

## STIH I STROFA U LIBRETU *NIKOLE ŠUBIĆA ZRINJSKOG*

*Pavao Pavličić*

### 1

Kad je Hugo Badalić pisao libreto za Zajčeva *Nikolu Šubića Zrinjskog* — a zbivalo se to sredinom sedamdesetih godina prošloga stoljeća, usred onoga što inače zovemo Šenoino doba — nije se mogao osloniti ni na kakvu ozbiljniju libretističku tradiciju, jer tada osim Lisinskoga i Zajca nismo na opernom polju ničega ni imali. A osim toga, u to se vrijeme i hrvatska lirski i dramska književnost nalaze u fazi metričke obnove, jer se baš tada zbiva veliki prijelaz sa silabičke na akcenatsku verzifikaciju.<sup>1</sup> Zbog svega toga može se učiniti da je mladi libretist — bilo mu je istom dvadeset i pet — radio zapravo bez ikakvih ograničenja: nije u tom općem previranju morao odviše razmišljati o metričkom ruhu svojega libreta, nego mu je bilo dovoljno pobrinuti se da tekst bude pogodan za uglazbljivanje.

Da je njegov položaj bar u nekim aspektima doista bio takav, vidi se po nizu osobina književnog predloška za najpopularniju hrvatsku operu. Ponajprije, Badalić se ne trudi da stvori izvorni tekst, nego uzima poznatu, i u nas izvođenu Körnerovu dramu *Zrinyi*,<sup>2</sup> pa uz nešto dramaturških zahvata (ponajviše sažimanja) gradi svoje djelo. Očito je, dakle, držao kako je sama tema toliko jaka — ili toliko poznata — da i ne traži novu interpretaciju. Nadalje, on kao da se ne brine odviše o vlastitom

autorskom integritetu, te pristaje da u tekst uđe — u nešto izmijenjenu obliku — završna pjesma *U boj u boj* iz pera Franje Markovića, koju je Zajc uglazbio desetak godina prije, i koja će postati zaštitnim znakom slavne opere.<sup>3</sup> Napokon, ako uzmemo u obzir da je zacijelo i sam Zajc davao sugestije o tome kakav libreto treba da bude, pa možda u njemu i intervenirao,<sup>4</sup> učinit će nam se slabo vjerojatno da bi Badalić formi svojega djela pridavao kakvo programatsko značenje, ili da bi uz pomoć te forme želio izraziti stav prema tadašnjoj hrvatskoj književnosti, odnosno prema njezinoj tradiciji.

U tom smislu onda bavljenje metričkom stranom njegovog libreta jedva da može biti išta više od puke deskripcije: može ono tek evidentirati čime je mladi pjesnik (i kasniji antologičar lirike)<sup>5</sup> vladao kao izražajnim sredstvom, i kako je svoju vještinu upotrijebio. Ima li, dakle, takav opis onda uopće kakva znanstvenog smisla?

Čini se da ipak ima, i to iz jednoga važnog razloga: opera *Nikola Šubić Zrinjski* je, zbog svoje teme, od prvoga trenutka zamišljena kao djelo izuzetnoga značenja i težine. K tome, djelo nastaje i u delikatnom vremenu, jer sedamdesete su godine upravo doba utvrđivanja hrvatske nacionalne svijesti kod najšire publike.<sup>6</sup> Moralo se zato voditi računa o receptivnim mogućnostima te publike, ali i o tome da politički pregnantan sadržaj bude na dostojan način prezentiran. A to znači da je i forma djela morala biti s tim u skladu. Trebalo je, drugim riječima, i glazbom i tekстом — a ne samo radnjom — pokazati pripadnost djela hrvatskoj tradiciji, i ujedno postići da općinstvo bolje prigrlji djelo.

Ako, dakle, Badalića na izbor nekoga stiha ili strofe i nisu uvijek sklonili načelni razlozi, sklonili su ga praktični, a oni u takvoj situaciji nisu ništa manje važni. Zbog toga, mislim, njegov libreto lijepo pokazuje što se u ono doba smatra izvornom hrvatskom metrikom, ili bar metrikom pogodnom za upravo takav sadržaj kakav je u *Zrinjskome*, ako već Zajc u glazbi sebi i dopušta nešto talijanskoga utjecaja. Ukratko, može metrički izgled toga teksta biti indikatorom za nekoliko stvari.

Ponajprije, može on pokazati u kakvoj vezi stoji opera *Nikola Šubić Zrinjski* s tadašnjom hrvatskom književnošću, a osobito s dramom: dijeli li s njome što od svojih izražajnih sredstava, i koji su razlozi podudaranja i razlika. Slično se treba upitati i o eventualnom utjecaju tadašnjih gibanja u evropskoj lirici i dramskoj literaturi, jer upravo su sedamdesete godine doba kad se u nas javlja sustavna

refleksija o poželjnom odnosu hrvatske književnosti prema onome što se zbiva u svijetu. Nadalje, u ono se doba usmena književnost još uvijek drži važnim, ako ne i najpotpunijim izrazom narodnoga duha, pa može biti zanimljivo pitanje kako u Badalićevu libretu prolaze stihovi i strofe usmenoga podrijetla. Napokon, ne treba zanemariti ni baštinu starije hrvatske književnosti: djela renesansnih i baroknih naših pisaca u XIX. su stoljeću pretiskivana, pa ih je i Badalić zacijelo poznao; zbog toga nije isključeno da je — težeći dati svome tekstu vidljivo nacionalnu formu — posegnuo i za tom mogućnošću.

Takvih aspekata ima još, ali je zacijelo i ovoliko dovoljno da se uvidi kako analiza metričke strane Badalićeva libreta može dovesti do zanimljivih uvida. Ta će se analiza ovdje ukratko i provesti. Predočit će se repertoar stihova što se u libretu javljaju, potom repertoar strofa, a na temelju toga opisa progovoriti će se u semantici jednoga i drugoga. Sve će se to staviti u kontekst onodobne hrvatske književnosti.

## 2

Tko želi popisati vrste redaka upotrijebljenih u libretu *Nikole Šubića Zrinjskog*, mora se najprije odlučiti što će uopće smatrati stihom. Taj se problem postavlja zbog načina na koji je djelo objavljeno; postoje dva njegova oblika: klavirski izvadak,<sup>7</sup> i knjižna verzija, gdje libreto ima formu drame. Iz glasovirskog se izvatka, dakako, ne može vidjeti gdje su granice među stihovima, jer je ondje tekst složen kontinuirano ispod notnoga zapisa. U knjižnoj verziji, s druge strane, ne poštuje se ona konvencija koja je uobičajena kod dramskih djela, a koja vrijedi za slučaj kad se jedan stih lomi na nekoliko replika, pa jedan lik govori jedan njegov dio, a drugi lik drugi: tada se nastavak stiha otiskuje nešto više desno, otprilike na onoj udaljenosti gdje prvi segment završava. U tiskanoj verziji Zrinjskoga, naprotiv, sve replike počinju na jednakom razmaku od lijevog ruba stranice. A ipak, ima tu nekih vrlo kratkih replika, pa se zato može pretpostaviti kako neke od njih — kad dolaze jedna za drugom — treba shvatiti kao dijelove istoga stiha, a neke opet kao zasebne stihove. Dodatna poteškoća leži u tome što se od tih isprekidanih replika neki put može sastaviti metrički korektan stih, a neki put i ne može.<sup>8</sup> Zbog toga analizi stiha u libretu ne ostaje ništa drugo nego da uzme kako je svaki redak, koliko god kratak bio, ujedno i cjelovit stih, pod uvjetom da čini zasebnu repliku.

Kad se stvari tako postave, pokazuje se da u *Nikoli Šubiću Zrinjskome* dolazi prilično širok repertoar stihova, osobito po dužini, jer se broj slogova kreće od jednoga pa do dvanaest; a poslije će se vidjeti da se — barem po nekim kriterijima — mogu raspoznati i neki još duži stihovi. Imamo tako jednosložne, dvosložne i trosložne stihove tipa *Mir, Tko sve* ili *Još deset*, na jednoj strani, a na drugoj retke tipa *Daj mi četuhrabrih konjanika* (deseterac), ili *Vi znate braćo, vidjeste i čuste* (jedanaesterac) ili *Mir mi veliš, pokoj, je li tako, Levi* (dvanaesterac).<sup>9</sup> Između tih dviju krajnosti nižu se sve druge mogućnosti, a da ni jedna od njih nije izostavljena: ima tu redaka od četiri, pet, šest, sedam, osam i devet slogova.

Ipak, među tim stihovima dobro je načiniti neke distinkcije. Prva među njima odnosila bi se na način njihova grupiranja. Poznato je, naime, da stih postaje doista stihom tek onda kad je usporediv s drugim stihovima, kad njegov identitet potvrđuju drugi retci građeni na istom principu, zato nije svaka rečenica od deset slogova deseterac, nego je to tek rečenica u pjesmi, gdje deseteraca ima još. Uzme li se to u obzir, lako je uočiti da se u libretu *Zrinjskoga* pojavljuju dvije temeljne situacije: one u kojima su retci sumjerljivi, i one u kojima nisu. Jedno i drugo može se promotriti na primjeru iz prvoga čina.

*Sulejman*

Neka bude! Ali prije  
Nego na Beč skorim,  
U Ugarskoj tvrđe dvije  
Hoću da pokorim:  
Siget prvi —

*Mehmed*

U Sigetu je Zrinjski!

*Sulejman*

Šta Zrinjski? Tko to veli?

*Mehmed*

Junačina je on!

*Svi*

Junačina je on!

*Sulejman*  
Šta Zrinjski? Ja sam Sulejman —

*Levi*  
Care naš!

*Sulejman*  
I jesam car vaš.

*Mehmed*  
Dok silni Hrvat taj  
Životom Siget brani,  
Uzet ga nećeš, znaj,  
Ti Sigeta se kani.<sup>10</sup>

Ta je scena vrlo reprezentativna, pa se po njoj vidi i gdje stihovi bivaju sumjerljivi, a gdje sumjerljivost izostaje. Sumjerljivost je karakteristična za duže replike koje, očito, podrazumijevaju i jasnu melodijsku liniju; na takvim se mjestima, uostalom, pojavljuju i rime koje na tu pravilnost upozoravaju. Pravilnosti nema tamo gdje se izmjenjuju kratke replike, pa su ondje stihovi nejednake dužine, a ni rime nema; očito je na takvim mjestima predviđen recitativ. Da je riječ upravo o tome, vidi se po onim cjelovitim dužim replikama gdje također nema sumjerljivosti među stihovima, kao u ovom primjeru

To je nada naša!  
Idi namah, reci im:  
Pobjede se vije stieg,  
Na vojnu je poč.  
Idi zovni sve!<sup>11</sup>

Napokon, javlja se i kombinacija sumjerljivosti i nesumjerljivosti u okviru iste replike; zbiva se to na mjestima gdje je prvi dio replike recitativ i uvod u melodiju, a drugi je melodija sama, kao u ovom primjeru što ga govori Eva:

Nikad; nikad!  
Pa bilo što mu drago, —  
Ja ostajem uz muža svog:

Gdje njemu grob, i meni tu nek bude!  
Ah, Zrinjski, ne slušaj te ljude,  
prem vjerne tebi. Ja ostajem!  
A kćerka moja, rumen cviet,  
Uz zaručnika svoga:  
Il živjet s njime ili mriet,  
Po volji jakog boga.<sup>12</sup>

Drugi kriterij klasifikacije bio bi karakter redaka: moguće je uočiti da su neki stihovi građeni po silabičkom, a neki opet po akcenatskom principu. Silabični su oni stihovi koji se očito naslanjaju na narodnu poeziju, npr. deseterci 4+6, koje nalazimo na nekoliko mjesta, npr. u ovoj replici Evinoj:

Rasti, cvati, materina diko,  
Bog će dati da mi sretna budeš.<sup>13</sup>

Isto vrijedi za osmeračke stihove, kojih ima dvije vrste, simetričnih i asimetričnih. Simetrični osmerci 4+4 nešto su češći, dok dva tipa asimetričnoga osmerca ponekad miješaju (3+5 i 5+3 dolaze skupa).<sup>14</sup>

Drugi su neki stihovi, međutim, građeni po akcenatskom načelu, pa se razlikuju jampski od trohejskih. U to se vrijeme, doista, vjerovalo kako je jampski stih osobito podoban za dramu (na jambu je inzistirao npr. Franjo Marković u svojim tragedijama)<sup>15</sup> a ovdje treba uzeti u obzir i potrebe različitih glazbenih naglasaka, o čemu će biti riječi poslije. U svakom slučaju, jampski su npr. stihovi s početka drame:

Poručio si po me  
O silni padašah,

dok se malo dalje javljaju trohejski

Kaži, Levi, iskren budi<sup>16</sup>

U tom je pogledu osobito zanimljiva druga slika, gdje razgovaraju Jelena i Juranić, pa ona rabi pretežno jampski stih, a on pretežno trohejski; ona će reći:

Još nikad takve rieči  
Iz tvojih ne čuh usta;

Ah kako tužno ječi  
I boji grud se pusta,

A on:

Za tebe mi duša diše,  
Srce šapće: ti, ah ti;  
Dvie s' u jednu dušu sliše,  
Ta smo jedna duša mi.<sup>17</sup>

Ali, time stihovni repertoar nije još ni izbliza iscrpljen; dapače, čini se da je najzanimljiviji njegov dio donekle skriven u strofičkom rasporedu redaka. Već se i u ovdje navedenim kiticama zapaža smjena stihova različite dužine, i to po nekakvom pravilu; to je naglašeno i grafičkim rasporedom, time što stihovi ne počinju uvijek od iste lijeve okomice, nego su neki neznatno uvučeni. Primjer će pokazati o čemu je riječ. Ovako glasi jedna Timoleonova replika:

Kano ptica soko siv  
Sultan širi krila  
Mori, pali kano div  
Kud ga volja mila.

Pusto polje pokri krv,  
Zemljom prođe strava:  
To se zgodi kada crv  
Usta suprot lava.<sup>18</sup>

S obzirom na to da se tu javlja obgrljena rima, svaki redak ima svoj zasebni identitet, pa tako kiticu možemo opisati kao kombinaciju sedmeraca i šesteraca. Ali, pogledamo li bolje — obratimo li pažnju na raspored članaka u svakome od stihova — lako ćemo uočiti da je to zapravo jedinstven stih razlomljen nadvoje: riječ je o tzv. poljskom trinaestercu, stihu latinskoga porijekla (najpoznatija je njegova realizacija *Gaudeamus igitur, iuvenes dum sumus*), koji živi i u narodnoj poeziji, u pjesmama tipa *Još ni jedan Zagorec nije prodao vina*.<sup>19</sup> Posredan dokaz da bi se moglo raditi upravo o tome svakako je Sulejmanova replika u četvrtom prizoru prvoga čina, gdje on kaže:

Pamtite li uvredu  
Njemačkoga cara  
Platit će mi danak već  
Ona guja stara.<sup>20</sup>

Tu čak izostaje i obgrljena rima, pa je posve očito da je stih jedinstven. Osim toga, prvi redak ima dječju klauzulu, a treći mušku, što znači da i ostale retke s muškom klauzulom treba tumačiti kao sedmerce, a ne kao katalektičke osmerce; stih, dakle, doista jest trinaesterac. Može se, prema tome, smatrati dokazanim da taj stih igra u komadu nekakvu ulogu.

Ta je uloga, dapače, i prilično naglašena. Javlja se trinaesterac osobito često u posljednjem činu komada, pa i na nekim vrlo važnim mjestima, npr. u sceni Jelenina sna, gdje vile kažu:

Vjenčava se zorica  
Sunce će uzeti.<sup>21</sup>

Očita je tendencija da se stihu prida stanoviti narodni prizvuk; tako je, moglo bi se kazati, i drugdje gdje se taj tip retka pojavljuje, premda ne uvijek, jer javlja se i ovakav trinaesterac, očito jamskoga karaktera:

Oj kako brzo mine  
Života krasni dan,  
A za njim guste tmine  
Povlače grozni san.<sup>22</sup>

Ali, takvi nas primjeri čine osjetljivijima i za druge slične slučajeve. Ako je točno netom izloženo zapažanje o trinaesteru, ne možemo isključiti pretpostavku da se slično događa i drugdje, pa da se u Badalića javljaju — u tome, skrivenom obliku — i ostali tipovi trinaesterca, a i drugi, još duži stihovi. Privući će nam pažnju ovakvi retci iz prvoga čina:

Nemam časa da potratim  
kratak mi je viek  
Slavom hoću da pozlatim  
Zadnji žića tiek,<sup>23</sup>



što je očito inačica narodnoga stiha tipa *Vino pije Dojčin Petar varadinski ban*,<sup>24</sup> koliko god da se i tu javlja obgrljena rima što razdvaja dijelove retka.

Prepoznat ćemo, osim toga, i stih koji u starijoj našoj književnosti ima stanovitu tradiciju, to je tzv. politički stih bizantskoga porijekla, kojega najpoznatiju realizaciju nalazimo u Lucića — *Neharnu služim gospoju, zamani danke traću*.<sup>25</sup> U Badalića on dolazi ovako:

Nikoga nema nikoga  
Tamnice da me rieši  
Nema mi moga dragoga  
Bolno da srce tješi.<sup>26</sup>

Napokon, ponegdje kombinaciju osmerca i šesterca možemo tumačiti kao šesnaesterac, koji također nije u starijoj našoj književnosti bez tradicije, a ovdje ga prepoznajemo zbog rasporeda članaka:

Posestrime mile vile  
na pozdravu hvala,<sup>27</sup>

što bi moglo biti tip stiha kakav poznajemo još iz Ranjinina zbornika: *Djevojka je podranila ružicu je brala*.<sup>28</sup>

Zaključak o Badalićevu posezanju za oblicima starije hrvatske književnosti i usmene poezije ne smije se ipak ovdje odveć zaoštreno formulirati. Jer, našem su pjesniku ti oblici mogli doći i posredno: poljski trinaesterac mogao mu je biti poznat iz popularnih popijevaka, dok je pokoji od ostalih dužih stihova on mogao upoznati preko nekoga od novijih naših autora.<sup>29</sup> Manje je, dakle, važno kojim je putem Badalić do tih stihova došao, važnije je što ih je, čini se, smatrao nekim zaštitnim znakom nacionalne pripadnosti vlastitoga teksta, pa se zato njima i poslužio.

Drugo je dakako, pitanje zašto ih je onda razlomio u osobite strofičke kombinacije. O strofici će biti riječi na sljedećem koraku.

Površan pregled daje dojam da u *Nikoli Šubiću Zrinjskome* ima prilično velik broj različitih vrsta strofa. Nameće se onda zaključak da je to zbog toga što je tekst

prilagođen glazbi, pa da je zapravo ona diktirala strofiku. Ali, već nam je i analiza upotrijebljenih stihova pokazala da s takvim zaključcima ne treba nagliti. Doista, i kod strofike će temeljitiji uvid pokazati da ni jedan ni drugi aspekt prvoga dojma nije posve točan: niti je broj strofa onako velik kako se na početku učinilo, niti je u njihovoj organizaciji glazba odigrala onako veliku ulogu kako bi se moglo pomisliti.

Potrebno je, doista, donekle srediti taj neveliki korpus. Pri tome se nameću slični kriteriji kao i kod stiha: izrazito se razlikuju one strofe koje su ustrojene pravilno, od onih kod kojih te pravilnosti nema. Pravilne su strofe sastavljene bilo od samo jedne vrste stiha, bilo od dviju vrsta redaka raspoređenih u neku simetričnu kombinaciju; obavezno se u njima pojavljuje i rima. Nepravilne strofe redovito obuhvaćaju više od dvije vrste redaka, tako da se stihovi u njima katkada doimaju kao slobodni, a nema u njima ni sroka kao signala konzistencije strofe.

Primjer za pravilnu strofu bila bi, recimo, ova Sulejmanova replika iz prvog čina:

Strepi, o Beču, ti prvi,  
prvi je udarac tvoj:  
Tebe kad padašah smrvi,  
lagan je s drugimi boj.  
Diž'te se, junaci, diž'te,  
Vaš vam nek pomogne bog!<sup>30</sup>

Tu se smjenjuju osmerci sa sedmercima (s tim što su sedmerci zapravo katalektični osmerci), rima je naglašena, postoji alternacija muških i ženskih srokova, a posljednji stih — koji nije vezan rimom — ne može narušiti taj sklad.

Primjer je za drugi tip strofe ova replika Mehmeda Sokolovića, kad se pregovara o predaji grada:

Al ti si otac, muž!  
Pa dobro! Ako ne daš grada,  
Na muke, ruglo i sramotu  
Razapet ćemo ženu, kćer.<sup>31</sup>

Prvi je redak šesterac, drugi deveterac, kao i treći, dok je četvrti osmerac. Nemaju ti stihovi ni naglašene ritmičke karakteristike, pa se tako i strofa doima

kao slučajna nakupina redaka. Pogotovo je to slučaj tamo gdje je strofa duža, a događa se slično kao i ovdje.

Napokon, postoje i slučajevi kombinacije ovih dviju mogućnosti: u istoj replici vidljiva je i pravilnost i nepravilnost. Takav primjer imamo već u prvome činu, a izgovara ga Sulejman. Glasi ovako:

Pokoj, mir i ljeta deset  
Nuđoš meni, slugo vjerna!  
Mir mi veliš, pokoj? Je li tako, Levi?  
Šta će meni ljeta duga  
Da proživem kano crv;  
Da mi srcem vlada tuga,  
Žilam da se stine krv!<sup>32</sup>

Upravo ovakve replike (a u ovoj slijedi još jedna strofa s pravilnom izmjenom osmeraca i sedmeraca) dobro pokazuju o čemu je tu zapravo riječ: uvodni dio, u kojem nema ni metričke regularnosti ni sroka, zapravo je uvod u zaokruženi dio replike koji je — kao što se i ovdje vidi — i grafički istaknut. Uvodni je dio očito recitativ, a ostalo je melodija.

Pogledajmo sada kako izgledaju one strofe za koje nema sumnje da su pravilne. Među njima možemo razlikovati nekoliko tipova.

Prvi je među njima distih, koji biva načinjen od praktično svih vrsta stihova koji se u libretu javljaju. Pri tome je možda dobro zapaziti da je taj tip grupiranja redaka češći kod kraćih replika, naime kod onih koje i nemaju više od dva retka. Ponekad se parna rima javlja i drugdje.

Nadalje, vrlo je čest katren, u koji bivaju spregnuti također različiti stihovi, bilo posve istoga tipa, bilo s alternacijom katalekse i akatalekse, bilo napokon i retci različite dužine. Sve to može ilustrirati Juranićeva replika koja počinje ovako:

Raduj se sa mnom, o dušo,  
Pasti će kleti naš vrag;  
Mnogoj u bitci sam kušo  
Pogani smesti mu trag.

Bane, dugo mučah ja,  
U srcu tajnu nosim:

Danas neka otac zna,  
Milu da kćerku prosim.<sup>33</sup>

Česte su, nadalje, i sestine, načinjene od osmeraca, sedmeraca, ili od kombinacije tih dvaju stihova. U njima se pojavljuju razni tipovi rimovanja, od tradicionalnoga *ababcc*, preko *abbacc* do drugih, manje uobičajenih, kao što su *abcdcd* i slični. Npr. ovako:

Svoj blagoslov ću tebi dat  
I kćerku svoju s njime,  
Kad sretno ovaj mine rat,  
kad slavno stečeš ime.  
Ti domu se oduži  
I mačem nju zasluži<sup>34</sup>

Ne treba, napokon, previdjeti ni replike u kojima se objedinjuju stihovi vrlo različitoga karaktera složeni u pravilne kitice, kao u znamenitom oproštaju Zrinjskoga s Evom:

Pod vedrim nebom zadnju rieč ti zborim,  
Nek nebo čuje zadnji pozdrav moj;  
Nadođe čas da kano Hrvat tvorim,  
Održim rodu sveti zavjet svoj!  
I Zrinjski će uminut,  
I četa mala s njim,  
Al rodu sunce sinut,  
Razpršit ropstva dim!  
Al zašto moram jaoh,  
Žrtvovat dijete, ženu?<sup>35</sup>

Zašto je Badalić osjetio potrebu da uvede takve oblike, može biti donekle sporno, najbliže je valjda istini da je želio postići osobitu eufoničnost i tako pomoći skladatelju. Ipak, ne treba ispustiti iz vida ni mogućnost da je promjenom stiha i strofe želio naznačiti promjenu modusa: podcrtati razliku između običnog razgovora i povišenog iskaza, razliku između govorenja drugome i govorenja za sebe, i slično. A po okretности kojom to čini, vidi se (pa i u netom citiranoj replici)

da je u tome imao dobra učitelja. Taj učitelj opet nije mogao biti ni Körner (njegove su drame stihovno jednolike), a ni hrvatski autori XIX. stoljeća, pogotovo ne u drami, jer ondje se tada istom prelazi s deseterca na jedanaesterac. Morao je to biti neki dalji uzor; mogli su to biti stariji hrvatski pisci.

Poticaј su mu, ukratko, mogle dati one stihotvorne parade što ih je nalazio kod baroknih pisaca melodrama, čija su djela u to doba već bila dostupna, i u nekom smislu su postala i propisanom lektinom svakome novom pjesniku.<sup>36</sup> Na takvu pomisao navode i neki sasvim određeni primjeri.

Ima tako u prvom činu mjesto gdje Jelena, nakon razgovora s Juranićem, ostaje sama, pa zdvaja zbog neizvjesnosti što stoji pred njezinom ljubavlju. Jelena pjeva ovako:

Gdje na tvrdu  
Stancu-brdu  
Stari stoji Zrinjski grad  
Tamo mlada  
Duša rada  
U Hrvatsku leti sad.<sup>37</sup>

Takve su kombinacije sedmeraca (koji se mogu tumačiti kao katalektički osmerci) i četveraca voljeli barokni naši pjesnici, pa tako u Palmotićevoj *Laviniji* nalazimo ovakve stihove:

Djevojčica  
i diklica  
uzgledaj se u nju svaka;  
što će imanje,  
gdi je neznanje  
i nemila ćud opaka?<sup>38</sup>

Još je zbog nečega zanimljiva Badalićeva intencija da promjenom stiha ili strofe naznači promjenu načina govora. Teorijski uzevši, naime, on na to nipošto nije bio obavezan, jer ta se promjena mogla sugerirati i glazbom. Ali, ako je pred očima imao starije naše autore — ako je od njih posudio i poneki stih i strofu — onda je njegov postupak posve razumljiv: Gundulić i Palmotić najvjerojatnije se

nisu mogli osloniti na glazbu, pa su upravo promjenom metričkoga ključa morali sugerirati promjenu načina govora na pozornici.<sup>39</sup>

Nego, u *Zrinjskome* postoje mjesta kod kojih se izuzetnost replike ili i cijelog prizora ne naznačuje samo stihom ili strofom, nego i na druge načine. Bit će zanimljivo vidjeti kako se stih i strofa ponašaju u takvim situacijama.

4

Ogledat ćemo u ovom odjeljku one situacije u kojima stih i strofa — već samom svojom pojavom — zadobivaju neku semantiku, težeći da i bez pomoći glazbe naznače stanovit sadržaj, da odrede karakter replike koja je njima uobličena.

Zanimljivo je pri tome da se u takvim prilikama izuzetnost nekoga pasaža i didaskalijski naznačuje: upozorava se, dakle, da je ono što slijedi tekst drugačiji od ostatka drame. Čini se to na dva načina: tako što se stavlja žanrovska oznaka (*romanca*, *popijevka*) i tako što se naglašava da netko pjeva, što je još neobičnije, s obzirom na činjenicu da u operi ionako svi pjevaju, i to stalno.

Najprije se u tom pogledu na ogledavanje nudi prizor rastanka Jelene i Juranića, u prvom činu. Nakon što su jedno drugome očitovali ljubav, nakon što je Juranić stavio Jeleni do znanja kako mu je namjera poginuti za domovinu, začuje se poziv izvana, pa Juranić odlazi. Jelena gleda za njim i opisuje gledatelju ono što vidi kroz prozor:

On ode! Bože, čemu  
Požurit mu se valja?  
Na konja sjeda; poput munje  
Sa četicom se krenu!  
Ah šta će opet biti,  
zar viek će krv se liti,  
I zaviek trajat boj?<sup>40</sup>

Njezina se replika potom nastavlja, ali u didaskaliji, u zagradi, stoji: *Romanca*. I doista, Jelena se sad oglašava pjesmom o starome Zrinjskom gradu na brdu iz koje smo već citirali. Posljednja strofa glasi:

Ali tada  
Iznenada  
Bojne trublje jeknu jek!  
Sreća minu  
Ljubav sginu,  
A ja tužna tužim viek<sup>41</sup>

Nakon te kitice dolazi ovakva didaskalija, opet u zagradi: *Dok Jelena, stojeći pri prozoru, pjeva, ukaže se s lieva ulaza mati joj Eva*. Potom slijedi novi prizor u kojem njih dvije razgovaraju (dakako, pjevajući), a pri tome rabe peterce, šesterce, osmerce i druge stihove, i to bez rime, tako da je kontrast u odnosu na visoku organiziranost romance još jači.

Taj nam slučaj lijepo pokazuje da je Badalić nastojao metričkim sredstvima naznačiti karakter teksta. Pri tome, to nije tek opozicija pjevanja i recitativa kakvu nalazimo i drugdje u libretu, nego se želi istaknuti upravo razlika između onoga što — u okviru verzificiranoga i pjevanog govora — treba razumjeti kao prozu, i onoga što treba shvatiti kao pjesmu, dakle, kao tekst u kojem postoji još viši stupanj stilizacije. Poticaj za to naš je autor zacijelo našao u tradiciji opere, ali možda i u starijih naših pisaca koji su ovdje već spominjani.

Još je složeniji slučaj s početka drugoga čina, koji se proteže kroz čak dva prizora. Opet se naglašava kako je riječ o pjevanju, samo ovaj put ne u didaskaliji, nego u tekstu replike. Prizorište je turski tabor. Nakon što je došlo do dijaloga između dva dijela ženskoga zbora (ta prepirka sama ima obilježja nečega što nije posve običan govor), nakon što je u to intervenirao muški zbor, javlja se eunuh Timoleon, u želji da izgladi prijepor. Ovako se on obraća ženama:

Ah ne!  
To mi se je nehote zareklo, ha!  
Ako znate dobre bit,  
Pjevat ću vam ja.<sup>42</sup>

Koliko god da se tu pojavljuje rima (uostalom, prilično nategnuta) očito je da taj dio Timoleonove replike treba shvatiti kao običan govor, to više što su u njemu stihovi različite dužine. Replika se, međutim, nastavlja, i to ovako:

Podiže se Ugrin mlad  
Na našeg sultana,  
Al ga težak stiže jad  
S našeg buzdohana.

Mrtav osta mladi kralj,  
S njime mala četa;  
Osmanski ih ubi malj, —  
Ele — čudna šteta!<sup>43</sup>

Slijedi replika koju izgovaraju Svi, ponavljajući posljednja dva Timoleonova stiha. On nato nastavlja istim poljskim trinaestercem, pa izgovara nove dvije strofe, a Svi opet ponavljaju posljednja njegova dva stiha a dodaju i dva svoja, u istome metru. Dolazi nakon toga još po jedan stih muškoga i ženskog zbora (a oni opet skupa čine trinaesterac), da bi se potom ženski zbor oglasio ovakvom strofom:

Veselo, lako,  
Burno, jako  
Danas bije naša grud!  
Nožice same  
Na ples mame:  
Nek se slava ori svud!  
Hajd, hajd! — Hajd na ples,  
Da pjevamo,  
Da igramo,  
Dok nam žića gori kries.<sup>44</sup>

U didaskaliji se naglašava da tu dolazi *orientalski ples*, a potom slijedi replika koju govore svi *među plesom*; replika glasi ovako:

Nek se ori skladan poj,  
Neka mine strašni boj.<sup>45</sup>

Prešlo se, dakle, sada na sedmerac, ali se sve to kaže u plesu, pa je jasno da nije riječ o običnom govoru, a osim toga se i u tekstu replike spominje pjevanje. Slijede na to replike muškoga i ženskog zbora:



Ženski zbor  
Vatreno, burno,  
Lagano, žurno.

Muški zbor  
Ružice rumene,  
Hurije milene.<sup>46</sup>

Na kraju završavaju scenu Ženski i Muški, i to ovako:

Rajsko veselje nek  
Mlađani sladi viek,  
Neka nam radosti pruža.

Svanuo krasan dan,  
Cielomu svietu znan,  
Pobjede slavne.<sup>47</sup>

Na početku idućega prizora pojavljuje se Sulejman s Mehmedom, svi pozdravljaju sultana, a ovaj šalje Mehmeda Zrinjskome s ultimatumom. Timoleon javlja caru o nekim novim pobjedama, a Sulejman obznanjuje svoju odluku da će Zrinjskoga učiniti hrvatskim kraljem ako ovaj preda Siget. Na to dolazi prizor treći, o kojem se u tekstu kaže samo toliko da sad govori Zbor. Tekst je te replike ponavljanje onoga što je već ženski zbor govorio prije, pa zato replika doslovno glasi:

Veselo, lako,  
Burno, jako itd.

To *itd.* zacijelo znači da se tu ima ponoviti ne samo cijela ona prijašnja replika, nego i ples koji skupa s njom ide. Na taj je način između dviju scena dekorativne naravi umetnut sadržajno važan prizor s odašiljanjem poklisara, u kojem se rabe različiti stihovi, a i rima praktično sasvim izostaje (javlja se tek u dva distiha). Statički i dinamički motiv na taj su način razlučeni i svojom metričkom opremom.

A to pokazuje da je do takvih signala Badaliću bilo izuzetno stalo, da mu je bilo stalo toliko kao da i ne piše običan libreto, nego igrokaz koji bi se mogao izvoditi i na način govorene drame, eventualno s pjevanim umetcima. On je, dakle,

pred vlastiti tekst postavljao i veće zadaće nego što se inače pred libreto postavljaju, te i nije čudno što je njegov rad bio toliko hvaljen.

Treći naš primjer također o tome svjedoči, riječ je o prizoru drugom, trećem i četvrtom u sedmoj slici. Kao i u prethodnom primjeru, i tu se stilizirani dio s osobitom upotrebom metričkih sredstava proteže kroz više scena, a dodatnu zanimljivost pridaje mu okolnost što se tu ne radi samo o razlici između pjevanja i govora, nego također i o razlici između sna i jave. Vrijedi zato promotriti kako se stih i strofa ponašaju u takvim okolnostima.

Na početku drugoga prizora Jelena ostaje sama, nakon što je — u prethodnoj sceni — od majke doznala da je položaj grada bezizlazan. Ona najprije tuguje za Juranićem (i to u petnaesteričkim stihovima koje smo prije citirali),<sup>48</sup> a potom zabrinuto govori o onome što je okružuje, pa joj se čini da čuje kako Juranić dolazi; odlučuje potom zapjevati majčinu pjesmu; ovako to najavljuje:

Još jednom — bolna srca —  
majčinu pjevat ću pjesmu.<sup>49</sup>

Ispod toga stoji natpis POPIJEVKA (verzalom), i slijede potom tri strofe od šesteraca i osmeraca. Navodim ovdje posljednju, pridodajući joj i didaskaliju koja za njom dolazi:

Doć će junak mladáni,  
Ubrat će te jednom:  
Moj će vrt se krašani  
Tugom odjet lednom.

*Jelena sve tiše pjeva; pri koncu savlada je čuvstvo i ona usne. U snu joj se prikazuje sanak o njezinoj sreći.*<sup>50</sup>

Potom slijedi Prizor treći, na početku kojega stoji ovakva didaskalija: *Sanak Jelene: Mjesto oko Zrinja-grada. Vile se sastanu i pjevaju.*<sup>51</sup> Pjevanje se, dakle, opet spominje, a spomenut će se i na kraju prizora. Sad zbor vila pjeva dvije strofe ovakvoga tipa:

Ljubio je goluban  
Golubicu bielu;  
Pjevao joj po vas dan,  
Guko noćcu cielu.<sup>52</sup>

Prizor se, dakle, i po stihu i po općem tonu nastavlja na pjesmu što ju je Jelena trenutak prije pjevala na javi. U snu se sad pojavljuju Juranić i sama Jelena, pa objavljuju vilama da je došao čas vjenčanja. Sam prizor ima donekle obredni karakter, pa zato i Juranić, a i vile, govore ponajviše istim stihom u kojem je bila i popijevka s kraja prethodne scene, naime trinaestercem; tek tu i tamo jave se sami sedmerci ili sami šesteri (koji su opet segmenti toga istog trinaesterca). Pjevanje se tu, uostalom, još jednom spominje, jer se u didaskaliji kaže: *Dok vile pjevaju sljedeće, ode Jelena i Juranić*.<sup>53</sup> I doista, vile sad pjevaju, služeći se pri tome dotad neupotrijebljenom metričkom shemom, valjda zato da bi se naglasio svečani ton, ali se potom opet vraćaju trinaestercu. Ovako glase replika i didaskalija što za njom slijedi:

Vaše sreće  
Prvo cvieće  
Krasno vama cvate tu:  
Ljubav sveta  
Mladih ljeta  
Obuze vam dušu svu!  
Ljubio je goluban itd.

*Kad ispjevaju, izčeznu vile. Jelena se vidi na mjestu gdje je usnula.*<sup>54</sup>

Opet se spominje pjevanje, i sad se sve vraća u normalu, jer na početku idućega prizora Jelena se budi (doista, u didaskaliji se i kaže *Jelena se prene*).<sup>55</sup> Zanimljivo je, međutim, što ona govori kad se probudi. Ovako glasi replika:

U nje usta medena  
U njegov pogled blagi!  
Ah! — šta je to?  
kako milo ječi zvuk!  
Je l' istina ili samo san?<sup>56</sup>

Slijedi potom još nekoliko stihova, ali je i ovoliko dovoljno da se vidi o čemu je riječ. Prva dva retka zapravo su ponavljanje stihova što su ih prije pjevale vile; Jelena, dakle, budeći se, kao da u svijesti još čuje pjesmu iz sna. Potom se, međutim, vrati javi, i tada progovara na drugačiji način, nejednakim stihovima i bez rime. Opet je, dakle, metričkim sredstvima naglašena promjena načina govora, pa su

čak podcrtane i psihološke nijanse. A osobito je efektno predočeno miješanje jave i sna: prvi put jave utječe na san (stih iz popijevke što ju je Jelena budna pjevala dolazi i u snu), a drugi put san na javu (pjesma iz sna čuje se — makar kao ulomak — i na javi).

A time je, mislim, dovoljno pokazano ne samo to da Badalić dobro uviđa koje su značenjske mogućnosti metričkih elemenata, nego i da je kadar da se tim elementima kreativno posluži. O tome svjedoče i primjeri koji sada slijede.

## 5

Tri primjera što ćemo ih u ovom odjeljku analizirati nipošto ne privlače pozornost samo zato što je riječ o najpoznatijim, pa i najpopularnijim brojevima Zajčeve opere. Zanimljivija su ta mjesta zbog toga što imaju važnu dramaturšku funkciju — dva od njih nalaze se i na završecima činova — a međusobno su i vrlo različita, kako s obzirom na sadržaj koji se njima izriče, tako i s obzirom na likove koji ih izgovaraju. Prvi je primjer zakletva na kraju prvoga čina, drugi romanca Zrinjskoga u drugome, a treći koračnica *U boj u boj*, kojoj je — treba podsjetiti — autor Franjo Marković, a ne Hugo Badalić.

Prvi od naših primjera dolazi i najprije u fabuli drame. Pokazalo se već da Turci nadiru, kralj je poručio da će pomoći čim skupi vojsku, a od Zrinjskoga i njegovih ljudi traži se da drže Siget dok pomoć ne stigne. Već tada i zapovjednik i njegovi borci govore o smrti i o tome da im je slatko umrijeti za domovinu, pa se u takvu tonu čin i završava: Zrinjski kaže svojim ljudima:

Al prije nego izginemo  
Zakunimo se bogu velikomu.<sup>57</sup>

Potom slijedi zakletva, koja nas ovdje i zanima. Izgovaraju je Zrinjski i Zbor, s tim što je replika zbora neka vrsta refrena u odnosu na ono što govori Zrinjski. Ovako glasi to mjesto:

*Zrinjski*  
Tako meni boga velikoga  
Braniti ću Siget svojom krvlju;  
Ostavit vas, braćo, nikad neću,  
Dok u meni živo srce bije.

*Zbor*

Dok u nama živo srce bije!  
Tako nama boga velikoga  
Branit ćemo Siget svojom krvlju;  
Ostavit te nikad, bane, neć' mo,  
Dok u nama živo srce bije.<sup>58</sup>

Dvije stvari smjesta padaju u oči kod te pjesme. Prvo, stih je njezin deseterac, koji očito želi podsjetiti na stih usmene narodne poezije. O tome, uostalom, svjedoči i prvi redak, koji nije ništa drugo nego stalna formula iz epskih pjesama, koju je Badalić naprosto preuzeo. Doduše, njegov deseterac ne poštuje kvantitativnu klauzulu usmenoga deseterca (konvenciju prema kojoj pretposljednji slog obično nije naglašen, a ako jest, onda je dug), jer ima naglašen kratki slog u riječima *neću* i u *bije*. Ipak, i u ovom obliku stih — osobito u sprezi sa stilom — sasvim dostatno podsjeća na stih narodnoga pjesništva. A to znači da se ta veza namjerno uspostavlja, da se junaštvo Zrinjskoga i njegovih ljudi želi prikazati istovjetnim junaštvu likova što se opisuju u usmenim epskim pjesmama, ili barem junaštvu onih likova koji su se dotada pojavljivali u našoj deseteračkoj drami. Podsjetimo li se pak onoga što smo prije zapazili o odnosu Badalićevih strofa prema strofama baroknih naših pjesnika, intertekstualne veze njegova libreta ukazat će nam se još složenijima.

Tome će dojmu pridonijeti i uvid u drugo mjesto koje nas ovdje zanima; riječ je o prizoru iz drugoga čina. To je osobito delikatan trenutak u radnji drame: Zrinjskome je najavljen dolazak turskoga poklisara (to je Mehmed Sokolović), a taj će mu izreći ultimatum o predaji grada. Zrinjski već sluti o čemu je riječ, a zna i da će ultimatum odbiti i time sebe i svoju posadu osuditi na pogibiju. Ostavši sam dok čeka toga glasonošu, zapovjednik kroz prozor gleda na Siget, i tada dolazi do ovakva njegovoga lirskog izljeva:

Gle kako divno sjaji grad  
U božjeg sunca traku:  
A ne zna, da će skoro jad  
U crnu nać ga mraku.

Ovako sjaji ljudski viek  
Na slave si vrhuncu:

A tada dođe usud priek,  
I kraj je rajskom suncu!  
Oj s bogom, grade bieli,  
I Zrinjski s tobom seli!<sup>59</sup>

Ton je pjesme lirski, upravo elegičan. A s tim je u skladu i metrička oprema: pjesma se sastoji od osmeraca i sedmeraca, pri čemu osmerce možemo tumačiti i kao katalektičke deveterce, jer uvijek završavaju muškom rimom, a cezura je iza petog sloga, dok sedmerci imaju ženske dočetke. I još je nešto važno: stihovi imaju nesumnjivo jampski impuls, s naglascima na parnim slogovima, što je još i istaknuto muškim rimama u osmercu; jampsko je, uostalom, i fraziranje. Podrijetlo te kombinacije stihova ne treba daleko tražiti: Badalić ju je mogao naći u njemačkoj romantičarskoj poeziji gdje se pojavljuje upravo u obliku kojim se i naš pjesnik služi.<sup>60</sup> Metrika je, tako, opet u skladu sa sadržajem: elegičnom sadržaju dano je metričko ruho koje je u slične svrhe već bilo i drugdje rabljeno. A to nije nelogično: u trenutku kad izgovara te stihove, Zrinjski nije vojskovođa niti ban, on je naprosto čovjek koji je svjestan vlastite prolaznosti i prolaznosti svakoga ljudskog života; on je, dakle, naglašeno individualiziran. Razumljivo je zato što se i metričkim sredstvima podsjeća na poeziju koja upravo taj aspekt najviše naglašava. Dosada uočenim izvorištima Badalićeve metrike tako se pridružuje još jedno.

Nije mnogo drugačije ni s posljednjim primjerom, koliko god da je on izašao ispod pera Franje Markovića: i tu se vodi računa da se metrički izgled teksta uskladi s njegovim sadržajem. Riječ je, dakako, o završnoj pjesmi, prije posljednjeg juriša — poznatoj po prvome stihu *U boj u boj* — kojom opera i završava. Ta je pjesma zanimljiva iz više razloga. Jedan je od njih svakako taj što se u njoj smjenjuje nekoliko metričkih predložaka, drugi je taj što nije uvijek jasno kako te predloške treba interpretirati, a treći što nije sigurno ni to poznamo li pjesmu doista u njezinu izvornome grafičkom obliku. Pokazat ću to analizirajući segment po segment toga zanimljivog teksta. On počinje ovom Juranićevom replikom:

U boj, u boj!  
Mač iz toka, braćo:  
Nek Turčin zna,  
kako mreimo mi!<sup>61</sup>

Nastavljaju Zrinjski, Alapić, Paprutović, Eva, časnici i vojnici:

Grad naš već gori,  
Siže do nas već žar,  
Rik turski ori,  
Biesan je njihov jar.<sup>62</sup>

Očito je, ponajprije, da se dvije strofe zasnovane na dva različita metrička principa: u prvoj imamo zapravo dva deseterca 4+6, od kojih je drugi katalektičan, dok u drugoj imamo peterce i šesterce, odnosno jedanaesterce osobitoga tipa, jer su šesterci zapravo katalektični.

Ali, nije posve sigurno kako treba interpretirati one deseterce u prvoj strofi: mogu se oni uzeti kao imitacija narodnoga deseterca, pod uvjetom da se čitaju s prijenosom akcenta na proklitiku, to jest *ù boj, ù boj*. Melodija, međutim, traži drugo, (u *bôj* u *bôj*), pa se tako pokazuje da je stih zapravo modificiran, on je aluzija na usmeni deseterac.

Sljedeće dvije strofe — koje reproduciraju shemu prvih dviju — o tome još bolje svjedoče, jer u njima prijenos naglaska nije moguć, a iktus se javlja na četvrtom slogu, što u usmenom desetercu nije uobičajeno. Strofe glase:

Ko požar taj  
Grudi naše plamte;  
Utiša rik  
Mača naših zvek.

Ko bratac brata  
Zrinjskog poljub'te svi  
Za mnom na vrata,  
Vjerni junaci vi!<sup>63</sup>

Iduća se strofa sastoji od simetričnih osmeraca rimovanih parno, i kao da ne postavlja većih problema:

Pun'mo puške, samokrese:  
Naše grome, naše triese,  
Neka ore, ruše more!  
Brusmo ljute naše mače,  
neka sieku jače, jače.<sup>64</sup>

Dovoljno će biti tu uočiti riječ *trijes*, koja svjedoči o dubrovačkom utjecaju, a iz toga je smjera možda došla i ona leoninska rima u trećem stihu.

Potom dolazi strofa koja je metrički neobično zanimljiva, i koja otvara stanovite dileme oko grafičkoga rasporeda. Ovako glasi to mjesto sve do kraja:

Sad s bogom bud, dome naš,  
Za uvijek, oj s bogom;  
    od svud, od svud  
Nate dušman ide priek.  
I već u grob sveti trup  
    Sklada tvoj, al ne će!  
Za te sin svak u boj se kreće:  
    Dome naš, ti viekom stoj!  
    Hajd u boj, u boj!  
    Za dom u boj!  
Ma paklena množ  
Nanj diže svoj nož;  
    hajd u boj!  
Nas mal al hrabar je broj  
    Tko, tko će ga strt?  
    Smrt vragu, smrt!  
Za domovinu mrieti — kolika slast,  
prot dušmaninu — mora on past.<sup>65</sup>

U obliku u kojem je tiskana u knjizi, pjesma donekle zbunjuje svojega čitatelja: ponajprije, pojavljuje se tu prevelik broj različitih stihova, a neki su među njima i sasvim očito nepravilni, poput retka *I već u grob sveti trup*. A uza sve to, javljaju se tu i neke unutrašnje rime, pa se sluti da s grafičkim rasporedom nešto nije u redu. I doista, reklo bi se da je on izvorno morao biti drugačiji. Osobito se ta misao nameće u vezi s prvim dijelom citiranoga ulomka. Pogledajmo, dakle, može li se štogod popraviti. Ako se ispomognemo rimama, lako ćemo zaključiti da je grafički raspored trebao biti ovakav:

Sad sbogom bud  
Dome naš, za uvijek, oj s bogom.  
od svud od svud



na te dušman ide priek.  
I već u grob  
Sveti trup sklada tvoj, al neće  
Za te sin svak u boj se kreće  
Dome naš, ti viekom stoj.

Tako se dobiva potpuna simetrija: kombiniraju se četverci i deveterci, koji su na dva mjesta — na podjednako udaljenosti — presječeni sedmercima. A to je u skladu i s ostalim dijelovima pjesme koji se također služe tim stihovima.

Ipak, još uvijek je broj upotrijebljenih stihova u ovoj pjesmi velik, pa se tako pokazuje specifičnost ovoga mjesta, ne zato što mu autor nije Badalić, nego zato što mu je i funkcija osobita. Ako su dva prije analizirana broja pokazivala jasnu relaciju prema nekim tradicionalnim orijentirima, ovdje se tekst posve podčinjava melodiji, premda ni tu ne izostaje podsjećanje na narodni deseterac, makar i u posve modificiranom obliku.

Pokazuje se, ukratko, da je u libretu broj upotrijebljenih metričkih signala i broj njihovih odnosa prema tradiciji veći i složeniji nego što se na prvi pogled može učiniti. Treba zato sada izvidjeti kako ti signali utječu na karakter drame, kako definiraju poželjni kontekst njezine recepcije i u kakvoj su vezi s njezinim umjetničkim dosezima.

## 6

Zaključci do kojih smo netom došli otvaraju i neke nove probleme. Jer, postavlja se sada pitanje kamo je Badalić žanrovski smještao svoj tekst, kako je htio da se on percipira, kojoj skupini drugih tekstova da se pridruži. Na prvi je pogled jasno kako mu nije bilo dovoljno da se njegovo djelo drži naprosto libretom, jer to je odviše širok pojam: vidi se to već i po ambicioznosti i stupnju doradenosti teksta. Kako je, dakle, on vidio svoj rad?

Srećom, o tome postoji podatak, i to na vrlo istaknutom i vidljivom mjestu, premda mi nije poznato da mu je tko god obratio veću pažnju: knjižna verzija, naime, ima podnaslov, a upravo je za tu verziju sâm Badalić najviše odgovoran. Taj podnaslov glasi: GLAZBENA TRAGEDIJA. Potrebno je, dakle, upitati se što to upravo znači.

Na prvi pogled, moglo bi se pomisliti da je riječ tek o pobližoj specifikaciji sadržaja: radnja završava nesretno, pa je, dakle, to tragedija, u komadu se pjeva, pa je on, prema tome, glazbeno scensko djelo. Ali, treba uzeti u obzir da je tekst objavljen onda kad je sama opera postala već vrlo popularna<sup>66</sup> (a postala je popularna praktično još na praizvedbi),<sup>67</sup> pa je tiskana verzija namijenjena čitatelju koji djelo ionako poznaje, te zna i da ono nesretno završava; ne treba mu, prema tome, nikakvo pobliže objašnjenje sadržaja. Tako naše pitanje ostaje i dalje otvoreno.

Na nj bismo mogli odgovoriti i tako da najprije odgonetnemo što u toj formulaciji znači pridjev, a što imenica, što se kojim dijelom sintagme htjelo. A kad znamo kakva je sudbina djela i kakav je njegov status u svijesti hrvatskoga recipijenta, nameće se ovakav zaključak: budući da je riječ o libretu, važnija je činjenica da je djelo *glazbeno*, nego da je *tragedija*. Podnaslov kao da upozorava čitatelja da je upravo to ona tragedija koju inače poznaje u muzičkom obliku, da, dakle, uz tiskani tekst treba zamisliti ili pretpostaviti glazbu, koja također negdje postoji. Time se nudi i nekakva isprika što je djelo — u formi u kojoj se objavljuje — nepotpuno.

Ali, za takvo mišljenje — za mišljenje da je važniji pridjev *glazbena* od imenice *tragedija* — ima i drugih argumenata osim pukoga znanja da je tu posrijedi libreto za slavnu operu. Glavni je opet među tim argumentima činjenica da Badalićev tekst praktično ništa ne dijeli s pravim tragedijama svojega vremena. Među tim tragedijama najslavnije su tada, sedamdesetih godina, upravo tragedije Franje Markovića, čovjeka koji je — makar i posredno — sudjelovao u stvaranju libreta za *Zrinjskoga*. Ako pogledamo njegove tragedije *Karlo Drački* i *Benko Bot*, sasvim ćemo jasno razabrati kako golema razlika postoji između takvih djela i Badalićeva teksta.

Jer, te su tragedije petočinske, ambiciozne i poetički domišljene. Tragičnost u njima proizlazi iz sukoba između jakih pojedinaca (volja je, inače, jedan od omiljenih Markovićevih motiva), a nije — kao u *Zrinjskome* — posrijedi tek domoljubno herojstvo. U tim tekstovima, nadalje, nema mjesta za lake i opuštajuće sadržaje, u njima se stalno ozbiljno zbori o najvećim stvarima: ne može se u takvim djelima pojaviti laka, plesna točka, humorni motiv, niti išta tome slično; a svega toga, vidjeli smo, ima u Badalića u izobilju. Napokon, i metrička je forma tragedija s tim u skladu: one su pisane samo jednim stihom (u Markovića jampskim

jedanaestercem) od kojega se rijetko ili nikako odstupa. Kod Badalića, nasuprot tome — osim tročinskoga, za našu tragediju netipičnog ustrojstva — upravo varijacija metričkih elemenata čini vrlo važno izražajno sredstvo.

Tako bi izlazilo da je u podnaslovnoj formulaciji doista najvažniji pridjev *glazbena*, te da Badalić vidi svoj tekst prije svega kao predložak za muzičko djelo, za operu. No, ako je tako, zašto je ipak osjetio potrebu da podnaslov stavi? Zašto mu onda nije bilo dovoljno da svoje djelo nazove *libretom*, *tekstom za operu* ili kako drugačije, ili da mu i ne stavlja nikakav podnaslov? Zašto je poželio svoj ostvaraj i pobliže odrediti, i to baš kao tragediju? Koje je razloge mogao imati za to?

Čini se da na to pitanje postoji samo jedan odgovor: on je svoj tekst vidio kao nešto što nije tek libreto, kao nešto što ipak jest i tragedija. Čini se zato da je obaveza i ovoga razgovora da razmotri i drugu mogućnost, naime onu po kojoj nije najvažniji u podnaslovnoj sintagmi pridjev, nego imenica. Moramo se, dakle, upitati nije li Badalić zapravo htio da njegovo djelo bude — govoreći rječnikom bliskim njegovu suautoru, filozofu Franji Markoviću — supstancijalno *tragedija* a akcidentalno *glazbena*. Nije li mu ipak bila važnija imenica nego pridjev.

I, za to bi se moglo naći argumenata. Na primjer, i dosada smo već zapazili da je tekst neobično čvrsto komponiran, a zapažali su to i prijašnji proučavatelji.<sup>68</sup> Predložak za *Zrinjskoga* nije samo dobar libreto, nego je i *well made play*, djelo koje bi i kao drama posve dobro funkcioniralo. Osim toga, svaka je pojedina scena u tekstu — pa i svaka pojedina replika — pažljivo izrađena, svaki je prizor zaokružen i cjelovit. Ta se čvrsta uobličena obično objašnjavala Badalićevim oslanjanjem na Körnera, ali se svejedno zapažalo da je on neobično vješto izlučio iz drame *Zrinyi* upravo ono što je najdramatičnije i najvažnije za napetu radnju.

Isto vrijedi i za stihovno i strofičko šarenilo Badalićeva djela. Ono je, naime, izrazito veće nego što je u takvom tipu teksta uobičajeno, a pogotovo je mnogo sustavnije. Posve se jasno vidi da je naš pjesnik dobro pazio koju će metričku formu upotrijebiti, i svagda je za to imao jake razloge.

A na to kao libretist zapravo i nije bio obavezan, jer dobro je poznato da su predlošci za opere rijetko uzorne drame, naprosto zato što je u takvu djelu najvažnija glazba, pa je sve u funkciji njezina razmaha, i prepušta se da ona obavi glavni posao. Ako pak Badalić nije tako postupio, onda je za to zacijelo imao nekakve razloge. Kako bi se ti razlozi mogli opisati?

O njima, mislim, opet svjedoči podnaslov *glazbena tragedija*. Reklo bi se da je naš pjesnik htio da mu djelo doista bude i *glazbena i tragedija*. Tekst nije tek predložak i poticaj skladatelju, nego ima i svoje samostalne vrijednosti. On je tragedija još i prije glazbe, a s njom postaje *glazbena tragedija*. Zato ni formalna strana teksta nije tek koncesija muzici, a varijacije stihova i strofa nisu tu samo zato da bi skladatelj mogao uvesti različite ritmove i razne melodijske linije. One imaju i svoju samostalnu vrijednost.

Ta se pak vrijednost sastoji u tome što se vodi računa o semantici stihova i oblika. Uzimaju se, dakle, one forme koje su u hrvatskoj književnosti već zadobile nekakav identitet, ili su domaćem recipijentu nekako »u uhu«. Pri tome se spaja nekoliko različitih tradicija, kao što se i u tadašnjem poimanju hrvatske nacije (koja je još u procesu konstituiranja) spaja nekoliko povijesnih linija. Uzima se u obzir dubrovačka baština (iskustvo pisaca melodrama), pa se metričke forme razigravaju po predlošku starih pisaca. Uzima se u obzir usmena književnost, te se u ključnim trenucima poseže za epskim desetercem, pa čak i za stilemima koji su uz njega vezani. Uzima se, napokon, u obzir i iskustvo evropskoga romantizma — a dakako i domaćega, vrazovskoga, preradovićevskog i šenoinskog — te se u tekst unose i forme karakteristične za takvu orijentaciju. Ukratko, novost se postiže — i ujedno podertava — na formalnome planu koliko i na sadržajnom.

Kako je, dakle, naš autor shvaćao žanrovsku pripadnost vlastitoga djela? Reklo bi se da je on svoj libreto vidio kao nešto posve drugačije od tadašnjih dramskih djela, ali i kao nešto posve drugačije od libretističkih tekstova kakve smo do tada imali. Mogao je za to imati različite razloge. Prvo, moglo se raditi o njegovu respektu prema temi sigetske opsade: možda je Badalić vjerovao da ona traži obradbu sasvim drugačiju od svake koju smo do toga trenutka poznavali. Drugo, moglo se raditi o respektu mladoga pjesnika prema libretističkom poslu kao takvom: prvi se put on suočio s tom formom, pa je možda i precjenjivao zahtjeve što ih ona pred autora postavlja. Napokon, treće, moglo se raditi i o Badalićevoj ambiciji da stvori neku posve novu formu, nešto čega do tada ni inače u umjetnosti nije bilo.

Ovo je treće, dakako, najmanje vjerojatno, ali takva pomisao ipak nije bez ikakva temelja, s obzirom na to da bi takva ambicija bila posve u skladu sa zbivanjima u doba nastanka *Zrinjskog*. Jer, intencija da se visoka književna vrijednost spoji s visokom glazbenom vrijednošću bila bi na liniji romantičarskih ideja o umjetničkom sinkretizmu, pa i s vagnerovskim opernim zamislama.<sup>69</sup> I

doista, Badalić se toj atmosferi i takvim idealima svojim djelom približio, bez obzira na to koji su bili pravi razlozi njegovoj težnji da stvori igrokaz koji će i sam po sebi biti vrijedan, dok će mu glazba tu vrijednost samo povećati, pa će se on s pravom moći nazvati *glazbenom tragedijom*. Nastojao je Badalić, dakle, napisati valjano književno djelo, a na putu k tom cilju važan mu je oslonac bila verzifikacijska oprema teksta: uveo je nove, različite metričke forme, i poveo je ozbiljnog umjetničkog računa o njihovu smislu i značenju. Tako smo dobili libreto za *Zrinjskog*.

Je li taj libreto doista postao nova umjetnička forma? Zacijelo nije, jer nije postao uzorom za kasnije libretiste: predložci za operna djela pisali su se i poslije Badalića s prilično skromnim literarnim ambicijama,<sup>70</sup> pa je trebalo da se pojavi takav autor kao Milan Begović sa svojim tekstom za Gotovčeva *Eru s onoga svijeta*, pa da libreto opet zasja književnim sjajem. Uostalom, ni Badalićev rad nije nitko shvatio kao novu formu, nego tek kao libreto; kao libreto on isključivo i danas živi u svijesti hrvatskoga recipijenta.

Napokon, Badalićev tekst, po svom potencijalu, novom formom možda i nije mogao postati. To ipak nije razlog da njegovu inovativnost ne registriramo, a pogotovo nije razlog da ne uočimo književnu njegovu vrijednost.

## BILJEŠKE

<sup>1</sup> V. o tome u sljedećim knjigama: Svetozar Petrović, *Oblik i smisao*, Novi Sad 1986. i Zoran Kravar, *Tema »stih«*, Zagreb 1993.

<sup>2</sup> O odnosu između tih dvaju tekstova usp. osobito: Milan Ogrizović »Libreto Zajčeva *Zrinskog*«, Sveta Cecilija, XV., sv. 4., Zagreb 1921., str. 93-94.

<sup>3</sup> U predgovoru trećem knjižnom izdanju libreta iz 1901. (koje je 1993. izašlo kao reprint u Zagrebu, i kojim se i ovdje služim) stoji ispred teksta ovakva napomena Viktora Badalića, pjesnikova sina: »U ovom predgovoru opetujem rieči pokojnoga svog otca iz drugoga izdanja: Ovoj je operi, kako i u prvom izdanju spomenuh, podlogom tragedija Th. Körnera, a u poznatom zboru: 'U boj, u boj' rieči su Fr. Markovića.«

<sup>4</sup> Kaže Nenad Turkalj u predgovoru spomenutom reprintu: »U vrijeme nastanka te opere Badaliću je svega 25 godina, a kraj njega se nalazio kudikamo iskusniji maestro Zajc, i lako je moguće da je baš on — kao uostalom i sam Verdi — utjecao na adaptaciju drame i oblikovanje opernih prizora.«

<sup>5</sup> Mislim, dakako, na njegovu *Hrvatsku antologiju*, objavljenu u Zagrebu 1892.

<sup>6</sup> V. o tome npr. u knjizi Miroslava Šicela *Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća*, Zagreb 1997.

<sup>7</sup> Prvo je takvo izdanje ovo: »*Nikola Šubić Zrinjski*«, op. 403., *glasbena tragedija u 3 čina (8 slika)*, po drami Theodora Körnera napisao Hugo Badalić, glasbotvorio Ivan pl. Zajc, priređeno po skladatelju za glasovir ujedno s pjevanjem i sa hrvatskim i talijanskim tekstom, Kočonda & Nikolić, Zagreb s.a.; vjeruje se da izdanje potječe iz vremena prije 1898. Do 1924. objavljena je glazba Zrinjskoga još pet puta u raznim oblicima (za glasovir, pjevanje, itd.). Podaci prema radu Sanje Majer-Bobetko »Ivan Zajc u onovremenim i kasnijim izdanjima«, *Zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog u povodu 150. obljetnice rođenja Ivana Zajca (1832-1914)*, ur. Lovro Županović, Zagreb 1981.

<sup>8</sup> Svjedoče o tome sljedeći primjeri, u prvom činu postoji ovakva izmjena replika:

Mehmed

Smjerno čekam tvoje zapoviedi,

Možni care!

Sulejman

Na vojnu, na vojnu!

Prvi je Mehmedov stih deseterac 4+6, a potom on izgovara i segment deseterca od četiri sloga; početak Sulejmanove replike (za kojom slijedi još stihova, također pravilnih) ima šest slogova, pa se dakle nastavlja na onaj Mehmedov četverosložni iskaz. U drugu ruku, na početku trećega čina pjeva se ovako:

Mehmed:

Kako je caru?

Levi:

O, zlo, i još će gorje biti!

Mehmed:

Odkada boluje?

Tu je jasno da se replike ne nastavljaju jedna na drugu, a nemaju ni dovoljno pravilnosti da bi bile zasebni stihovi. Prvi je primjer na str. 4, a drugi na str. 40 izdanja iz 1901; i dalje ću, radi lakšega snalaženja, navoditi brojeve stranica iz toga izdanja, a ne brojeve prizora.

<sup>9</sup> Prvi od navedenih dužih stihova nalazi se na str. 17, drugi na str. 21, a treći na str. 3.

<sup>10</sup> Str. 8-9.

<sup>11</sup> Str. 6.

<sup>12</sup> Str. 22.

<sup>13</sup> Str. 16.

<sup>14</sup> Tako se može tumačiti npr. ova replika:

Nek Zapolja mu bude kralj,

Al Zrinjski nikad, nikada!

(str. 37)

<sup>15</sup> Njegove se drame zovu *Karlo Drački* i *Benko Bot*, a nastale su tek nešto prije nego libreto za Zrinjskog: obje su objavljene 1872.

<sup>16</sup> Str. 1-2.

- <sup>17</sup> Str. 10-11.
- <sup>18</sup> Str. 29.
- <sup>19</sup> O porijeklu i karakteristikama toga stiha usp. studiju Svetozara Petrovića »Poljski trinasterac: izvori i tradicije«, u prije spomenutoj knjizi *Oblik i smisao*.
- <sup>20</sup> Str. 7-8.
- <sup>21</sup> Str. 49.
- <sup>22</sup> Str. 10.
- <sup>23</sup> Str. 4.
- <sup>24</sup> O tom stihu v. u prije spomenutom članku S. Petrovića.
- <sup>25</sup> To je prvi stih pjesme *Od kola*, usp. PSHK, knjiga 7 (*Lucić, Hektorović*), Zagreb 1968., str. 47; o političkom stihu v.: Ivan Slamnig, *Hrvatska versifikacija*, Zagreb 1981., str. 18 i d.
- <sup>26</sup> Str. 47.
- <sup>27</sup> Str. 49.
- <sup>28</sup> Usp. SPH II., Zagreb 1937., pjesma br. 572, str. 396.
- <sup>29</sup> Usp. npr. kod Preradovića:  
 Misli moje, kud bludite  
 U tu tamnu noć?  
 Kuda vjerom za nevjerom,  
 Kud mislite poč?
- Nav. prema: Petar Preradović *Izabrana djela* (SHK), priredio Cvjetko Milanja, Zagreb 1997. Preradovićev je stih očito posve isti kao navedeni Badalićev *Nemam časa da potratim/kratak mi je vek*.
- <sup>30</sup> Str. 4.
- <sup>31</sup> Str. 36.
- <sup>32</sup> Str. 3.
- <sup>33</sup> Str. 17.
- <sup>34</sup> Str. 18.
- <sup>35</sup> Str. 53.
- <sup>36</sup> Djela starih pisaca sustavno su objavljivali već preporoditelji u »Danici«, a do Badalićeva vremena bilo je takvih edicija dosta, u Zagrebu, Dubrovniku i drugdje.
- <sup>37</sup> Str. 12.
- <sup>38</sup> Nav. prema: Djela Gjona Gjora Palmotića, dio drugi, SPH XIII., Zagreb 1883., str. 128; ima takve kombinacije i Bunić, npr.:  
 O snježane  
 prsi izbrane  
 objubljene me gospoje,  
 prsi mile,  
 prsi bile,  
 ljubko dobro svako moje.
- Nav. prema: Djela Dživa Bunića Vučića, priredio Milan Ratković, SPH 35, Zagreb 1971., str. 81.
- <sup>39</sup> Usp. o tome u mojoj knjizi *Barokni stih u Dubrovniku*, Dubrovnik 1995.

<sup>40</sup> Str. 11-12.

<sup>41</sup> Str. 12.

<sup>42</sup> Str. 28.

<sup>43</sup> Str. 29.

<sup>44</sup> Str. 30.

<sup>45</sup> Isto.

<sup>46</sup> Isto.

<sup>47</sup> Isto.

<sup>48</sup> *Nikoga nema, nikoga/Tamnice da me riješi*, str. 47.

<sup>49</sup> Str. 47.

<sup>50</sup> Str. 48.

<sup>51</sup> Isto.

<sup>52</sup> Isto.

<sup>53</sup> Str. 49.

<sup>54</sup> Str. 50.

<sup>55</sup> Isto.

<sup>56</sup> Isto.

<sup>57</sup> Str. 24.

<sup>58</sup> Str. 25.

<sup>59</sup> Str. 35.

<sup>60</sup> Ovako glasi drugi dio Heineove trodijelne pjesme *Der arme Peter*:

In meiner Brust, da sitzt ein Weh,  
Das will die Brust zersprengen;  
Und wo ih steh, und wo ich geh,  
Will's mich von hinnen drängen.

Es treibt mich nach der Liebsten Näh',  
Als könnt's die Grete hailen;  
Doch wenn ich der ins Auge seh,  
Muß ich von hinnen eilen.

Ich steig hinauf des Berges Höh',  
Dort ist man doch aleine;  
Und wenn ich still dort oben steh,  
Dann steh ich still und weine.

Nav. prema: Heinrich Heine, *Das Glück auf Erden*, Moskau 1980., str. 52.

<sup>61</sup> Str. 55.

<sup>62</sup> Isto.

<sup>63</sup> Isto.

<sup>64</sup> Isto.

<sup>65</sup> Str. 55-56.

<sup>66</sup> Već 1885. izašlo je drugo knjižno izdanje, a treće 1901.

<sup>67</sup> V. o tome u monografiji: Hubert Pettan, *Ivan Zajc*, Zagreb 1971.

<sup>68</sup> Usp. prije spomenuti predgovor Nenada Turkalja, koji taj aspekt osobito ističe.



<sup>69</sup> O Wagnerovu utjecaju na Zajca i o prigovorima za vagnerijanstvo što su skladatelja pratili u onodobnoj publicistici, v. u radu Lovre Županovića »Značenje Ivana Zajca u hrvatskoj glazbenoj kulturi njegova vremena i danas te mjesto u evropskoj glazbi«, u prije spomenutom zborniku o Zajcu.

<sup>70</sup> Premda su npr. sa Zajcom surađivali i takvi autori kao što je J. E. Tomić; i o tome v. u raspravi L. Županovića.