

KNJIŽEVNA OSNOVA OPERNOG LIBRETA U HRVATSKOJ IZMEĐU DVA RATA

Vladan Švacov

Prvi trenuci susreta govora i glazbe zameteni su tamom prehistorije. Tu i tamo nam kakva iznenadna etno-antropološka analogija, više smiona nego znanstveno utemeljena, daje nešto slutnje o prapočecima ritualnog pjevnog produžavanja glasova kojim se govor udaljuje od svoje konativne funkcije i pretvara se u glazbeni izraz. Ili je možda bilo obrnuto? Ne prethodi li artikuliranom govoru oblik sporazumijevanja koji nosi bitna obilježja muzičkog izraza: ritam, melodiju i boju zvuka.

Bilo kako bilo, pjesma je izraz težnje za očuvanjem auditivnog praskustva svijeta, ona je istovremeno modalitet govora i modalitet glazbe, jedinstvo poniklo u magli vremena kada nijedna poruka nije bila lišena emotivnog naboja i obojenja. Susret riječi i glazbe nije dakle novovjeka, pa čak ni historijska pojava. Ono odlučno novo jest najprije uvođenje instrumentalne pratnje, a zatim i scenskog aparata. Opera u suvremenom smislu riječi stara je, ili bolje, mlada je svega 400 godina. Njezini počeci obilježeni su vrtoglavim usponom i neviđenim zanimanjem, tako da je njena pradomovina Firenza imala početkom 18. stoljeća više opernih dvorana nego što danas ima kinematografa. Svirao je i skladao gotovo svaki glazbeno polupismeni građanin, glazbena pismenost premašivala je literarnu, pa je potražnja za libretistima bila neusporedivo veća nego za

skladateljima jer to su bili svi, ili su barem tako vjerovali. Prođa Metastasijevih libreta bila je takva da su neka uglazbljena više od 50 puta. Sva uglazbljenja njegovih djela premašuju bezumnu brojku od 2000 opera! Teme su, dakako, kao što to odgovara galantnom stoljeću crpljene iz mitologije, epa i tragedije, uglavnom rimske, s vrlo ležernim odnosom prema književnom predlošku. Prema ovakvom za nas neshvatljivom zanimanju za operu, kritički i polemički se odnosi jedino njemačko prosvjetiteljstvo koje Gottschedovim radikalnim negiranjem opere kao umjetnosti priprema i njezinu vlastitu kritičnost, ako i ne u napuštanju izražajnih sredstava a ono barem u izboru tema. Gottsched piše: »Razum treba ostaviti kod kuće kada se ide u operu... Tamo (pjevači) produžuju, povisuju i snizuju svoje tonove po fantaziji nekoga drugog. Smiju se i plaću po taktu, kašlju i šmrcaju po notama, a kada sebi u očajanju oduzimaju život, odgađaju svoj hrabri čin tako dugo, dok ne odćurliću svoj posljednji triler. Gdje je dakle uzor takvog oponašanja?« (Citirano prema Margret Dietrich: Europäische Dramaturgie.)

Gottsched je tražio »Vorbild dieser Nachahmung« u ime razuma, u ime jedne površne racionalističke estetike koja umjetnost poima kao oponašanje prirode.

Mi danas ne očekujemo od opere da bude realističko oponašanje života. Lako prihvaćamo njene brojne konvencije, ali smo svjedoci njezina sve jasnijeg usmjerenja prema izražavanju čovjekova povijesnog svijeta sredstvima koja su donedavno bila smatrana neprikladnima.

Lorenzo da Ponte, kongenijalni libretist Mozartov, vrijedi u tom smislu kao ishodište dviju temeljnih tendencija moderne opere, a te su: korištenje velikih književnih djela kao predložaka za operni libreto i osobito aktualizacija suvremene društveno-povijesne tematike. Tako Mozartove opere problematiziraju povijesni umor aristokracije, pojavu i prodor masonerije, religioznu i političku toleranciju. Da Ponteovi izvori su Shakespeare, Goldoni i Beaumarchais. Verdijevi libretisti gotovo isključivo oblikuju svoja libreta po djelima Shakespearea (Macbeth, Othello, Falstaff), Hugoa (Ernani), Goethea (Boitov Mefistofele), Dumasa (La Traviata) i drugih. Izvori Puccinijevih libreta su djela Dantea, Gozzija, Prevosta, Murgera i Sardoua. Libreto Čajkovskoga inspirirana su Puškinovim djelima, dok Wagner, sam libretist svih svojih opera, crpi poticaje iz germanske mitologije i evropske srednjovjekovne sage.

Do razdoblja između dva rata jasno su se polarizirale dvije temeljne mogućnosti nastanka opernog libreta. Prva, slijedeći i nastavljajući ishodišna iskustva operne umjetnosti, oslanja se na poznata književna djela, dok druga pokušava uspostaviti novu sintezu glazbe i originalnog teksta oblikovanog u uskoj suradnji sa skladateljem ili čak od strane samoga skladatelja. Tako su, na primjer, Wolf-Ferrarijeve opere nastale gotovo isključivo na tekstualnom poticaju Goldonijevih komedija, dok Richard Strauss stvara svoje opere u uskoj suradnji s Hugom von Hofmannsthalom. Kod jednog od najzanimljivijih stvaralačkih tandema, Kurt Weill-Bertolt Brecht, postignuto je takvo jedinstvo stila i inspiracije da pomišljamo kako se radi o jednom autoru.

Iznenaduje podatak da je u dvadesetak godina između dva rata na cijelom svijetu izvedeno svega oko 180 novih opera i da je gotovo točno polovina od njih skladana uz libreto zasnovan na već objavljenom književnome djelu. Iznenaduje i šarolikost književnih vrsta koje su postale ishodištem opernog libreta. To su, dakako, najčešće drama i roman, ali ima i novela, epova, basni, bajki, narodnih priča, mitologija, teogonija, čak i stripova. Lista pisaca čija su djela postala predloškom međuratnog opernog libreta znatna je i reprezentativna. Tu su, uzмимо samo najznačajnije, Eshil, Sofoklo, Euripid, Aristofan, Kalidasa, Dante, Shakespeare, Cervantes, Calderon, Lope de Vega, Gozzi, Gođoni, Kleist, braća Grimm, Büchner Hebbel, Hugo, Wedekind, Klabund, Ibsen, Claudel i Pirandello, ali isto tako i Gogolj, Dostojevski, Tolstoj, Ljeskov, Andersen, Selma Lagerlöf, Čapek, Werfel, Brjusov, Katajev i Šolohov. Dobro je zapaziti da je izbor književnog djela u većini slučajeva vođen pripadnošću skladatelja određenoj nacionalnoj kulturi.

Ovaj letimični pregled opernih zbivanja u svijetu na relaciji partitura — libreto držim potrebnim radi uspostavljanja dvije usporedbe: prvo, hrvatske opere u njezinoj evropskoj koegzistenciji i drugo, njezinim odnosom prema domaćoj i stranoj književnosti.

Počnimo s vrlo radikalnim stavom Pavla Markovca: »Kod nas na polju muzike može svatko da radi što hoće, a prilike su takve, da bi u literaturi i likovnim umjetnostima bile obilježene najgorim diletantizmom i svakako doskora osujećene. Ovakve se 'prilike' nužno ispoljuju na svim područjima našeg glazbenog života« (Književnik, br. 4. 1928).

Markovac nije bio nesklon domaćoj opernoj produkciji. Naprotiv, pisao je o njoj mnogo obazrivije i dobrohotnije od mnogih onovreme-

nih kritičara i muzikologa. Ali nije mu ostalo mnogo dobrih riječi za domaća djela kada ih je kao objektivan i obrazovan duh već po prirodi svoje savjesti i svoga znanja morao usporediti, s jedne strane, s domaćima ostalih umjetnosti u nas i, s druge, s opernim stvaralaštvom u Evropi. Naziva »pozitivnom« pojavu Šafranek — Kavićeve Medvedgradske Kraljice, kao »činjenicu izvedbe domaćeg djela« iako mora primijetiti da u njemu »nema ništa specifično 'domaćeg', počevši od libreta pa do muzičke izvedbe« (ibid.). Dvije godine kasnije (Književnik br. 4. 1930) bez rezerve pozdravlja premijeru Tijardovićeve Splitskog akvarela osobito zbog »izvrsne karakterizacije pojedinih tipova« iako »prave radnje, naročito u smislu operete, zapravo nema.«

Markovac je sretan što je: »vanjski uspjeh Akvarela bio velik. To je najbitnije. Kod te vrste djela ima publika posljednju riječ — ostavimo je njoj. To će za djelo biti svakako vrlo dobro.«

Zamjetljivo je kako je kritičar u svojoj živoj, iako ne i osobito plodnoj opernoj suvremenosti uočavao slabosti i vrline damaturgijsko-literarnog predloška partiture i jasno vidio neumitne ovisnosti glazbenog izraza o vrijednostima libreta. Vidjet ćemo poslije da je općenito muzička kritika bila svjesna ne samo, čak i ne prvenstveno, glazbenih kvaliteta djela, nego prije svega povijesno-duhovnog obzorja koje ono otvara i omeđuje.

U Hrvatskoj je između dva rata izvedeno dvadesetak novih domaćih opernih djela, dakle, s obzirom na broj opernih kuća razmjerno mnogo više od evropskog i svjetskog prosjeka. Autori su, navodim kronološki prema datumima izvođenja: Fran Lhotka, Lujo Šafranek-Kavić, Anton Dobronić, Josip Hatze, Krsto Odak, Božidar Širola, Krešimir Baranović, Jakov Gotovac i Boris Papandopulo. U isto vrijeme imamo samo pet originalnih libretista, sve pera od imena: Slavko Batušić (Šafranekova »Medvedska kraljica«), Ahmed Murabegović (Gotovčeva »Morana«), Gjuro Vilović (Odakova »Dorica pleše«) Milan Begović (Gotovčev »Ero s onoga svijeta«) i Gustav Krklec (Baranovićeve opera »Striženo — košeno«). Njihov izlet u operu bio je na svu sreću vrlo uspješan, ali na žalost neponovljen. Čak ni dvojica po ukupnom uspjehu opera najuspješnijih libretista Milan Begović i Ahmet Muratbegović nisu se poslije »Ere« i »Morane« vratili suradnji sa skladateljem.

Kako je teško bilo naći, a i zadržati libretista, svjedoči primjer jednog našeg istaknutog književnika koji je 1926. godine bio danima

doslovno zatočenik u stanu ambicioznog skladatelja čija je supruga bila nesmiljeni ključar i širokogrudni snabdjevač dvojice nevoljnih umjetnika sve do spasonosnog »Finis operae«! Ozlovoljeni libretist je poslije otkupio cijelu nakladu klavirskog izvatka, spalio je, a potom i zameo svaki trag nesretnog djelca u arhivi Opere Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu.

Razumljivo je stoga što su kompozitori češće nego je to slučaj s njihovim evropskim supatnicima pozivali za književnom baštinom i da je 75 posto međuratnih libreta hrvatske opere nastalo na temelju već objavljenih književnih djela. Našim glazbenicima služi na čast što su se, uz jednu jedinu iznimku (Papandopulov »Amfitrion«, prema Molièreovoj verziji Plautove komedije) koristili (katkada i zloupotrijebili) domaćom književnošću. Tako se među poticajima za nastanak opernog libreta nalaze djela Marina Držića, Gundulića, Brezovačkog, Luke Botića, Vojnovića, Pecije Petrovića, Golara, Nehajeva, Ogrizovića i Kosora. Međutim, kako god se ova književna polifonija pričinjala šarolikom po tematskom i literarnom usmjerenju, naš međuratni operni libreto svira na same dvije žice: žici narodnoj, narodskoj, ruralnoj i na žici historijskoj. »Ero«, »Morana«, »Rkać«, »Hasanaginica«, »Udovica Rošinka«, »Adel i Mara«, sva su ta libreta pučki igrokazi, katkada genijalni kao Begovićev »Ero«, ali skućeni u svom obzoru od brda do brda, od elementarne emocije do pučke pošalice i dosjetke.

Zlatko Grgošević, mnogo stroži i onda, u rezultatu mnogo pesimiističniji analitičar domaće operne proizvodnje od Pavla Markovca, nalazi slabosti domaće opere upravo u tom nedostatku duhovnih ambicija i zamaha djela. U povodu četiriju domaćih opernih premijera piše: »Domaća scensko-muzička produkcija ne sustaje pred 'krizom'. Prošla i ova sezona dale su četiri domaća noviteta u operi (Citara i bubanj, B. Širole, Koštana P. Konjovića, Morana, J. Gotovca i Striženo — košeno K. Baranovića). Ova okolnost najbolje svjedoči da duševni život naših kompozitora nije vezan uz realni svijet u kojem se oni kreću, nego da žive irealnim duševnim životom koji je romantičko-fantastične prirode... Sižeji su toga scenskog zbivanja specijalno za teatar udešene ljubavne priče, djetinjaste bajke, dodirnite utjecajem pučke poezije... Kad seljak obuče odijelo francuskog građanskog kroja, kažu da je komičan. Naprotiv, kad građanin obuče seljačko odijelo, onda je to — narodna opera!« I dalje: »Likovi nisu uvjerljivi, situacije su naivno konstruirane, radnja zapinje, gubi se u nepotrebnim epizodama. Osjeća se odsutnost jakog duha, koji bi sve te elemente povezao. Nedostaje stvarno znanje,

nema uopće prave potrebe za takvo stvaranje, pa zato izostaje i uspjeh!« (Književnik br. 6 1932).

Naša historijska opera nije se pomakla dalje od ilirskog zanosa Lisinskijeva libretista Dimitrija Demetra. Začudo, čak i libreista Nazorova stilskog formata kao da se unaprijed pomiruje s pretpostavljenom zadanom banalnošću opernog teksta, kada za Frana Lhotku 1920. radi libreto »More«, prema djelu M. Nehajeva. Samo nekoliko primjera:

Hrvat — *O Vuga, sestrice mala*
Sa kojeg si oblaka
U mrak naš jutros pala?
O Vuga, sestrice slatka
Našla si nebesku rosu
Jutros nasred dlana glatka.

Ili, opis scene: »Gorskom kotlinom prši sutonski mrak... zaravanci našarani su zelenkastim ljagama trnjaka... i naliveni koritima gudura.«

Na kraju opere kada konačno Hrvati, usprkos konzervativnim žrečima, stižu do mora, Hrvat emfatično kliče:

»Usadi koplje usred žala tog!
Sveđ naše bit će, što nam daje bog!«

Malo dobrog u hrvatskoj operi između dva rata dao nam je bog. Gotovca, Papandopula, ponešto od Hatzea, Baranovića i Odaka. Blagoje Bersa poslije prvog svjetskog rata prestaje pisati za operu. Usporedimo s dometima književnosti. Krleža svojim »Kraljevom« dosiže same vrhove evropskog ekspresionizma, Begovića i Kosora izvode daleko preko granica domovine. Naša opera ni u jednom primjeru ne dotiče socijalnu tematiku, ne zalazi u urbani život, ne dodiruje ni jedan krug filozofskih, psiholoških, pa ni moralno-etičkih dilema vremena. Ovo saopćenje nema ni namjere ni mjesta da argumentirano govori o muzičkim dometima naše opere, nego isključivo o tekstualnim. Spomenimo samo radi ilustracije da je prva hrvatska opera, koja je uostalom i prva odmučila svoju muku s libretom (najprije Marko Car, a onda Dimitrije Demeter), nastala par godina iza Wagnerova »Ukletog Holandanina«, da se od samih početaka nalazimo u zaostatku koji ne može ni lako ni brzo biti nadoknađen, pogotovo ne bez vrsnih libretista. Razdoblje između dva

rata obilježeno je u Evropi ne samo velikom i ne samo novom operom, ono prije svega postiže izvanredan sklad glazbe i teksta i otvara sva društveno povijesna i duhovna zbivanja vremena opernoj sintezi. Ali su zato uz skladatelje spremno i samozatajno stajali najbolji duhovi Evrope. Operna libreta su pisali, navedimo nasumce: André Gide, Paul Claudel, Wedekind, Brecht, Hofmannsthal, Oskar Kokoschka, Jean Cocteau, Joseph Gregor, Pirandello, Stephen Spender, Iwaszkiewicz, Klabund, Zweig, Georg Keiser i Franz Werfel. S druge strane, sami kompozitori, široko obrazovani, bili su često libretisti svojih opera. Tako na primjer: Prokofjev, Janaček, Menotti, Malipiero, Hindemith, Martinu, Haba, Krenek i Alban Berg. Posljednji je jedinstven slučaj u modernoj operi. Berg je naprosto uzeo Büchnerovu dramu, reducirao njenih 25 scena na 15 i uglazbio je. Tako je 1925. nastao *Wozzeck*, vjerojatno najveće operno djelo stoljeća, najsavršenija korespondencija glazbe i teksta koji opovrgava ustaljeno mišljenje da se libreto mora pisati iz duha i zahtjeva glazbe. Berg bijaše početkom stoljeća u Beču Schönbergov učenik, u isto vrijeme kada je tamo kao skladatelj, dirigent i instrumentator djelovao naš Blagoje Bersa koji nije ni znao za onu dvojicu i za njihovu dvanaesttonsku tehniku. Bersi moramo ipak odati puno priznanje za njegov pedagoški rad poslije prvoga rata u Zagrebu, kamo je donio i proširio poznavanje instrumentalne tehnike u rasponu od kasnog Puccinija do Richarda Straussa. Dalje od toga je prije drugoga rata došao Boris Papandopulo, vjerojatno naš najveći majstor zvuka i najinventivniji muzičar naših dana.

Ni on, međutim, nije imao velike sreće s libretistima, zapravo nije imao afiniteta za ono što su mu oni mogli ponuditi, a to je, kako rekospo, bila ili pučka drama ili emfatična historijska freska.

Tako je tamu ove krležijanske i naše noći u provinciji ozarilo malo zvijezda, samo jedna doista sjajna: Gotovčev i Begovićev »Ero«.

Teško je odoljeti izazovu da se ne navedu barem neki od najljepših primjera naše operne libretistike, to više što većina pjevača s premalo poštovanja artikulira tekst tako rijetko duhovit i bogat značenjima.

Mića — *Vidjele ste, sidoh odozgora,
iz krajeva što su iznad gora,
sa oblaka, s mjestaca sa zvijezda
s božjeg dvora, anđeoskih gnijezda.
Gdje Ilija svoja kola gura,*

*gdje sve vrvi od božjih pandura,
da se red u raju ne ometa,
ja sam Ero sa onoga svijeta.*

Ili kada Mića nabusitom gazdi Marku prvi put navješćuje svoje podrijetlo:

Mića — *Da je tvoje, što je moje,
ti, što mjeriš ljude parom,
dno bi kazo kape svoje,
preda mnom ko pred gosparom.*

Na što zbor, gnjevno replicira:

Zbor — *Zaprđica drska!*

Sve mu zube u grlo bih sprska!

U Eri nalazimo i jedan od najsavršenijih onomatopejskih izraza u našoj književnosti uopće:

Sima — *Brblje voda, žrvnji rokću
kašike ko klopci klopću,
pod kamenom zrnje škripi,
sitno brašno sitno sipi.*

Iz prvog pogleda na Begovićev tekst vidljivo je u kojoj mjeri on inspirativno utječe na Gotovčevu glazbu, kako se izvanredno napeto i neočekivano izmjenjuju troheji i daktili na kraju stihova i određuju ritmičke i dramatične akcente glazbe:

Marko — *Šta da čovjek radi? Da grdi?
Da kune i da se srđi?
Da rasplice, što žena saplice?
Da odvrće, što ludost zavrće?
Il da šibom po vazduhu frcne,
pa vas dobro po leđima kvcrcne!
I ospe vam modricama meso,
Ne bil' iz vas sotonu istreso!*

Pokraj dragocjenih primjera verbalne, situacione i karakterne komike nalazimo u Begovićevu libretu i trenutke duboke i nepatvorene lirske inspiracije. Navedimo za kraj samo jedan primjer, koji može stati u svakoj antologiji ljubavne lirike:

Mića — *Samo ljubav kao ponoć slijepa
duboka je i trajna i lijepa.
Koga ona za sebe odabra,
taj je junak sa dva srca hrabra.
On je za nju život, svijet i slava,
slijepa ljubav: ljubav to je prava.*

Begovićev je libreto, rekosmo, originalan tekst, bez oslonca na već oblikovano književno djelo. Naši međuratni skladatelji koji su pozicali za gotovim tekstovima kao predlošcima za svoja libreta bijahu, vidjeli smo, slabe sreće, čini se ponajviše s nepovjerenja u mogućnost prilagodbe vrhunskih tekstova potrebama glazbenog izraza.

Tako se, eto, dogodilo da je ono najbolje u našoj književnosti ostalo izvan dodira s glazbom.

Nikomu nije palo na pamet, nitko se do dana današnjeg nije do-sjetio da su primjerice Krležino »Kraljevo« i njegov »Kristofor Kolumbo« zapravo grandiozni operni libreti, kao što su to na najbolji način postale drame Puškina, Büchnera i Wedekinda. Predrasuda da libretist mora biti minoran pisac, opovrgnuta već početkom stoljeća, a sasvim prevladana u međuratnom razdoblju, u nas još uvijek caruje usprkos bogatom i vrlo uvjerljivom iskustvu evropske operne scene.

Suvremena hrvatska glazbeno-scenska produkcija pruža u tom smislu više nade, iako većina značajnijih ostvarenja nastaje vani, umjesto u zemlji, uz poticaje svjetske literature umjesto domaće. Mislim na autore Kelemena, Maleca i Foretića te izvore njihovih libreta Ionesca, Arrabala, Lessinga i Bibliju.

Nisam siguran da možemo zaključiti kako naši suvremeni operni skladatelji posizuju mahom za svjetskom literaturom zbog slabe sreće naših međuratnih skladatelja s njihovim literarnim predlošcima.

Ali sam duboko uvjeren da bi se iz onoga što je propušteno u susretu književnosti i glazbe između dva rata mogla povući poticajna pouka i za jednu i za drugu umjetnost u samim njihovim vrhovima. Jedan jedini susret velikog glazbenika i značajnog dramatičara dao je ono najbolje u hrvatskoj operi do dana današnjega, a to najbolje, »Ero«, dakako, nastalo je prije 46 godina. Neka mi bude dopušteno završiti s pitanjem: možemo li zbog toga biti radosni, ponosni ili tužni?

Iako je na hrvatskim pozorištima vrlo domać, osobito hrvatske drame kratko porastao u međuratnom razdoblju, ipak od gotovo 500 djela što ih je u tih dvadesetak godina doživjelo svoju premijeru samo na scenama Hrvatskoga narodnog kazališta, više od 310 komada (ili otprilike 85 posto) otpada na strani repertoar¹ i pojavljuje se pred publikom u prijevodima, prevadama, adaptacijama ili lokalizacijama. A one što vrijede za HNK, vrijede u istoj mjeri i za jedina dva ostala hrvatska profesionalna kazališta u tom razdoblju, tj. za osječko i za splitsko², koja međutim u ovom izlaganju neće sistematski obradivati jer za osječko ne raspolazem svim potrebnim podacima³, dok prijevodi stranoga repertoara u splitskome kazalištu predstavljaju zbog neodoljive opjunaške orientacije kazališne uprave problem za sebe⁴.

Već nam sam kvantitativni pokazatelj, tj. činjenica da je oko 85 posto dramskog repertoara moralo biti prevedeno, ukazuje na složnost problema pred kojim su se kazališne uprave našle u potrazi za stvarnim i po mogućnosti, barem točnim i vještina ako već ne i umjetnički vještina i dojetnim prijevodima. Jer koliko se god teorija prevodnja u nas za šezdeset razvija⁵ i u doba moderne nauke do uvjerenja da treba prevoditi ne samo sadržajno vjerna i formajno adekvatna već da je po-