem ko izkazuje II. obdobje za 27 sezon skoraj vsako drugo sezono novo opero povprečno. Začetno III. obdobje že rahlo nadkriljuje tudi II. obdobje.

V celoti izkazujejo izvirne opere v posameznih obdobjih naslednje število predstav s ponovitvami in naslednje povprečje predstav:

obdobje	predstave	povprečje na eno opero
I.	42	6
II.	225	13
III.	86	21

Tudi ta tabela dokazuje velik dvig povprečja, odpadajočega na vsako posamezno novo opero po letu 1945.

Še poučnejše so številke, če jih primerjamo v sorazmerju med uprizoritvami vseh opernih del na slovenskem odru v Ljubljani in uprizoritvami domačih. Vseh opernih del je slovenska opera dozdaj uprizorila 187, med njimi je vštetih 24 izvirnih domačih. To nam daje sorazmerje 87 : 13, to se pravi, da so uprizorili le 13 odst. izvirnih domačih oper med vsem opernim repertoarjem.

	skupno		od skupnega števila	
Obdobje	število oper	število predstav	število izvirnih oper	število predstav izvirnih oper
I.	79	701	7	42
II.	154	3716	13	225
III.	40	1169	4	86

Tabela na prejšnji strani nam je pokazala sorazmerje v absolutnih številkah.

V razmerju do skupnega števila vseh opernih predstav se nam po posameznih obdobjih pokaže naslednji odstotek izvirnih oper proti številu vseh uprizorjenih oper:

I. obdobje 8.8%
II. obdobje 11.0%
III. obdobje 10.0%

Takisto se je dvigal procentualni odnos števila predstav izvirnih oper proti številu predstav vseh opernih uprizoritev:

I. obdobje 6%
II. obdobje 6%
III. obdobje 7% predstav izvirnih oper.

Naslednja tabela naj nam naposled pokaže, kako se je gibalo povprečno število predstav, ki je odpadlo na posamezno uprizorjeno delo:

Obdobje	povprečje predstav na vsako opero	povprečje na izvirno opero	povprečje na tujo opero
I.	8.9	6	9
II.	24	13	25
III.	29	21	30
skupno	20	13	21

Predstave izvirnih domačih oper torej niso bile tako obiskovane, kakor so bile predstave tujih oper. S tem ni povezano samo vprašanje kvalitete domačih izvirnih oper, ampak tudi vprašanje muhavosti gledališkega občinstva, ki potrebujejo še vzgoje.

Načrtno urejena skrb za populariziranje domače izvirne operne tvornosti bi zato mnogo pripomogla k večjemu obisku. Tu bodo predvsem prišli v poštev organizirani festivali z uprizarjanjem izvirnih domačih oper in časovno omejene druge prireditve v sklopu gledališča, katerih pretežna naloga bi bila, da z izbranimi predstavami obnovljenih starejših slovenskih oper in mlajših del zanesejo med občinstvo zanimanje za izvirno slovensko operno tvornost.

K pospešitvi dviga slovenske operne tvornosti pa bi nedvomno največ koristil razpis javnih denarnih nagrad, ki bi vzpodbudil k pisanju opernih besedil in omogočil skladateljem — četudi časovno omejeno — izključno posvetitev delu za nove izvirne slovenske opere. jt

Ost:

OVCE BELE, OVCE ČRNE . . .

To je že od sile! Dovolj bo za nekaj časa! Preredko vihrajo z naših hiš pisane zastave, prepogosto se opleta črna krpa, ki nam nedvomno govori, da je oplazila streho hiše spet tiha perot neizprosnega poslanca . . . Kako se je začelo? Kdaj? Ne vem. Samo imena vidim, glasove slišim, lica razlikujem in glasove, stisk rok čutim, kretnjo in udar koraka . . . Smeh, resno besedo, ukaz in šalo . . .

Kdo so ti? To so Štritof in Neffat, je Župančič, Polič, Mahkota, je Kosič, Pianecki, Levar, Marija Vera, Lipah in sedaj še Habič in Polde Kovač . . . Lepa vrsta, klena vrsta bojevnikov — nad vsemi pa vihra črna krpa.

•

Le malo pomiri pisana zastava ob petdesetletnici Betetta — mojstra, le malo potolaži šestdesetletnica Opere — tehtnica ni uravnovešena, bilanca ni pravilna . . . Imeti — dati? Prehuda je izguba.