

## MARULOVA *JUDITA* I HRVATSKI LIBRETISTI

*Iva Grgić*

UDK: 821.163.42.09 Marulić, M.  
Izvorni znanstveni rad

Iva Grgić  
Filozofski fakultet  
Zagreb

Judita je Marulova, znamo, tek jedna od Juditâ, kćeri biblijske majke istoga imena što napućuju dramsku i epsku književnost, likovnu i glazbenu umjetnost zapadnoga kulturnog kruga. Književnopovijesno gledano, mogućnost koju imamo da je (unutar i izvan žanra, sad zanemarujući, sad ističući žanrovske odrednice) usporedimo s njezinim europskim sestrama, imenjakinjama, dvojnicama, držimo itekakvom prednošću – među ostalim, ona nam je dokaz Marulova europeizma, možda transcendentalne, ali svakako djelatne te, u slučaju hrvatske književne povijesti, pa i teorije, izrazito produktivne klasifikacijske oznake i vrijednosne odlike. S druge strane, izvan uskog književnoznanstvenog, likovnoznanstvenog ili glazbenoznanstvenog područja, opstoji prostor recepcijskog imaginarija u kojemu likovi – kulturni konstrukti, oslobođeni konkretnih aktantskih mreža u koje su se u pojedinim djelima zapleli, slobodno brode kroz povijest, puneći se onim osobinama koje im žudnja nekog vremena i nekog mjesta nameće kako bi sama mogla istrajati. Iako bismo općenito mogli gotovo tvrditi da u slučaju takvih likova europske kulturne povijesti »stalno na tom svijetu samo ime jest«, u kolektivnom svjesnom hrvatske kulture, nema sumnje, Judita se ukazuje kao jedna, jedina – Marulova. Vrijedi li to i za troje hrvatskih libretista koji su, polazeći svaki od svojih motivacijskih pretpostavki, napisali tekstove za glazbeno-scenska djela nadahnuta njome i njime? Koliko Judite Vojmila Rabadana (1969), Dunje Robić (1993) i Frana Paraća (200)<sup>1</sup> podliježu značenjskoj kontaminaciji karakterističnoj za svako

---

<sup>1</sup> Libreto Vojmila Rabadana objavljen je u *Mogućnostima*, XLVII, siječanj-ožujak 2000, br. 1-3., str. 117-145. Za postojanje libreta Dunje Robić doznala sam iz nekrologa što ga je Nenad Turkalj o Dunji Robić objavio u *Forumu* (XXXVIII, LXXI, br. 7-9, srpanj-rujan 1999) a pročitala ga ljubaznošću spisateljčina udovca dr. Dupelja. Koliko mi je poznato, dosad je taj neobjavljeni libreto kratko opisan samo u tekstu Andrije Tomašeka

legendarno ime kao uvijek iznova praznog označitelja, koliko duguju međugri asocijacija sa svojim sestrama, koliko promjena težišta u prepričavanju potencijalno nude suvremenom recipijentu?

Biblijski predložak sam za sebe, pa čak ni obogaćen naknadnim upisivanjima kakva naznačismo i tražimo, jamačno u našem kontekstu ne bi proizveo tri glazbeno-scenska djela – neka za to kao potkrepa posluži činjenica što u hrvatskoj opernoj tradiciji (doduše otprilike dva stoljeća kraćoj od europske), imamo samo jedno djelo nadahnuto biblijskom pričom: alegoriju u tri čina *Prvi grijeh* Ivana pl. Zajca na libreto Silvija Strahimira Kranjčevića.<sup>2</sup> A ni inače biblijska inspiracija u operi nije česta. Žanrovski zahtjevi opere iziskuju naime takav intenzitet afektivnog naboja koji glazbeno može osigurati samo prisutnost ženskog glasa, a scenski samo nazočnost lijepe žene, u Bibliji sporadična, pa su kao predlošci za operna djela služile upravo takve, tom nazočnošću obilježene, malobrojne biblijske situacije - najpoznatiji primjeri u europskim razmjerima su Saint-Saënsov *Samson i Dalila* (1877) po libretu Ferdinanda Lamarea, Strauss-Wildeova *Saloma* (1905) te Vivaldijev oratorij *Juditha triumphans* (1716) po latinskom libretu Giacomina Cassettija.

Osim ove posljednje, naši su libretisti zasigurno poznavali barem još neku od tridesetak manje poznatih opernih i oratorijskih Juditinih inkarnacija koliko ih navode priručnici,<sup>3</sup> svjedočeći o arhetipskoj i tematskoj versatilnosti transmedijalno i kulturološki izazovnog lika Judite, obilato potvrđenoj drugim umjetničkim izričajima. Međutim, ne moramo istraživati — hrvatski libretisti već izrijekom svoj oslonac nalaze u Marulu i Marulu svoja djela posvećuju: Vojmil Rabadan piše na glazbu Borisa Papandopula oratorij *Marulova pisan*, zainteresiran ponajviše njezinim književnotvornim i narodotvornim potencijalom, o čemu dovoljno govori podnaslov »Kako Marko Judit složi u versi hrvatski«; Dunja Robić svoj libreto za dosada neizvedenu operu Milutina Vandekara podnaslovljuje »prema Juditi –

---

»Marulićevski glazbeno-scenski trolist« (*Cantus, glasilo društva hrvatskih skladatelja*, br. 106, listopad 2000, str. 22-24). Frano Parać svoj je libreto objavio u *Kolu*, X, br. 1, proljeće 2000, str. 255-274). Skladatelji su, redom, Boris Papandopulo, Milutin Vandekar i Frano Parać. Budući da se ovdje bavimo libretom kao dramskom podvrstom, glazbeni će se aspekt uzimati u obzir samo tamo gdje očitije prodire u tkivo teksta. Time mu nipošto ne želimo oduzeti primarnost, kao ni postavljati u pitanje njegovu važnost za marulologiju. Tek, »spetta ad altri«. Isto i analiza cjelokupnog učinka pojedinih predstava, kakvu je ponudio Nenad Turkalj u navedenom broju *Cantusa*, pod naslovom »Opera za 21. stoljeće« (str. 3-6).

<sup>2</sup> Služim se tekstom Vladana Švacova »Operni libreto u Hrvata«, uvodom knjige *Libreti opera Vatroslava Lisinskog*, prir. V. Švacov, N. Batušić, M. Aničić, Matica hrvatska, Zagreb, 1999, str. 7-39. Također usp. Stanislav Tuksar, *Kratka povijest hrvatske glazbe*, Matica hrvatska, Zagreb, 2000.

<sup>3</sup> Tomašek npr., op. c., od njih navodi, izostavljajući Vivaldija, sljedeće naslove: *Betulia liberata*, Niccolo Jommelli (1743), Ignaz Jakob Holzbauer (1760); *Judith*, Thomas Arne (1761), Aleksandar Nikolajević Sjevov (1863), Albert Franz Doppler (1870), Sir Charles Hubert Parry (1888), Georg Chadwick (1900), Max Ettinger (1921), Arthur Honegger (1925), Sir Eugene Goossens (1929), Carl Natanael Berg (1936), a s naslovom *Holofernes* Emil Nikolaus von Reznicek (1923).

svetoj udovici Marka Marulića Splićanina«, a Frane Parać, libretist i kompozitor, također u podnaslovu navodi »prema Juditi Marka Marulića«. Povrh toga, posljednji se ocu hrvatske književnosti odužuje i zadržavanjem njegova jezika, njegove umjetnički transponirane i stranim elementima obogaćene splitske čakavštine 15. stoljeća, tek mjestimice, iz glazbenih razloga o kojima će biti riječi, mijenjajući ili lomeći Marulove dvanaesterce.

Kronološki prvi Juditin libretist, hrvatski književnik, teatrolog, dramski autor, kritičar, prevodilac i znanstvenik Vojmil Rabadan (1909-1987),<sup>4</sup> u svom scenskom oratoriju (ili kantati) pisanom za Splitsko ljeto 1970. godine eksplicitno uspostavlja vezu i realistički motivira nastajanje metafore Betulije kao Splita: radnja njegova djela zbiva se dok su Turci pod Klisom, a sama »Judita« tek je jedan prizor, igra u igri, dramaturški opravdana Marulovim statusom mudroga učitelja koji podučava puk. Na pričanje priče o Juditi navodi ga Mira Papalić, splitska plemkinja koja je u oratoriju pandan biblijskoj junakinji, premda je njezin junački čin (usprkos upozorenjima, odlazi pod Klis pokopati poginula muža) više približava antičkoj Antigoni. Ipak, Rabadan dvije različite junakinje uspijeva povezati izravnom moralnom poukom koju stavlja u usta Marulu, a ona se izdaleka i u svjetovnijem, domoljubnom, a ne eshatološkom obliku, rimuje sa starozavjetnim shvaćanjem žene kao pralika božanske mudrosti, kao božje sile koja se služi slabašnim sredstvima da sebi pribavi slavu velikim djelima,<sup>5</sup> dok tekstualno odgovara biblijskim i Marulovim recima Juditine molitve prije odlaska u Holofernov logor. (*Razori drzovitost njihovu rukom jedne žene;/ Takova stvar i taj po tebi stvorena/ Bit će po vas kraj slava tvoga imena,/ Ako jedna žena ubije muža, kim/ Sad je pristrašena zemlja s narodom svim.*) Rabadanov Marko kaže: *O mala Miro, najveća si od nas, po tebi gospod otvori mi oči: borit se treba i kad smo tako mali! O, kad bi naši svi u to vjerovali!* Mizanscenska je taktika koju je Rabadan odabrao za uvođenje Juditine drame u dramu takva da Marko osim učitelja postaje i neka vrsta redatelja<sup>6</sup> – na Mirin poticaj *Ti im tu vjeru usadi! Govori puku bratski, ne ko gospodar, ne latinski, u versih hrvatski!*, on odgovara *Tvoj primjer ću im iznijet, al u priči... Hoćeš li mi pomoć?* U samom umetku Marko preuzima ulogu Ozije. Holoferna će utjeloviti isti pjevač koji u okvirnom, Maruliću suvremenom zbivanju pjeva, kao što bismo već i očekivali, ulogu vojvode turskoga pohoda na Klis.

Svojim razlaganjem Marulićeve metafore do razine puke poredbe, Rabadan osuđuje tumačenje lika na jednoznačnu semantičku funkciju. Lišena vjerskog, u dvadesetostoljetnoj recepciji neprispodobiva svom starozavjetnom židovskom

<sup>4</sup> Više o autoru u tekstu Dubravke Rabadan uz objavljeni libreto, cit., str. 146-155. Izdvajamo ipak da je za otvorenje splitskog Hrvatskog narodnog kazališta 1940. godine Rabadan napisao i režirao svečani prikaz »Splete-grade«, scenski mozaik u kojem se, među mnogim značajnim povijesnim ličnostima, pojavljuju i Marko Marulić i njegova sestra Bira.

<sup>5</sup> O tome na mnogo mjesta. Usp. npr. Karin Gaube, Alexander Von Pechmann, *Teologia femminista. Genesi e sviluppo*, tal. pr. V. Noja, Casa Editrice Atanor, Roma, 1992.

<sup>6</sup> Analogno tome u dramizaciji *Judite* Zore Vuksan-Barlović (1935) Marko ima ulogu korifeja. Usp. Antonija Bogner-Šaban, »Prva kazališna *Judita*«, *Colloquia Maruliana* III, str. 165-172.

okruženju u kojemu bijahu poistovječeni zakon, država i Bog, Juditina je motivacija isključivo rodoljubna. Pri susretu s Holofernom u Rabadanovoj verziji naslućuje se ipak jedna u odnosu na Marula originalna nota: u trenutku pred samo ubojstvo, Judita žali što mora ubiti. Rabadan kao da želi ispraviti onaj nedostatak koji onemogućuje da od biblijske i Marulove junakinje nastane tragična heroina, a to je borba unutarnjih motiva, ili operna heroina, kojoj je ta borba potrebna kako bi mogla odgovoriti na potrebe žanra za razvijanjem arije.<sup>7</sup> Tamo gdje u Bibliji i kod Marula Judita moli samo za snagu i hrabrost (... *pokrip rabu tvoju, / Strah mi vas odnemi*), osim *A sad ne kloni srce, nemoj drhtat ruko! Da istrijebi nas sve, on amo se dovuko...*, Rabadanova Judita dodaje: *I mora nestat, znam, al zašto na me pade umorstvo, krv... Ah šuti, grozni jade, krvnik je jedan, žrtava pobit će silan broj...*

Apsolutna čistoća biblijske Judite, naglašena njezinim odlaskom na pranje svaki od tri dana što provodi u asirskom taboru, a samo uvjetno, po židovskim shvaćanjima (koje je na trenutak korisno razlučiti od novozavjetnih naslaga) načeta činjenicom što kao udovica ipak jest upoznala muškarca, stvara naime emotivni vakuum u kojem ne može prodisati dramski sukob kako ga od romantizma naovamo shvaćamo, a libreto je svoju povijest započeo i u njoj se potvrdio kao dramska podvrsta, pa bila ona shvaćana i minornom, te koliko god mu je taj status bivao osporavan.<sup>8</sup> Čak je i Marul, kako je poznato, potankim (petrarkističkim ili ne?) opisom Juditine ljepote dodao, premda samo potencijalno, erotičku komponentu primarno religioznoj (svojoj i Juditinoj) namjeri – tek u naznakama, jer njegova Judita, koja je s naratološkog stanovišta pokretač, dakle subjekt radnje, motrimo li je iz vizure žudnje, nije drugo do li objekt. Njezina je performativna dinamičnost u hladnoj opreci prema njezinoj motivacijskoj statičnosti. U drami se ova strukturalna praznina u posljednja dva stoljeća uglavnom popunjavala pretvaranjem Judite u manjem ili većem stupnju i u erotički subjekt – vjerojatno je najpoznatiji primjer ovog postupka drama njemačkog romantičara Christiana Friedricha Hebbela (1813-1845), prema kojemu je Judita žena frustrirana nekonzumiranim brakom s Manašeo.<sup>9</sup> Poznatoj dramskoj adaptaciji Marulove *Judite* koju su sačinili Marin Carić i Tonko Maroević jedan dio kritike zamjerio je da su u postupku erotizacije Juditine motivacije pretjerali, kao da žele odgovoriti zahtjevima jeftino shvaćene suvremenosti kraja sedamdesetih godina.<sup>10</sup> Uvjerena

<sup>7</sup> Drugdje se zaustavljanje radnje koje arija iziskuje shvaća kao problem psihološke nevjerodostojnosti. Usp. Zoran Kravar, »Skice za povijesnu poetiku libreta«, u časopisu *Kolo*, cit., 227-239.

<sup>8</sup> U novije vrijeme književna zanimljivost libreta ponovno se afirmira. Vidi tako u nas blok »Libreto« u časopisu *Kolo*, cit. Usp. i tekst Nedjeljka Fabria »Josip Bersa, libretistički prvak hrvatske moderne« u navedenom bloku, str. 240-254.

<sup>9</sup> O tome vidi npr. Sarah Koffman, »Hebbelova Judita«, *Frakcija, magazin za izvedbene umjetnosti*, 12/13, str. 131-135.

<sup>10</sup> Godine 1979. Tekst adaptacije objavljen je u časopisu *Mogućnosti*, te poslije u knjizi Tonka Maroevića *Dike ter hvaljenja*, Logos, Split, 1986.

sam, naprotiv, da ih je vodila upravo slična svijest o pravilima žanra, a ona su, vidjesmo već, kadra pomaknuti težište lika svojom posve unutarnjom logikom.

Po naravi usko vezana za shvaćanje glazbe kao bilo mimetičkog bilo ekspresionističkog korelativa za afektivno, odnosno za neizrecivo u čovjeku (i odatle njezino problematično postojanje u suvremenoj glazbi, koja se glavinom protivi ovoj tradiciji), operna su djela oduvijek privilegirala tematski sklop eros-thanatos,<sup>11</sup> kojem bi marulovski obrađena biblijska *Judita* barem uvjetno odgovarala. Međutim, nedostatak negativnog pola unutar glavnog lika, bio taj negativni pol čak i samo strah od smrti ili odmazde kojem barem na trenutak podliježu junaci npr. *Nikole Šubića Zrinskoga*, da ostanemo u okviru hrvatske domoljubne operne tradicije, za operni je libreto glazbeni i dramaturški manjak koji je Rabadan, eto, pokušao nadoknaditi bar trenutkom Juditina kajanja. U ostalome se, kako rekosmo, zaustavio na izričito nacionalno-slavljeničkoj impostaciji, inkorporirajući u nju našu opernu baštinu koja je dugo preferirala pučke dramske i glazbene sadržaje, pa u okviru njih i dala neka od svojih najboljih ostvarenja. Pisana u godinama uoči hrvatskoga proljeća, Rabadanova je *Marulova pisan* i splitska i hrvatska, ali poistovjećujući ženu Juditu, poput francuske Marianne, s hrvatskom domovinom, ona ipak lako prelazi preko mogućnosti ostalih, također arhetipskih silnica što ih ime *Judita* nosi i nudi.

Drukčije poznata hrvatska prevoditeljica i manje poznata književnica Dunja Robić (1922-1999), u svom još neobjavljenom libretu pisanom početkom devedesetih godina.<sup>12</sup> Dunja Robić slijedi, ali u jeziku i stihu ne nasljeđuje Marula, te izdvaja iz njegove obrade Akiorovu priču, a nadopisuje glazbenim i dramskim potencijama bogato žensko prijateljstvo između Judite i njezine služavke Abre. U glazbenoj drami koja je u svakom slučaju muzički osuđena na tamnije tonove, jer će sva tri hrvatska libretista i kompozitora Juditu smjestiti negdje između dramskog soprana i mezzosoprana, a Holoferna između baritona i basa,<sup>13</sup> tenor Akior kod Robičke ima priliku odživjeti cijeli raspon svojih iskustava koja je opisao i Marul. Nakon zboru koji je svojevrsni sažetak prvoga libra i prvog dijela Marulova drugog libra, Akior prema Bibliji i Marulu govori o snazi izraelskog naroda dok ne zgriješi protiv svojega Boga, pri čemu Dunja Robić, prelazeći i na treće libro, stvara napetu dramsku situaciju između zboru (Marulovih vezira), Akiora, Holoferna i Vagava. Marulovo: *Jer vidit bi ukor ovo vezirom svim,/ Čude se da opor može tko biti njim,/ I razjareni tim jaše mislit on čas/ Da ga obavargu zlim, da ga zgube danas./ »Tko je« riše, »ov pas ki vo mni da neće/ Puk oni, zgljedav*

<sup>11</sup> Crpim iz nav. teksta Zorana Kravara.

<sup>12</sup> Pseudonim dr. Mire Košutić Dupelj (1922-1999), kliničke psihologinje, prevoditeljice poezije, pjesnikinje, autorice više romana, čije se djelo uvelike otkriva tek posthumno. Bavila se, među ostalim, kako prepjevima opernih libreta (iz bogatog opusa izdvajamo *Otmicu Lukrecije* Benjamina Brittena i *Život razvratnika* Igora Stravinskog na libreto W.H. Audena), tako i pisanjem izvornih libreta, kao što su npr. *Zlato Zadra* za glazbu Ive Brkanovića (1955) i *Labinska vještica* Natka Devčića (1957).

<sup>13</sup> Usp. sinoptičku tablicu u prilogu.

*nas, obratiti pleće?*, pretvara se kod Dunje Robić u živu scenu linča: *Oloferne, Oloferne, / Tvoj Akior nas smućuje! / Oloferne, vojskovođo, / Pojavi nam se vojvodo!...* i dalje: *Akior se ovdje boji Betuljana izraelskih! On bi da se ovdje stoji sve do grijeha izraelskih! Nekom njihovom bogu! Oloferne: Jel istina Akiore što o tebi tu govore?*

Akior: *Istina je sve što vele. / Iako su riječi smjele.* Kasnije zbor: *Ali prognaj Akiora! / On pretrpjet kaznu mora!*<sup>14</sup> Zanimljivo je također originalno Robićkino rješenje u kojemu Vagav pokušava spasiti Akiora. Sopranski muški lik u opernoj je tradiciji najčešće bespolni paž («voce bianca»), ali, u ovom slučaju, on je sličniji ženskom glasu Orfeja - priziva iz mrtvih već gotovo linčovanog Akiora.<sup>15</sup>

Sâm odnos Judite i Holoferna kod Dunje Robić ne donosi bitnih iznenađenja u odnosu na biblijsko-marulićevsku inspiraciju. Dramsku napetost i glazbeni kontrast autorica međutim postiže na zanimljiv način koji herojsko dodatno boji dvosmislenim tonovima – umetanjem ironično-nježne uspavanke koju ubojica (kao majka djetetu) pjeva svojoj žrtvi prije nego što će se pomoliti Bogu za snagu: *Spavaj, Oloferne, / Mjesec se okrene / I već je mrak. Spavaj Oloferne, / Suncu već odavna! / Zađe zadnji trak. / Spavaj u snu gledaj! / Sve svoje pobjede, / Čuj njihov znak! / Spavaj Oloferne / Zvončići trepere! / To su znaci sna, / Tiho ti romore! / Da ti se dodvore! / Biseri sa dna! / Čuj kako zveckaju, / Tiho pjevuckaju! / Šurci blizu tla!*

Najzanimljiviji, krupan zahvat Dunje Robić u narativni predložak Marulićeva spjeva ipak je, kako spomenusmo, razrađeni lik Abre koji Marula, iako ga on imenuje i kaže: *I Abru svoju pozva*, nije osobito zainteresirao. Kod Rabadana ovaj lik ne postoji,<sup>16</sup> a kod Frane Paraća ima, prema Maroević-Carićevoj ideji, dvostruku ulogu onoga što se naziva *comic relief* i ekspedijenta koji čuva Marulov opis Juditine ljepote što ga ni autori dramatizacije ni kompozitor Parać nisu htjeli prežaliti.<sup>17</sup> Ono što je u Bibliji naznačeno pred kraj Knjige o Juditi rečenicom *Sluškinji svojoj dala je slobodu*, kod Dunje Robić postaje priča o nježnom prijateljstvu dviju žena. Ono je, kako kroz operu postaje jasno, započeto davno prije početka radnje, jer Robićkina Abra, alt, nije prpošna Paraćeva sluškinjica, sopran, već starija žena, Juditina dadilja, koja poznaje povijest gospodaričina života.

Kad se Judita u drugom činu sprema poći Holofernu, zbor pita Abru je li spremna pratiti gospodaricu u opasan pothvat. Ova odgovara: *Hoću u noć i dan, Hoću za bdijenje i san, Hoću sve do smrti, Juditu pratiti!.... Ja sam je njihala Na*

<sup>14</sup> U drugom činu Akior čak izmjenjuje kratke retke sa samom Juditom, prije nego što će u četvrtom primiti židovsku vjeru.

<sup>15</sup> Ne valja zanemariti ni prema opernim zakonima gotovo nezamislivu neprisutnost soprana u djelu. Za njega se uloga naprosto morala naći.

<sup>16</sup> Dramski gledano. S glazbenog stanovišta možemo, međutim, nagađati da su dvije Rabadanove koludrice (alt i sopran) iz okvirne radnje muzički nadomjestak manjku ženskih likova u Juditinu umetku.

<sup>17</sup> U duetu s prijateljicom Rutom, Maroevićevom izmišljotinom. N. Turkalj (cit.) osobito će pohvaliti ovaj duet kod Paraća – »taj prizor u Paraćevoj operi predstavlja dragocjeni ulomak i predah karaktera scherza«.

*svome krilu, Ja sam je vodila U prve korake! Meni je ostala Sama na svijetu!... Sama bez ikoga, Sama bez grijeha!* Hvalu Juditine ljepote daje Robićka također Abri u usta, u izravnom obraćanju, psihološki, već u tom trenutku posve uvjerljivom (poput majčina divljenja lijepoj kćeri), ali on je, za volju dramaturško-realističkih, te bez sumnje i glazbenih zahtjeva za duetom, oživljen Juditinim prekidima: *To se tebi tako čini!* te *Prestani hvaliti, dodaj mi pas!* Prijateljski, premda klasno obilježen odnos između dviju žena, onakav kakav je europskoj opernoj tradiciji poznat npr. iz Puccinijeve *Madame Butterfly*, zanimljiv je pomak u karakterizaciji glavnog lika koji je u drugim dvama libretima ili ocrtan u trećem licu ili se pak gradi kroz Juditine postupke u dodiru s muškim deuteragonistima.

Vojmilu Rabadanu i Dunji Robić zajedničko je samo jedno: ni oni, kao ni većina komentatora prije Carić-Meroevićeve dramaturgije očito ne vjeruju u dramsku životvornost Marulova jezika. Tako se Rabadan djelomično koristi kasnijom pučkom čakavštinom, a djelomično književnim jezikom, a Robićka isključivo književnim, s tek pokojim odjekom neke Marulove uporabe (npr. »stvoriti« za »učiniti«). Rabadan dapače posuvremenjuje, tj. prevodi i one Marulove stihove iz npr. *Anke satire* i *Molitve suprotiva Turkom* koje izravno prenosi. Što se tiče stihovne organizacije, ona je kod Rabadana tipično oratorijska – riječ je o prozi ili razvezanim stihovima u kojima se katkada pojavljuju sljubljene rime, osim u navedenim citatima, gdje se zadržavaju Marulovi osmerci odnosno njegovi dvanaesterci, i u imitaciji narodne tužbalice, također osmeračke. Kod Robićke je stihovni ustroj također labav, iako donekle pretežu osmerci, popularni već kod naših prvih opera, povremeno unakrsno rimovani.

To je veća vrlina libreta Frane Paraća, koji je gotovo potpuno vjeran Marulovu tekstu, točnije njegovoj dramskoj adaptaciji koja opernom tekstu prethodi nekih dvadesetak godina. Od Marulova stiha odstupa samo na mjestima gdje to nalaže glazbeno-dramaturška inspiracija. A ona je toga libretista-kompozitora<sup>18</sup> očito na mjestima vodila više prema žestoko skandiranom, krešendo naboju, negoli prema raspjevavanju. U tu svrhu Parać će i razlomiti dvanaesterac, najčešće na dva šesterca, ili i pridodati posve kratke dvosložne ili četverosložne riječi-umetke – uvijek, ipak, varijacije na dijelove Marulovih stihova. Standardan mu je postupak pojačanje dijalogičnosti ispreplitanjem stihova-replika koje kako u spjevu, tako i u dramskoj adaptaciji pripadaju odvojenim diskurzivnim nizovima. Samo je po sebi razumljivo da u odnosu na dramski tekst libretto ukupno ima manje stihova – smatra se da je općenito idealan omjer dužina ovih dvaju vrsta 1:3, upravo zato što se dvije trećine sadržaja u operi povjeravaju glazbenim sredstvima, kroz koje se sintagme, riječi i slogovi ponavljaju više puta. Parać dakle tekst u ovu svrhu

<sup>18</sup> Najznatniji je primjer takve »personalne unije« u povijesti operne glazbe, poznato je, Richard Wagner, a od naših suvremenih autora npr. Miro Belamarić. Sam Parać (1948), profesor na zagrebačkoj Muzičkoj akademiji i skladatelj opširnog opusa komorne i scenske glazbe, već se jednom u istom svojstvu nadahnuo Marulićem – 1993. godine uklopio je Marulove stihove u stalne dijelove mise i skladao Missu Marulianu koja je izvedena u sklopu obilježavanja stote godišnjice Hrvatskoga narodnog kazališta.

vješto sažima, dok su tekstualne amplifikacije rijetke. Najznatniji je njihov primjer početak drugog čina, Juditin razgovor s Olofernovim vojnicima, u kojem su prisutni upravo naznačeni postupci umetanja i ponavljanja kratkih riječi, sve dok one ne dosegnu razinu efektne prijeteće onomatopeje: *Od kud greš? I kamo? Kud greš. Kamo? Sad pravi nam, da znamo! (2 puta) Kud greš, kamo? Ča ti je jime, ča ti je jime? Ča ka ča ka ča ka!*

U dramskoj dijegezi Parać se uvelike oslanja na Carić-Maroevićevu adaptaciju. Potpuno ispušta samo prvu scenu adaptacije pred Nabukodonosorovim dvorom, pa o njegovim osvajanjima doznajemo iz izvještaja prognanog Akiora, čiji se lik poslije međutim više ne razvija; te ne rabi ni pokladnu scenu koju je nadopisao Tonko Maroević. Naprotiv, scenu koju je Maroević napisao između Abre i Rute koje kod Marula nema, a ta je scena poznato lucićeuskog nadahnuća, Parać gotovo u cijelosti preuzima, a razloži su mu, osim onih koje sam prije spomenula, vjerojatno i privlačnost prizora s dva soprana. Veću važnost negoli je ona imala u dramaturgiji, Parać naprotiv (posve razumljivo u svjetlu operne tradicije, njezine strukturalne žanrovske potrebe za zbornom scenom) daje uprizorenju gozbe kod Holoferna.<sup>19</sup> Taj prizor na drugi način, međutim, može poslužiti kao ključ razumijevanja cjelokupna Paraćevog glazbeno-scenskog postupka i njegova temeljnog pristupa temi. Kad se u dnu scene na gozbi u neprijateljskom taboru pojavljuju i u pozadini čuju Betuljani koji sokole svoju junakinju pjevajući zajedno s njom *Daj Bože da stignu ča je godi Tebi./ Bože stvori milost meni, pokrip rabu tvoju*, postaje posve jasno da čitatelj- gledatelj-slušatelj mora odustati od recepcije u doslovno shvaćenom realističkom ključu, a tek donekle pristati na psihološki realizam ili, možda točnije, verizam. Libretist-kompozitor teži, naime, univerzalizaciji lika i njegovu otimanju od jednoznačnih interpretacija — vjersko, domoljubno, erotičko i egzistencijalno kod Paraća su u ravnoteži u kojoj nijedan od ovih aspekata ne preteže. Judita je ponovno »cijela«, temeljno Marulova, ali okrunjena aureolom asocijacijskih silnica koje kao da ne žele dokraja stići svome cilju.

Nastali u kratkom vremenskom luku od oko tridesetak godina krajem dvadesetog stoljeća, razmotreni operni tekstovi obraćaju se Marulićevu spjevu kao klasiku epske poezije (kako je opera, izuzimajući povijesni hijat devetnaestog stoljeća, navikla i činiti), preuzimajući unaprijed poznati sadržaj koji će publika istovremeno prepoznati dio nacionalne i sveeuropske kulturne baštine.<sup>20</sup> S primarnom heteronomnošću Juditine funkcije i motivacije, stranom suvremenom senzibilitetu drame, pa tako i libreta kao dramske podvrste, s nedostatkom pravog

<sup>19</sup> Također vraća i Marulov lik Elijakima, koga u dramaturgiji nema. Kod Robičke da.

<sup>20</sup> Usp. Kravar u nav. tekstu: i »... repetitivnost u libretistici – bilo kao višestruko uglazbljivanje poznatih libreta, kao ponavljanje dramaturških postupaka ili kao preuzimanje radnja i likova iz književnih djela u kojima su oni već dovoljno predstavljeni – medijski je zadana. Pjevanje smanjuje jasnoću scenskoga iskaza i ograničuje njegovu deskriptivnost. Stoga je od koristi ako je rad na karakterizaciji likova i njihovih radnja već negdje obavljen« (str. 237).



Ljubavnog zapleta i prave tragične smrti (ne umire protagonistkinja), sastavnicama transhistorijski svojstvenima operi, svaki se od njih nosio na svoj način: Rabadan inzistirajući na arhetipskom značenjskom čvorištu žene-zemlje, Dunja Robić akcentuirajući u narativnoj liniji ogoljenoj do esencijalnosti međuosobne odnose (Judita-Abra, Akior-Judita, Vagav-Akior), a Frano Parać ublažujući važnost religijskog u odnosu na predložak auktora kojeg nasljeđuje na način svojstven samosvjesnim, manirističkim epohama kakva je naša. Svaki od tri libreta, slijedeći, osim svjetonazornih i umjetničko-osobnih, i poetičke, strukturalne i tehničke zahtjeve žanra, stavlja glavni lik i njegovu priču u novu intertekstualnu poziciju na odmorištima intermedijalne mreže.

Nov, zacijelo dragocjen prilog ovoj tematici dat će proučavatelj koji poduzme usporedbu triju hrvatskih s tridesetak ostalih europskih libreta kojima je lik Judite bio inspiracijom, a čiji autori Marulov spjev zacijelo nisu poznavali.

Prilog: Sinoptička tablica uloga i glasova:

	Rabadan*	Robić	Parać
Judita	sopran ili mezzos.	mezzosopran	dramski s.
Abra		alt	sopran
Ruta			sopran
Oloferne	bariton ili bas	bas	bariton
Ozija	bas-bariton	bariton	dramski t.
Eliakim		bas	bas bar.
Akior		tenor	tenor
Vagav		sopran	bariton
Glasnik/ Uhoda	tenor	tenor	

\* Od Rabadanova libreta uzimamo u obzir samo Juditinu dramu u drami. Ipak, u okvirnoj radnji bar još neki likovi mogu se držati dvojnicima likova Juditine priče (npr. Bošnjak, turski bjeGUNAC - dramski tenor, odgoVARAO BI AKIORU). Usp. i bilj. 16.