

FUNTKOV LIBRETO TEHARSKI PLEMIČI

Osemdeseta leta prejšnjega stoletja kljub politiki življenja iz rok v usta predstavljajo zlato ero cesarske Avstrije pod vladno grofa Taaffeja, podprto s parlamentarnim »železnim obročem« Slovanov in konservativcev. Pomenijo tudi nezadržni in vsestranski razvoj slovenskega naroda: Kranjska postane od vlade priznana za slovensko deželo – prvič in zadnjič postane celo njen predsednik, torej zastopnik vlade v kronovini, Slovenec, Andrej baron Winkler –, tudi na Goriškem, Štajerskem, v Trstu in v Istri Slovenci vidno napredujejo. Po dobi velikih evforij (1848. leto, čitalnice, 1867. leto z volilnim triumfom, nato tabori), ko so vse narodne sile zbrane v politično afirmacijo enega in nedeljivega slovenskega naroda in so vse dejavnosti narodnih mož in žena usmerjene v to misel eno, pride čas majhnih korakov brez spektakularnih dosežkov. Toda to je čas za prihodnost, v katerem se slovensko življenje razvije po modernih evropskih standardih in predstavah: brez hrupa jih vse bolj priznava za samoumevne (najprej seveda v njih podeželskih različicah, nato ob prelomu stoletij tudi že v vrhunskih prapodobah). Preprosto povedano: slovenstvo preneha biti poklic, saj zavzema vse širši prostor, ki ga še tako vsestranski človek ne more več obvladovati sam. Slovenski narod postane novodoben sistem in v začetku devetdesetih let slovenski izkušnji ni več nedosegljiv pravzaprav noben položaj modernega življenja: v Gosposki zbornici na Dunaju sedi Franc Miklošič, strmo vzpenjajočo se kariero začenja Ivan Žolger, ki bo pozneje, v letih groze in strahot prve svetovne vojne, postal prvi Slovenec državni minister; rojeni so že prihodnji knezje duha, ki zavladajo slovenskemu duhovnemu obnebjū ob koncu stoletja (četverica literarne in slikarske moderne, trojica arhitektov itd., itd.) . . . Dr. Šušteršič že postaja eden najznamenitejših politikov stare Avstrije, najprej sicer kot razvpiti prekupčevalec dr. Žlindra, nato pa kmalu tudi kot vodja najmočnejše parlamentarne skupine, Slovanske jednote, in Oskar grof Christalnigg še vedno predstavlja starodavno slovensko plemstvo . . . Oblike slovenskega življenja so vse zapletenejše: medtem ko so bili poprej vrhunski ustvarjalci osamljeni, imajo sedaj za seboj narodno občestvo, ki jih seveda ne razume docela, toda vsaj približno sluti, kaj v njih in z njimi ima. Vse manj je usod, kakršna je bila ona Jožefa Stefana, ki ga je eden najbolj netolerantnih ljudi na Slovenskem, Levstik, brezumno izgnal iz slovenskega slovstva in za dokaj časa tudi iz slovenskih obzorij – slovenski nobelovec Fritz Pregl kljub težavam z materinščino pomenljivo zapusti svoje aparature ljubljanski univerzi in celo povsem praktično usmerjeni self-made-man Puh, eden največjih avstrijskih gospodarskih čarovnikov, sledi s svojim nezametovanjem slovenščine zgledu precej ekscentrične »njegove gorjanske ekscelence« Jožefa barona Schwegla, ki je sicer bil vodja nemške ustavoverne stranke na Kranjskem, a le slučajno, ker je Slovence vodil njemu priskutni »oče naroda« dr. Bleiweis . . . Schwegel namreč ni zatajeval svoje slovenske materinščine niti pred najskrajnejšim nemškim nacionalizmom; v mladih letih pa je kot Žvegelj celo pisal slovenske pesmi in jih objavljaj, kakor tudi potopise¹ . . . Tedaj je celo sam Taaffejev minister Feliks baron Pino prevedel Prešernov sonet Memento mori v nemščino,² admiral Anton Haus, ki je pozneje postal prvi avstro-ogrski veliki admiral, pa je vsak dan vneto prebiral Slovenski narod kot po njegovem prvi časnik v vsej dvojni monarhiji . . . Te dobe nikakor ni mogoče odpraviti kot

¹ O Schweglu najzanimiveje pričuje v svojih spominih Franjo Šuklje; glej v: F. Šuklje, Iz mojih spominov, I. del, Ljubljana 1988, 268, 269.

² Ivo Šorli, Moj roman, Ljubljana 1940, 72.

dobo nepomembnega drobtinčarstva, kakor je to počelo zgodovino pisje, ki si je nadelo rdeča Hoffmannova očala,³ kajti že leta 1895. je slovenski narod krepko udaril po mizi in od svojih svetih pravic ni odstopil niti za ped: celjska kriza, ki jo je s tem povzročil, pa je bila začetek končnega poloma Avstrije, saj se je prvič jasno pokazalo, kako le-ta ni bila sposobna izpolniti srednjeevropskega poslanstva, ki ga je tako nepozabno izrekel Palacký: »Če Avstrije ne bi bilo, bi jo morali ustvariti«, namreč kot skupnost narodov manjšega števila pripadnikov med napadalnim italo-nemškim blokom na zahodu in enakšnim ruskim kolosom na vzhodu.⁴

V obdobju na moč pomembnih majhnih korakov od nastopa Taaffejeve vlade 1879. leta do začetka celjske krize v slovenski kulturni zgodovini ne moremo zaobiti 10. decembra 1892, ko je bila v novem ljubljanskem Deželnem gledališču premierno uprizorjena prva slovenska romantična opera. Šlo je za Teharske plemiče Benjamina Ipavca, ki jim je besedilo spisal Anton Funtek. Opera kot umetnina več umetnosti v 19. stoletju predstavlja prestižno umetnostno vrsto, brez katere si ni bilo moč predstavljati razvite nacionalne kulture, hkrati pa kot spektakel streže tovrstnim potrebam tedanje družbe. Toda medtem ko se je v Evropi okoli nje razvila prava industrija z razvito tehnologijo in večšimi tehnologi, ki so bili za petami vrhunskim umetnostnim snovalcem in so v dobršni meri zadovoljevali povpraševanje tistega, kar je Romain Rolland v svojem Jeanu Christophu zelo točno poimenoval kot semenj – sedanja operna klasika se je tedaj šele oblikovala, ko so se posamezna dela kanonizirala; nekateri umotvori so se kaj kmalu po prvi uprizoritvi uvrstili v t. i. železni repertoar, kakor še v 90-ih letih prejšnjega stoletja in v začetku tega dokazuje vsaj Puccinijev primer –, je bilo na Slovenskem nekoliko drugače: tako po glasbeni kot po literarni plati sta se zadeve prva lotila neprofesionalca: dr. Benjamin Ipavec je bil tedaj zelo ugleden graški zdravnik, primarij bolnišnice sv. Ane, Anton Funtek pa upoštevan srednješolski profesor ter ugleden pesnik v Ljubljani. Kljub temu uspeh ni izostal: takratnih pet uspešnih predstav Teharskih plemičev v Ljubljani (1892 in 1893) – ter dve v Brnu (1895) – je dokazalo življenjsko moč opere.⁵ Še pomembnejše pa je bilo dejstvo, da se je s tem delom začela praktično nepretrgana veriga tovrstne ustvarjalnosti Slovencev: poklicna glasbenika Fran Gerbič in Anton Foerster sta brž spisala svoji prvi operi potem, ko ju je za Ipavcem s svojim opernim prvcem prehitel še Viktor Parma, sicer po poklicu pravnik (Foerster si je pomagal po bližnjici, saj je jadrno predelal v opero svojo opereto Gorenjski slavček), nakar se je potrudil še poklicni častnik in bodoči general Friderik Širca (Risto Savin). Ko je 13. februarja 1900 Dramatično društvo praznovalo svojo tisočo predstavo, je moglo opozoriti tudi na ta predel scenske ustvarjalnosti, ki jo je uspešno vpeljalo v slovensko zavest: značilno si je za to priložnost izbralo uverturo k Ipavčevim Teharskim plemičem, kar dobro poudarja pomen tega dela.⁶ Kajti do podvigov Dramatičnega društva je bila vsa slovenska scena, tako dramska kot glasbena, prepuščena več ali manj srečnim in še bolj nesrečnim slučajnostim, medtem ko se je z njim začel načrten razvoj slovenske odrske kulture.

* * *

Ko je Izidor Cankar 1920. leta povprašal Antona Lajovca, zakaj Slovenci »tako rekoč« (zakaj dejansko smo jo že imeli) še nimamo opere, je le-ta odgovoril s protivprašanjem: za-

³ Najbolj sta to dobo obsodila Edvard Kardelj (v kolikor je on Sperans) in Dušan Kermauner, realneje pa jo je ocenjeval Ivan Prijatelj.

⁴ Palacký je svoje misli razvil predvsem v pismu v Frankfurt z dne 11. aprila 1848.

⁵ O tem glej: J. Barle, Ipavci, Prilog k zgodovini slovenske pesmi (ponatisk iz Doma in sveta), Ljubljana 1909, 39, 40.

⁶ J. Barle, n. d., 40.

kaj Slovenci »tako rekoč« še nimamo drame in nadalje umoval, da ne kaže drugega, kakor počakati, da usoda dá slovenski materi roditi dramatika oziroma opernega skladatelja.⁷ To dokazuje, kako je bil pravzaprav najbolj pereč problem libreta, za katerega je potreben tako dramski kot muzikalni posluš, kajti tako slovenska literatura kakor tudi slovenska glasba sta tedaj ne samo dejansko, temveč tudi »tako rekoč« že obstajali (Lajovic se je bombastično razglasil kar za Janeza Krstnika slovenske glasbe)⁸: problem torej ni bil ne v čisto in zgolj literarni ne v samo glasbeni sferi. Libretistično krizo pa dokazuje tudi dejstvo, da sta bili tako Ipavčeva kakor prva Parmova opera (Urh, grof Celjski) skomponirani na isto Funtkovo besedilo. Slovenski skladatelji so nato ne zmeraj z najsrečnejšo roko iskali odpomoči, kakor so vedeli in znali: Fran Gerbič si je besedilo tako za Kres kot za Nabor neuspešno spisal sam, Foerster se je odpeljal po pomoč v Prago, k Smetanovemu libretistu Zünglu, Savin se je trudil okoli fabrikanta libretov Richarda Batke na Dunaju – kakor tudi dr. Josip Ipavic, potem ko je prepozno spoznal, kak zmazek mu je podtaknila Mara von Berksova s svojo Prinzess Tollkopf –, Parma celo okoli Mascagnijevega libretista Menascija – a je za velik denar dobil skrupcalo – in preko časopisnih oglasov⁹ . . . To je pravzaprav presenetljivo, zakaj ravno libreto je bil pri Slovencih najzgodnejša v učeno laično kulturo (od klerikov) vpeljana dramatična vrsta: najprej je tu nedokončani Japljev prevod znamenitega in mnogokdaj uglasbenega melodramatičnega besedila Pietra Metastasia Artakserkses in nato kmalu tudi že izvirni podvig Janeza Damascena Deva Belin.¹⁰ Potem je sredi 19. stoletja Miroslav Vilhar spisal v besedah in notah svojo spevoigro Jamska Ivanka, vendar ga je pri uprizoritvi prehitel dr. Benjamin Ipavec s svojo opereto Tičnik (zelo uspešna premiera je bila 1866. leta v ljubljanski čitalnici, nakar je bilo delo še večkrat postavljeno na oder), za katero je po Kotzebuejevi igri Der Käfig libreto napisal Mihael Lendovšek-Bogoslav Rogački. Leta 1872. je sledila Foersterjeva opereta Gorenjski slavček na tekst Luize Pesjakove.

Funtkov libreto Teharski plemiči, ki je izšel kot 55. zvezek Slovenske Talije v Ljubljani 1890. leta, tako v slovenskem slovstvu ni pomenil nečesa dotlej še nevidenega, je pa vseeno predstavljal velik novum v naši kulturi. Zgodbeno ogrodje je povzeto po veliki uspešnici slovenskega 19. stoletja, po povesti Ferda Kočvarja Mlinarjev Janez, ki se pa naslanja na ljudsko pripovedko o plemenitenju Teharčanov. Snov je torej psevdozgodovinska, a v vsakem pogledu tako ljudska kot v 19. stoletju tudi narodna (skozi Kočvarjevo povest, Aškerčevo Celjsko romanco itd.). Namen je torej bil, ustvariti delo, ki bo govorilo vsem Slovincem – in to v obliki slovesne igre s petjem, kajti tiskana verzija libreta nosi podnaslov »Spevoigra v treh dejanjih« – o nekem narodno spodbudnem dogajanju sredi slovenskega življenja.^{10a}

7 Izidor Cankar, Izbrano delo, Ljubljana 1972, 157.

8 Isto.

9 O tem je napisal temeljito in pregledno razpravo Danilo Pokorn v zborniku Slovenska opera v evropskem okviru, Ljubljana 1982 (razprava ima naslov Libreto v slovenski operi), 43 in sledeče. Kar zadeva Gerbičev Nabor, je pri izdelavi njegovega libreta potrebno vsaj omeniti delež skladateljevega sina Huga.

10 Ko sem se nekoč o tej zadevi pogovarjal s pokojnim prof. dr. J. Koruzo, sem mu dejal, da ne vidim ravno veliko sorodnosti med Metastasiem libretizmom, kolikor mi je bil znan (zlasti preko Mozartove opere La clemenza di Tito, kjer pa ne gre več za izvorni tekst Pietra Trapassija, temveč za predelavo Caterina Mazzolaja), in Belinom, ki je po mojem mnenju rojen pod drugačnim ozvezdjem starejšega alegorično mitološkega snovnega kompleksa, medtem ko je bil Trapassi-Metastasio zaposlen bolj z zgodovinsko in klasično mitološko heroiko. Mojo misel je profesor povsem potrdil in dejal, da je trditev o Devovem gledovanju pri Metastasiu nekoč pač nekdo v svoji neukosti zapisal, nato pa so jo literarni in drugovrstni zgodovinarji veselo prepisovali. Danes, ko imam za seboj uvid v večji fond Metastasijskih besedil (Demofonte, Olimpiade, Attilio Regolo, Clemenza di Tito, Catone, Temistocle, Didone abandonata, Siroe), se mi zdi ta sodba še bolj upravičena: pri Devu ni Metastasijske melodramatike.

Seveda je vse skupaj legenda, ne zgodovina: Teharčani so bili plemeniti po listinskem ponaredku, ne pa poplemeniteni od poslednjega kneza Celjskega Urha (Ulrika) II.: izza časov staroslovenske družbe so bili kosezi in kot taki o svojem privilegiranem položaju nad kmetstvom, ki so mu gospodarsko bili najbližji, seveda niso imeli nikakih listin; ko pa se je v poznem srednjem veku plemstvo na veliko preverjalo, so Teharčani preglednikom ročno postregli s falsifikatom o poplemenitvi in tedaj bili priznani za plemenite (enako so se znašli tudi zagorski kosezi, medtem ko so drugi, miselno manj okretni, bili pretežno potisnjeni tudi statusno v družbeni položaj kmetov). Ljudski glas si je nato plemstvo Teharčanov po svoje razlagal in tudi razložil. V 19. stoletju, ko so vsi narodi hlastali po zgodovinskih utemeljitvah svojih pravic, ki so se šele sčasoma začele razlagati iz naravnega prava in se je historično vse bolj umikalo, je ta zgodb(ic)a bila Slovincem nadvse uporabna, še zlasti, ker se je končala optimistično, čeprav ni bila ravno najbolj idealno junaško zgodovinska. Je pa izžarevala veliko in visoko pojmovanje časti, ki je odtehtalo omenjeno pomanjkljivost.

Snov je bila po svoji lociranosti dr. Ipavcu glede na njegov rodni Šentjur še posebej blizu, zato ni čudno, da si jo je izbral za uglasbitev in si dal pri Funtku izdelati primeren libreto,^{10b} ki ga je nato verjetno še pred dokončano kompozicijo izdalo in založilo Dramatično društvo v Ljubljani. To je mogoče soditi po tem, da najznamenitejša glasbena točka opere, podoknica grofa Urha, v tiskani verziji še nima svoje končne podobe, saj jo je libretist očitno naknadno podaljšal za dvanajst verzov po skladateljevih potrebah, ki si je ta spev zamislil kot melodično učinkovit solistični nastop, pravi muzikalni vrhunec II. dejanja, medtem ko prvotna uglasbitev za glasove in klavir – datirana z 9. avgustom 1890, ko je bilo delo končano – že premore končno redakcijo besedila z omenjenimi dvanajstimi stihii, ki se ponove na melodijo prejšnjih dvanajstih.¹¹ Druge skladateljeve potrebe niso terjale besedilnih popravkov ali dopolnitev.

Dr. Ipavec je bil glede besedil, ki se jih je namenil uglasbiti, silno občutljiv in tenkočuten. Izbiral si je po možnosti le najboljše avtorje, od Vodnika, Prešerna, Koseskega in Stritarja vse do Župančiča, Murna in celo že Gradnika; seveda pa se je potrebno zavedati, da za vse vrste od samospeva do kantate in opere ni bilo enako kvalitetnih avtorjev besedilnih predlog in enako primernih besedil. Zato ni čudno, da si je za libretista svoje opere poiskal Antona Funtka, ki se je na glasbo dobro spoznal in je pozneje sodeloval še v več podobnih podvigih (npr. pri največji Parmovi operni uspešnici Kseniji, ko je predelal prvotni Goestlov libreto), praktično utemeljil pa je slovensko prevajanje libretov, kjer sta pred njim bila zgolj Jurij Japelj (še v 18. stoletju) in Fran Gerbič.

Funtek je za Ipavca napisal obsežen libreto, ki obsega krepko več kot 1150 verzov in replik, kar je za celovečerno opero zelo mnogo, če upoštevamo, da obsega npr. Piavejeva predelava Hugojeve drame *Le roi s'amuse* v tekst klasične Verdijeve opere *Rigoletto* (prvotno *La Maledizione*) komaj 702 verza. Če je torej skladatelj hotel obdržati celotno besedilo in ustvariti nerazvlečeno predstavo, se je naravnost moral zateči h govorjenim dialo-

^{10a} Izraz slovesna igra uporabljamo v tem stavku izrazito neterminološko; razumljiv je le iz konteksta slovenske odrske tvornosti 19. stoletja; tedaj je igra s petjem z glasbo pri nas pomenila imenitnejši gledališki dogodek od dela, ki tega ni premoglo. Razliko je pravzaprav ustvaril že Linhart (Županova Micka: Matiček se ženi – glasbo za Matička je pod naslovom *Figaro* spisal Janez Krstnik Novak).

^{10b} Dr. Ipavec in Anton Funtek sta prvič uspešno sodelovala kot avtorja kantate *Vodniku* neposredno pred Teharskimi plemiči.

¹¹ Tako prvotna uglasbitev za glasove in klavir kot partitura Teharskih plemičev sta dosegljivi v glasbeni zbirki *Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani*.

gom, ki tu nikakor niso znak neoperne forme, temveč preprosta nujna računanja na uprizoritev, na praktično uporabnost dela. Sicer pa je govorni dialog v francoski operi comique nekaj povsem običajnega (izvirni verziji Bizetove Carmen in Massenetove Manon tako vsebujeta govorne dialoge)^{11a}, prav tako tudi v klasicističnem in zgodnjermantičnem nemškem Singspielu (Mozart, Beg iz seraja, Čarobna piščal; Weber, Oberon; celo Beethovnov Fidelio). Videti je, da se je Funtkov in Ipavčev koncept Teharskih plemičev navezoval prav na ta dva tokova glasbenega gledališča, saj je libretist označil svoje besedilo kot tekst za spevoigro (enako je delo v podnaslovu prvotne uglasbitve za glasove in klavir imenoval tudi skladatelj), kar je slovenski ustreznik nemškemu Singspielu, medtem ko končna partitura nosi oznako lirična opera, kar je nekak smiselni ustreznik francoskemu terminu opera comique glede na podobo, ki jo je le-ta imela od okoli l. 1870 naprej. Hkrati avtorja nista zametovala izročila do tedaj precej skromnega slovenskega glasbenega in siceršnjega gledališča (zlasti kar zadeva izbor snovi, ki premore tako kratkočasne komične elemente kot narodnospodbudne miselne poudarke). Za drugačen tip opere je tudi manjkalo dramatičnega dogajanja. Nikakor pa ne gre za opereto, zanjo je vsaj tretje dejanje preveč slovesno.

Funtek je dogajanje razdelil na tri dejanja, ki tečejo formalno neprekinjeno, se pravi brez delitev na operne številke ali prizore. Se pa dejanja razlikujejo po svojem temeljnem tonu: prvo je skoraj povsem lirično (slavljenje zaroke med teharskega župana Pengarja hčerko Marjetico in Mlinarjevim Janezom, ki ima tu ime Ivan, z blagoslovi itd.), a proti sredi že rase v dramatičnost, ko se pojavi romar kot sprva zakrinkani in nato tudi brž razkrinkani oglednik grofa Celjskega, ki ima nalogo ugotoviti, kje bo spala nevesta, zakaj fevdalni gospod se je odločil uporabiti razvpito pravico prve noči . . . Ob koncu dejanja pride do besede rodoljubna ogorčenost Teharčanov in njih vnema za čast, ki temelji na naravnem pravu, zoperstavljajočem se zgodovinskemu, fevdalnemu. Pride do premišljenega kontrastiranja v izmenjavah liričnih in dramatičnih momentov: zgodba se, rekli smo že, začne z osebno in skupnostno idilo, ki izhajata ena iz druge, nakar sledi dramatični nastop romarja in njegovo razkrinkanje ter finale z učinkovitim zaključkom, ki predstavlja povrnitev v liriko, a ta je zdaj povsem domoljubne narave, izpovedujoča najvišje lege v pojmovanju od Hemingwaya ozloglašanih t. i. velikih besed, kot so pravica, pravice in kar je še takšnih reči. Ni pa več sledu o idili: Teharčani so pripravljeni na prvi boj:

Ivan: Prišel je čas osvete
Za sto in sto krivic.
Za čast se naše vasi
V nebo prisega glási,
Naš klic je boja klic!

Fantov zbor: Za dom, za čast! V nebó doní
Prisega naša sveta!
Kot jeden mož stojimo mi
Za mila nam dekleta.
Vihraj preteč vihár okrog,
Zaščitnik naš je večni Bog –
Naprej za prava sveta,
Naprej, ponosna četa.¹²

^{11a} Res pa govor pri Massenetu vsekoli smiselno spremlja glasba.

¹² A. Funtek, Teharski plemiči, Ljubljana 1890, 18.

Dugo dejanje je v celem dramatičnega značaja: to avtorja dosežeta s hitrejšim izmenjavanjem liričnih in dramatičnih situacij, ki se jim pridružujejo tudi komični elementi (npr. bojazljiva biriča, ki spremljata grofa Urha), vendar se vse konča v odrešilni gotovosti, potem ko se je začelo v strašni negotovosti z moškim liričnim prizorom, ki mu sledi kontrastirajoč ženski: prvi ima vrhunec v razmišljanju, ki tehta med uklonitvijo grofovi volji in od nje uzurpirani pravici, nasprotujoči pravnosti, se pravi večnostnim zakonom časti, in odkritim odporom, ki pomeni tudi upor in torej po fevdalnemu pravu najhujši prestopek (da bo izbrana slednja pot, seveda ne more biti dvoma), drugi pa molitvi. Nato v dogajanje vdre grof, kar je stopnjujoča vzporednica dogajanja v 1. dejanju, ko nastopi tuji romar. Pohotni grof v značilnem opernem slogu v mavričnih barvah slika svoje obete, razmišljujoč o slasteh, ki ga čakajo pri znameniti, a sramežljivi lepotici Marjetici, in brž odpodi groteskno bojazljiva spremljevalca, ki ga samo motita v njegovi misli eni . . . Sam vzame v roke plunko in odbrenka ter odpôje svojo znamenito podoknico. Za hip se spet oglasi ženska molitev, ki kot lirični vložek v prizoru moških glasov deluje kot izrazit dramatični kontrast, nakar Teharčani končno zgrabijo vsiljivca . . . Ta jim najprej seveda grozi, vendar mu to nič ne pomaga: fantje grofa samo še močneje vzamejo v precep, župan Pengar pa ga prekolne. Frivolni Urh se kletvi kajpak roga – in do tu je njegov značaj povsem ukrojen po liku Vojvode iz Rigoletta –, vendar ga veselje mine, ko mu Teharčani zagroze z javnim škandalom, ko »jutri bode zvedel svet, kje celjski grof je bil ujet!«¹³ Klin se torej s klinom izbija; lahkoživčevi nasprotniki tu niso osamljeni, kakor v Rigolettu (Monterone, Rigoletto od konca prve slike naprej), temveč dobro organizirani in mu morejo tako in zato tudi učinkovito parirati. Ker so Teharčani tod močni, grof psihološko utemeljeno poskusi drugod, na področju, kjer je po svoji misli povsem neprimerljiv v vaščani: če ga izpuste, jih bo bogato poplačal z znamenitim celjskim zlatom. Vendar ga na njegovo preseñenje fantje zavrnejo, ker so razumevanja bogastva povsem različna:

Ivan: Grof, slábo ni, kar govorite,
 A tak obèt ne mami nas. / . . . /
 Ne, polja nam dovòlj rodé,
 Zlata dovòlj je v njivah naših,
 In sila rok, ki vas drže,
 Nam ljubša je od zlátov vaših.¹⁴

Po tej tezi in antitezi grof in Teharčani le najdejo skupen jezik, se reče v hegeljanskem slovarju sintezo: fevdalec obljubi poplemenitev vasi, če ga fantje izpuste – in se tako z dejanjem povzpno v čast, ki je grofu dana po pravu. Zavoljo Marjetice, ki se končno prikaže na prizorišču, se grof tudi odpove primislim, ki so mu še rojile po glavi – pletel je namreč že mračni načrt, da bi besedo prelomil in se maščeval vrlim Teharčanom. Tako tudi Teharski plemiči potrjujejo sklepna verza Goethejevega Fausta: »Kar večno žensko je, / povzdiga nas.« Grofu je bilo potrebno za resnično očiščenje samo srečanje z Marjetico, ki ne nosi po naključju tega že iz Fausta znanega imena. Funtka k poznejšemu prevajanju največjega Goethejevega dela nikakor ni vodilo naključje; svojevrsten literarni poklon mu je napravil že v Teharskih plemičih, ne šele s prevodom prvega dela tragedije leta 1908. Vsekakor lik grofa Urha ni psihološko popreproščen: do srečanja z Marjetico, ki ga skladno z goethejanskimi načeli, s čari večno ženskega povsem razoroži, še ni očiščen hudobije. Svoje doda še moška stanovitnost in nepremakljiva zavzetost za čast teharskih fantov, ki grofa opomni na njegovemu položaju primerno vedenje: tako ni čudno, da je v tretjem dejanju

¹³ A. Funtek, n. d., 31.

¹⁴ A. Funtek, n. d., 32.

že povsem osvobojen svojih pritlehnosti in nastopi kot mož beseda in se celo pri sebi od-pove Marjetici, teharški župan pa mu obljubi pozabljenje moralno problematične situacije prejšnje noči (in v prejšnjem dejanju). Drugo in tretje dejanje tako predstavljata pot grofa Urha iz vse graje vredne pohotne lahkoživosti v vsepogledno častnost, torej pot njegovega očiščenja ob vrlih Teharčanih in lepi Marjetici: pokazan je tudi dokaz njegovega resnične-ga poboljšanja (s tem, da drži besedo). Nasploh pa je tretje dejanje v znamenju slovesnega: po liričnem pečatu prvega in dramatičnem drugega, dobi dogajanje v tretjem slovesno kro-no – Teherčani so pravno povišani v enake grofu, ta pa se moralno povzdigne do njihove stopnje v razumevanju časti in kar je še takšnih reči. Grof namreč pravi takole:

»Za plemiče enakorodne
Priznavam vas od tega dne,
Priznavam za vse dni prihodnje!«¹⁵

Zdaj ni več nobene ovire za Ivanovo ženitev z Marjetico, katere oči so Urha Celjskega spodbudile, da je Teharčanom od svojih treh prepustil dve zvezdi za grb. Potem ko je Ivan izvoljen še za načelnika teharskega plemstva, ni več nikakih zadržkov, da bi grof ne kar le mogoče domoljubno dvignil čaše v sklepni prizor:

Dvignite znova čaše,
Slaveč današnji god!
Nezmajno vselej stoj
Krdelo zvesto vaše
Za dom in narod svoj.

Krepko spev doni vnet:
Bog živi rodni svet
Da širi se in rase
Sedaj in poznih let,
Na večne, večne čase!¹⁶

nakar prisotni povzamejo za njim sklepno strofo in pade zastor. Grof Urh tako prenese svojo slavo na Teharčane in preko njih na slovenski narod (»Za dom in narod svoj«), ko blagoslavlja »rodni svet« »na večne, večne čase«, kajti z njim je celjska rodovina (tudi za-radi nêródnosti, ne le neródnosti v političnih zadevah na sotočju Donave in Save) propad-la. Funtek je v tekst nedvomno vpisal zelo mnogo rodoljubja,¹⁷ ki je seveda anahronistič-no glede na dogajalni čas, je pa povsem razumljivo glede na čas nastanka dela. Zelo aktu-alen je bil npr. tedaj sledeči predel besedila:

Prvi fant: Verjeti smeš,
Da lépo bode to veselje,

¹⁵ A. Funtek, n. d., 52.

¹⁶ A. Funtek, n. d., 57, 58.

¹⁷ Npr. grof Urh takole pravi (str. 35. navedenega dela):

Vaš rod je hraber bil vsekdár,
Junaških dedov vaših čini,
Vsakómur so živo v spomini,
Njih čet ni strl noben vihar.
To, fantje, bodi vzrok jedini,
Da vas za plemiče priznam.

Nasploh je tendenca dela sledeča: ne spremeniti družbe, temveč se po njenih družbenih klinih povzpeti, nič revo-lucionarnega torej, temveč le uspeh, napredek Slovencev.

Ko nas povedeš skozi Celje.

Drugi: Kakó gospóda bo ta čas

Zavidno gledala na nas!

Tretji: Zavidno in morda srdito.

Valentin: Četudi; to ne moti vas –

Bog živi četo plemenito!¹⁸

Kajti to je čas, ko se je najbolj razplamtel boj za Celje: celjski Nemci so napadali slovenske prireditve v mestu, ki so jim demonstrativno priskočili na pomoč vsi Slovani avstrijske polovice monarhije . . . in leta 1895. bo morala zaradi Celja, tega najbolj zanemarjenega mesta v vsej podonavski monarhiji, odstopiti celo Windischgrätzova vlada, ker ni znala razvozlati vozla, ki ga je zapustila še Taaffejeva era . . . Vsekakor premore Funtekove tekst več plasti, ne le zgodbene, ki jo, kakor smo videli, dramaturško dokaj večše plete na eni strani s kontrastiranjem in na drugi strani s stopnjevanjem (1. dejanje: prihod romarja, 2. dejanje: nastop grofa; v operi zelo pogosto tristopenjsko stopnjevanje (npr. v Puccinijevi Turandot so tri uganke, pri Prokofjevu srečujemo tri oranže itd.) je znano tudi Teharskim plemičem: po grožnji in denarni ponudbi fantje grofa osvobodbe šele v tretje, ko jim ponudi poplemenitev).¹⁹ Dobro poznavanje klasične operne dramaturgije, ki seveda stavi zelo drugačne zahteve kakor dramska – predvsem terja prostora zborom, ansamblom in solističnim nastopom, mora upoštevati različno naravo moških in ženskih glasov, ki morajo nadalje imeti priložnost priti do dovolj obsežnih spevov –, je vidno na vsaki strani Funtekovega teksta. Ta je dal dovolj prostora tradicionalnim opernim situacijam, kakor so molitve, klete, prisega ipd. Kolikor je snov dopuščala, so prisotni tudi zborovski in solistični prizori, sorazmerno najslabše je z ansambli, od katerih moremo navesti pravzaprav le ženski duet Sveta deva iz drugega dejanja. Dogajanje je Funtek razvil pregledno, brez stranskih dodatkov, ki bi motili osrednji zgodbeni tok, kar pogosto srečujemo celo pri glasbeno dovršenih delih (npr. Verdijev Trubadur ali Mozartova Čarobna piščal; vendar zavoljo nesmiselnosti Cammaranovega oz. Schikanedrovega besedila po merilih dramske umetnosti obeh besedil ne gre obsojati, ker sta teksta drugačnega žanra in drugačne, operne dramaturgije). Tudi vpisovanje idej narodnega gibanja v libreto ni nič nenavadnega: tako je delala italijanska libretistika v 1. polovici 19. stoletja (zgodnji Verdi), še bolj pa skoraj sočasna češka (Smetanovi Brandenburžani na Češkem ipd.) in hrvaška (Ivan pl. Zajc, Ban Leget, Nikola Šubić Zrinjski itd.). Celo Richard Wagner ni bil imun pred tem v času, ko je zorel II. Reich (Mojstri pevci Nürnberški in njih slavospev nemški umetnosti, ki da jo drugi ogrožajo). Libretist se je držal pravzaprav preizkušene klasične libretne formule, ki jo je izrekel Mozart: v operi je najprej pomembna glasba, potem šele besede, ki je kljub Wagnerjevim reformam in Verdijevi evoluciji preživela vse do nastopa XX. stoletja.²⁰ To potrjuje tudi pozabljenost njegovega teksta, hkrati pa živost nekaterih glasbenih odlomkov opere, ki so obstali v menjavah časov (podoknica grofa Urha, Sveta deva, spev Zemljo noč pokriva, uvodni zbor, deloma tudi uvertura) v slovenski zavesti vsaj pol stoletja po krstni uprizoritvi.²¹ Funtek je v skladu s svojim in skladateljevim hotenjem uporabil v času nastanka Teharskih plemičev na Slovenskem svetovno znano narodno snov, pravicato nacio-

18 A. Funtek, n. d., 42, 43.

19 Ne moremo tudi mimo poklona skladateljevi soprogi Ani, ki ji je partitura tudi posvečena: Funtek je za končno slovesno dogajanje večkrat poudaril, da se godi na dan sv. Ane (npr. str. 35, 38, 48, itd.).

20 Glej Mozartovo pismo očetu, katerega odlomek je objavljen v slovenskem prevodu v Honolkovi Svetovni zgodovini glasbe, Ljubljana 1983, 296.

21 Glej v: J. Barkem n. d., 39, 40.

nalno literarno klasiko, nad kakršno se morda literarna zgodovina včasih lahko miselno zmrduje, toda legije bralcev so Kočvarjevo povest v mnogo večji meri spravile v tak položaj (vsaj po recepcijski estetiki, ne seveda po lepoumniški) kakor npr. pri literarnih učenjakih v nebo kovanega Martina Krpana Frana Levstika. Tudi zelo različna dolžina dejanj (prvo nekaj manj kot 300 verzov in replik, drugo čez 500 in tretje nekaj manj kot 400) bi se nekako dala opravičevati z dramaturgijo: če hočejo priti do izraza vsi različni temeljni toni dejanj (lirski, dramatični, slovesni), klasične operne situacije in oblike ter hkrati smiselni delitev po času (večer, noč, jutro oz. dopoldne), potem je takšna nesomerna obsežnost dejanj ne samo nujna, temveč tudi sprejemljiva.

Krajšanje Funtkovega teksta z namenom, da se uglasbi celotno besedilo, za dr. Ipavca kot tenkočutnega umetnika ni prišlo v poštev, zato pa toliko bolj za morda edinega zares rojenega dramatika med slovenskimi muziki Viktorja Parmo, ki je jeseni 1892. leta začel pisati svojo verzijo pod naslovom *Urh, grof Celjski*. Parmovi ideali so bili drugače: usmeril se je predvsem na zgodbeno plat besedila, s tem pa mu je med rokami spolzelo marsikaj, kar je Funtek še pozapisal v Teharske plemiče mimo samega zgodbenega ogrodja. Tako je pri Parmu predvsem spreobrnitev grofa Urha iz lahkoživca v človeka časti izgubila velik del svoje motiviranosti, tudi situacijsko kontrastiranje se je prevečkrat izgubilo. Skratka: za Parmo tekst sploh ni bil primeren, še manj pa za njegove namene, ki niso šli v smer večplastnega odrskega dela, temveč preprosto v smeri opere v njeni najpopularnejši izdaji italijanskega 19. stoletja. Ipavec ni imel zgolj takšnih namenov, na kar kaže tudi njegova oznaka na partituri lirična opera, ki je dovolj posebna: gledala je tako nazaj kakor tudi naprej in stregla tako potrebi po klasični obliki glasbenega gledališča kot po slovesnem odrskem dogodku.

Uprizoritev je nato bila – pod taktirko Frana Gerbiča in z Josipom Nollijem v vlogi Urha, grofa Celjskega – pravo zmagoslavje. Skladatelj je dobil od Dramatičnega društva tedaj precej običajni in pogosti lovorjev venec. K predstavitvi 22. januarja 1893 se je pripeljalo s prvim slovenskim gledališkim vlakom – seveda primerno okrašenim s slovenskimi barvami ter teharskim in celjskim grbom – nad 400 najodličnejših štejerskih slovencev.²² Toda na delu je bila tudi najbolj slovenska vseh lastnosti – zavist. Tako je anonimni kritik v Ljubljanskem zvonu urbi et orbi razlagal, kako vendarle še ne gre za opero, temveč za navadno narodno spevoigro.²³ Uprizoritev v Brnu 1895. leta ter dejstvo, da je veliki operni šef med obema vojnama Mirko Polič načrtoval novo ljubljansko uprizoritev Teharskih plemičev, sta najboljše zavrnila takšno besedičenje, ki pa je vendarle simptomatično za okolje, v katerem Gerbič ni mogel uprizoriti ne Kresa ne Nabora, in ki je Parmo in Savina prisililo, da sta svoje premiere doživljala v Zagrebu . . . Toda kljub pritlehnim spletkam je uspeh domače opere spodbudil tudi druge slovenske skladatelje, da so se lotili podobnih del; temeljito izobražen strokovnjak Karel Hoffmeister, ki zaradi svojega češkega rodu ni zapadal mračnim močem najrazličnejših ljubljanskih klik in miselnim kartelom, od nekdanj gospodujočim kulturnemu življenju in smrti v podeželski slovenski metropoli, pa je ob tem, da je na melodijo *Podoknice* zložil svoje variacije ter jih posvetil dr. Ipavcu, močno hvalil tudi libreto Antona Funtka, »ki je iz narodne snovi ustvaril pesniško delo.«²⁴

22 J. Barle, n. d., 38, 40.

23 Ljubljanski zvon 1893, 61.

24 B. Hartman, *Celjski grofje v slovenski dramatik*, Ljubljana 1977, 45. Skladateljev nečak dr. Josip Ipavc je stričevo uverturo aranžiral, vendar se ta redakcija žal ni ohranila. Svojevrsten poklon je Benjaminu Ipavcu napravil tudi Viktor Parma, ki je v svoji najmočnejši umetnini, operi *Zlatorog*, uporabil motiv iz znane Ipavčeve pesmi *Domovini* (baletna glasba).

Summary

UDC 886.3 Funtek A. 7 Teharski plemiči .06

FUNTEK'S LIBRETTO THE NOBLEMEN OF TEHARJE

On December 10, 1892, the first Slovene romantic opera *The Noblemen of Teharje* was produced for the first time in the Country Theatre of Ljubljana. It was written by the composer Dr. Benjamin Ipavec and the librettist Anton Funtek. The libretto itself was published in book form already in 1890 and deals with the then well known pseudohistorical theme in Slovene literature, namely the ennoblement of the owners of Teharje by the count Ulrik II of Celje.

Funtek's text observes the requirements of the classic operatic dramaturgy and contains the stereotype operatic situations (prayer, curse, vow) and forms (choruses, solo performances, ensembles), although it is formally not divided into operatic figures or scenes. The action spans three acts, of which the first two have predominantly lyrical, the second dramatic and the third one a solemn nature, for it features a careful contrasting and graduation of situations. The work is conceived as a classic operatic performance and as a solemn musical spectacle. The libretto consists of several layers: along with the layer of fabula it also has an emphasized patriotic and national revival tendency. The composer did not put to music the entire text because of its length (over 1150 lines of verse nad replies – *Rigoletto*, for instance, only has 702), however, he did not want to cut it, for he would thus impoverish its intertextual and interpersonal links and dedications (especially those to the composer's wife are evident). That is why he labelled the piece as »a lyrical opera«, which is thematically somewhat parallel to the French term »opéra comique« according to its image after the year 1870. The same text was later on in a shortened version put to music by Viktor Parma, although his version lacks surdramatic dimensions.

Ipavec's *The Noblemen of Teharje* were met with success at home as well as abroad (they were performed in Brno in 1895). The opera began a continuous chain of Slovene operatic creativity, the big problem of which has all along been the libretto, because since Anton Funtek they have not been written by the authors of Funtek's literary prominence.