

Obrana libreta

BOŽIDAR VIOLIĆ

Zapis uz Matoševu kritiku
Bersina *Ognja*

PREMIJERE

RAZGOVOR

FESTIVALI

VOX

HISTRIONIS

AKTUALNOSTI

TEORUA

NOVE KNJIGE

SJEĆANJA

DRAMA

Bio sam već odmaknuo u pripremama za režiju Bersine opere, kad mi je gđa Barbieri skrenula pozornost na Matoševu kritiku zagrebačke praižvedbe koja je 12. siječnja 1911. održana u Hrvatskom narodnom kazalištu. Zahvalan sam joj na tome. Matošev mi je tekst pomogao da u Bersinu djelu otkrijem osobitosti koje bi mi inače promaknule, izazvao me nekim svojim sudovima i kritičkim ocjenama koje su me potaknule na izoštreniji, domišljatiji odnos prema libretu i glazbi, bez čega bi moj udio u predstavi, uvjeren sam, bio manje osoban.

Kao redatelj i u operi polazim od teksta: *prima le parole, poi la musica*. I u slučaju kad je kompozitor pošao od muzike (što ne možemo znati), redatelj je, bez obzira na stil i vrijednost glazbe, prinuđen da mu libretto bude polazište. I kad je libretto tako loš da ga režijom parodira, redatelj će poći od njega, pa makar hodao na rukama. Poslušno, dakako, po obvezatnom ritmu muzike. To je postulat kojemu je podređena strategija svake operne inscenacije.

Poteškoća je za mene bila što je Bersa *Oganj* skladao na njemačkom, koji ne poznajem; originalni naslov je *Der Eisenhammer* (u suvremenom prijevodu *željezara*, u Matoša *ljevaonica željeza*). Dobio sam od kazališta fotokopirani primjerak klavirskoga izvotka tiskanog u Leipzigu kod Doblintera, išaranog "štrihovima" i inspicijentskim znakovima. Na gornjoj margini prve stranice upisano je držalom i perom da je g. Bersa

HNK-u prodao pravo izvođenja, datirano god. 1923., a pod naslovom, ukošeno, preveo: A. Binički 24. XII. 1934. Iduće godine (1935.) uslijedila je prva obnova *Ognja*, druga (u kojoj mi je povjerena režija) u proljeće 2003.; prva 24 godine, a druga, u geometrijskoj progresiji, 68 godina nakon praižvedbe. Šturi statistički podaci, koji sumirani govore rječitije od najtužnijeg komentara.

Ne pamtim da sam s toliko akribije usvajao neki tekst. Prijevod Aleksandra Biničkoga bio je upisan iznad ili ispod notnog crtovlja, dovoljno jasan kao informacija o sadržaju, ali zamjetno osiromašen u odnosu na broj i izbor riječi originalnoga teksta, koji je k tome i dosljedno rimovan, što se u ovom prijevodu tek mjestimice posrećilo. Sadržaj mi se libreta učinio zanimljivim i neobičnim, htio sam saznati kako je, kojim riječima iskazan. Za rukav sam potezao i moljakao znanca koji govore njemački da mi doslovce prevedu pojedine dijelove, nisam ih smio pretjerano zamarati, raspitivao sam se o mjestima koja bi mogla biti važna za smisao cjeline, bilježio sam i pamtio, ispomagao se posuđenim rječnikom. Posebnu sam pozornost obraćao didaskalijama, što inače ne radim, u njima se mogla naći dopuna smisla dijaloškog teksta. Bilo mi je prekasno sačekati dok bude zgotovljen novi prijevod, koji je u dogovoru s maestrom Juranićem naručen od Trude i Ante Stamaća. Nismo se još bili definitivno odlučili za izvedbu na njemačkom izvorniku.

“Prevod libreta je užasan”, kaže Matoš. I tu je u pravu. Pripisuju ga Bersinu bratu Josipu. Za prijevod A. Biničkoga to se ne može reći, ali je stereotipan, s jezičnim klišeima kojima se naš antijampski književni jezik muči i nateže ne bi li se što muzikalnije prilagodio glazbenim tekstovima vodećih opernih nacija. Za skraćenu radioizvedbu, koja je kasnije snimljena na televiziji, Zvonimir Bradić dotjerao je prijevod do pregledne jasnoće, no podudarnost s originalom nije postignuta. Svi su naši prevoditelji prinuđeni mijenjati i glazbeni tekst, pa se polovinke udvajaju u četvrtinke, a četvrtinke u osminke. Smislovno središte muzičke fraze prebacuju se s kraja na početak ili obrnuto; snalaze se kako znaju i umiju prekapajući po našem oskudnom, potrošenom fundusu jednosložnih riječi. Očekivao sam da će prevoditi s “tvrdođa” njemačkog jezika na oporu guslarsku štokavicu biti lakše nego s “mekanog” talijanskoga, francuskoga ili ruskoga. Krivo. S njemačkim je mjestimice išlo čak i teže. Primjerice “das Rad”, taj fatalni, simbolični scenski element u ključnim trenucima radnje muzički ne funkcionira kao dvosložni “kotač” ili “točak”, a ne može ga zamijeniti ni po značenju blizak jednosložni “stroj” (ali preveden na kajkavski “ketáč” – “das Rad” bi radio!).

Stamaći su se istinski potrudili i, mora se priznati, ne bez rezultata. Slali su slijedom po nekoliko prevedenih stranica. Zamolio sam maestra Juranića da na klaviru odsvira pojedine rečenice pjevušeći naizmjence tekst na hrvatskom i njemačkom; razlika je u percepciji glazbenog izričaja bila zamjetna. Bersa je, to se pokazalo tijekom pokusa, s velikom pomnjom muzički oblikovao tekst libreta, promišljeno je artikulirao literarni sadržaj svake replike. Prije no što su stigle posljednje prevedene stranice, nije više bilo dvojbe da *Oganj*, konačno, mora biti izveden kako je i napisan: na njemačkom jeziku. To bi, u tom smislu, bila njegova praizvedba. Iako smo znali da ćemo time i sebi (ni Juranić ne zna njemački) i pjevačima otežati posao, shvatili smo da smo dužni tako postupiti, ne samo iz estetskih nego i kulturoloških razloga. Prošla su vremena kad je takva odluka mogla imati političkih, domoljubnih zamjerki. Otakako su se u našim kazalištima udomaćili titlovani prijevodi, ona je, osim svega, bila i praktički korisna: omogućavala je publici da lakše prati sadržaj opere, koji u *Ognju* nije jednostavan i, mora se priznati, za operni libreto i danas moderan i osebujan. Jednoga je inozemnog kritičara potaknuo da praizvedenu Bersinu operu 1911. kvalificira kao “apartnu”.

Matoš je, čini se, bio i ostao jedini kojemu se libreto, preblando rečeno, nije svidio. Pošto je posvjedočio o velikom uspjehu kod publike i superlativno ocijenio sve izvodače, te uz taksativne objeckije na neoriginalnost i stilsku nečistoću glazbe operu u cjelini pohvalio, a skladatelja posebice istaknuo kao vrsnog instrumentatora, okomio se na “užasno prevedeni” libreto poznatom ješkošću svoje podrugljive duhovitosti.

Bio sam osupnut, zbunjen. Kako sam po naravi skloniji vjerovati pokudama nego pohvalama, snuždio sam se. Namjeravao sam, znači, s profesionalnom ozbiljnošću režirati jedan takav bezvezni, sentimentalni libreto?! Kako mi se moglo dogoditi da to ne vidim? Prokleti njemački! Je li tome krivo neznanje jezika ili više nemam ni minimalnog kriterija ni ukusa? U Matoševe sudove navikao sam, poput većine, ne sumnjati, a s njim se ni mrtvim ne bih usudio upuštati u polemiku. Ali njegova me kritika uvrijedila, osjećao sam se kao da i mene ismijava, pravi me glupanom u vlastitim očima. Najlutio me njegov superiorni, sveznadarski ton nepogrešivog arbitra. Libreto A. M. Willnera bez sumnje ima nedostataka, ne treba biti Matoš da se to otkrije, no ipak nije tako strašan da bi ga trebalo sravniti sa zemljom odričući mu svaku vrijednost. Počekao sam da me prođe ljutnja i odlučio ponovno, smireno i sabrano pročitati kritiku.

Libreto *Ognja* Matoš nije diskvalificirao nizom uopćenih estetsko-analitičkih ocjena potkrijepljenih sažetim i nečitkim formulacijama najsuvremenijih teorijskih dostignuća, kako se to danas pretežito radi u opširnijim, ozbiljnim kritikama. Ne. Matoš je jednostavno i jasno, “svojim riječima” prepričao sadržaj libreta uz duhovite, zlobne, više ili manje oštroomne komentare, u kojima je nedvosmisleno iskazan negativan kritički sud. Izvanredan postupak gdje se libretom samim dokazuje njegova bezvrijednost. Događaji, situacije i likovi činjenična su građa teksta; nju se, kako znamo, načinom prepričavanja može različito interpretirati sugerirajući tako više ili manje neizravno svoje osobno stajalište. Lukav postupak koji, formalno objektivno, daje dovtljivom kritičaru mogućnost slobodnijeg subjektivnog tumačenja. Matoš, međutim, u toj lukavoj dovtljivosti nije postupio korektno. Pomnijim čitanjem njegove kritike i usporedbom s autentičnim tekstom libreta, razvidno je da se takvim prepričavanjem ogriješio o nemal broj činjenica koje, netočne ili ispuštene, falsificiraju sadržaj, pa mu ni kritička interpretacija ni radikalno negativne ocjene nisu vjerodostojne.

Neću se, stoga, u otkrivanju "falsifikata" poslužiti metodom prepričavanja, iako bi tako bilo zabavnije i meni i eventualnom čitatelju. Moram se obuzdati i postupati *sine ira*, ali *cum studio*, u težnji da dokažem istinu bez tašte želje za nadmetanjem. Citirat ću u cijelosti Matoševu kritiku libreta i braniti ga "njim samim", kao što je libreto "samim sobom" bio nepravедno ismijan i estetski devalviran. Pribojavam se da bi takva faktografska obrana mogla biti suhoparna i dosadna. Žao mi je. Ali prvo tekst, pa kritika.

Na badnje večere – tako Matoš počinje prepričavati – u željeznoj ljevaonici vidimo radnike i nekog Roberta Thomsa, svakako dočekanog, koji se ovamo svratio iza dugog vremena. Pastor priča njegovu tužnu povijest.

E, nije na badnje večere. Prvi čin zbiva se usred Badnjeg dana, a navečer se odigrava drugi čin, u Hellwingovu domu, a treći u osvit dana na Božić, u Hellwingovu uredu u željezari. Radnja se odvija zgusnuta unutar dvadesetak sati, čime je u libretu ostvareno jedinstvo vremena. (Da je bilo imalo dobre namjere, libretist je zbog toga mogao biti pohvaljen.)

Nije, dakle, večer. U prvom činu sirene ("silne, oštre", kako ih je obilježio u glazbenom dijelu kritike) točno u podne daju znak za predah u radu, kad radničke žene svojim muškarcima donose jelo. Ne namjeravam cjepidlačiti, znam da ta sitna "omaška iz nehata" nije važna, ali najavljuje Matoševo "ležerno" intonirano prepričavanje.

Matoš nastavlja s pastorovom pričom o Robertu. Njegov otac se naime udružio sa ocem sadanjega vlastnika ljevaonice, udovca Hellwinga, doniev u poduzeće svoj dar: svoj izum novog motora, a stari Hellwing svoj kapital. Međutim kapitalist umori tim istim motorom, s tim istim točkom, njegovog pronalazača, staroga Thomsa, u dogovoru sa poslovođom Gašparom, koji baš danas na Badnjak umre i ostavi pastoru pismo za mladoga Thomsa, koji baš danas dolazi i koji je kao malešan dječarac neopažen vidio zločin. I neka učiteljica Lenka je ovdje. Dariva djecu, sviđa se vlasniku tvornice, koji dolazi zovući nju i pastora u svoju kuću, a sviđa se i Robertu Thomsu, koji je na odlazku i kojega Hellwing, gazda, odmah neugodno iznenađen upozna. Iza tvorničarovog odlaska daje pastor Robertu pismo, kojim pokojni poslovođa Gašpar priznaje da je sa pokojnim Hellwingom ubio Robertova oca.

Matošu je dovoljan prvi čin da procijeni beznadnu slabost libreta, pa žustro zaključuje: *Ne bude li ova karakteristična opera imala uspjeha u Zagrebu i vani kriv je libreto.*

A tri retorička pitanja dovoljna su da potvrde ispravnost njegova zaključka: *Kako to da Robert dolazi baš na dan Gašparove smrti? Zašto je Gašpar baš njemu pisao nemajući pojma hoće li se ikada ovamo vratiti? Zašto se u učiteljicu Lenku zatelebaju na prvi pogled i sin ubijenoga i sin ubojice?*

Prvo, Robert nije došao baš na dan Gašparove smrti. Na samom početku prvoga čina dvojica radnika u razgovoru uspoređuju pokojnog Gašpara s, na sceni nazočnim, novim poslovođom, koji evidentno nije nastupio na posao baš na Badnjak. A Robert je u željezaru došao na Badnji dan da se pomoli na mjestu gdje mu je otac umoren, jer mu je poznato da stroj/kotač ne radi u praznične dane.

Drugo, Gašpar nije pisao Robertu. Živio je sam, nije imao djece. Na smrti je sačinio oporuku kojom mu ostavlja cijelu životnu uštedevinu, a ona nije mala. Učinio je to iz grizodušja zbog počinjenog zločina, znao je kakvu je nesreću i zlo nanio Robertu, tom je oporukom htio pred Bogom iskupiti dušu. Gašpar je znao da će se Robert vratiti prije ili poslije; nije ga bilo zadnjih pet godina, znači da je prije toga navraćao. Pastoru je povjerio zapečaćenu oporuku, da mu je preda kad naide. Stariji ga radnici poznaju. Pastor je čuo od mještana da je Robert viđen u krčmi pa je s oporukom požurio u željezaru s točnom pretpostavkom da će Robert tamo doći. Htio je na vrijeme upozoriti mlade radnike na Robertovu poremećenost i tako spriječiti mogući sukob.

Treće, nije točno da se Robert i Hellwing na prvi pogled zatelebaju u neku učiteljicu Lenku. Obojica je poznaju otprije, Hellwing kao učiteljicu svoje djece, koja o njima vodi brigu i izvan škole, a Robert kao ljubav iz najranije mladosti. Kad se Hellwing udvara Lenki (duet u prvom činu), ona izbjegava izravan odgovor i, odvrćući pogled, u dva navrata (za se) govori o drugom liku koji joj je pred očima. I u ariji na početku drugoga čina sanjari o Robertu čiji je lik ostao utisnut u njezinu srcu. Nikakva, dakle, zatelebavanja na prvi pogled nema ni kod Hellwinga, a pogotovo ne kod Roberta!

Ali čujmo dalje, Matoš dosljedno nastavlja krivotvoriti sadržaj. Tvorničar Hellwing, udovac sa dvoje djece, želi uzeti učiteljicu Lenku, koja prima njegov dar, dakle nema ništa proti njegovim namjerama, premda se tamo nekad, kad Robertu bijaše pet godina, sa Robertom voljela. Ali Robert će njoj i njemu pokvariti krispaum i milhprot!

Osim što Hellwing želi uzeti Lenku, u ovom Matoševu traču ništa nije točno! Lenka ne prima Hellwingov dar: odbija uzeti skupocjeni dijamantni prsten, simboli-

PREMIJERE

RAZGOVOR

FESTIVALI

VOX

HISTRIONIS

AKTUALNOSTI

TEORUA

NOVE KNJIGE

SJEĆANJA

DRAMA

čno pretijesan za njezin prst. Kad Hellwing obeća da će ga do sutra proširiti, ona mu izrijeком kaže da se ne treba žuriti. Lenka, dakle, *ima* nešto *proti* Hellwingovim namjerama. A nije točno ni da Robertu bijaše *pet* godina kad se s njim voljela, jer tada još ne mogaše biti začeta u majčinoj utrobi. U popisu uloga (str. 2. klavirauscuga) stoji da Hellwing ima 38, Robert 30, a Lenka 20 godina. U duetu u drugom činu, Robert i Lenka zajedno tuuguju za neostvarenom mladenačkom ljubavi koja se, iako potisnuta nedaćama života, nije ugasila. Ako je Robert nekome pokvario krispaum i milhprot, učinio je to Hellwingu, ali ne i Lenki. Matoš je pak svojom kritikom libretistu Willneru i skladatelju Bersi pokvario radost uspjeha što ga je ova *karakteristična* opera (unatoč groznom libretu) imala kod publike i kritike.

On (Robert), tjera Matoš dalje drugi čin po svome, *dolazi na Badnjak, uvjeri tvorničara Gašparovim pismom da mu je otac ubio njegovog oca i traži od njega da sutra, na božić, pođe pod smrt kotača kao i pokojni Thoms... Mladi Hellwing pristaje.*

*Pristaje, išćudava se Matoš rugajući se tolikoj be-
dastoći, a trebao je reći ili otpjevati:*

Čujete, lieber Robert, ako je bio moj stari gauner, ne moram to biti ja. Ja sam poštenjak, ja vam nisam ubio oca, nisam nikako za to umorstvo kriv, zato nemam polagati nikome, pa ni vama, nikakvog računa. Mogu vas platiti da mi ne pravite škandala, a pošto moj otac nije zaslužio da mu nosim ime, promienit ću ga i uzet ću drugo. Mogu vas uzeti za kompanjona, ako baš hoćete, ali ići pod kotač, počiniti samoubojstvo zbog tuđeg zločina, nemam ni najmanje volje.

Ni u ovom ulomku, gdje je naćeo uporišnu problem-sku (i problematićnu!) toćku dramaturške okosnice libreta, Matoš ne odustaje od lažiranja. Ovaj put izostavlja ili, toćnije rećeno, preuzima autorov tekst i "svojim rijećima" vraća mu ga ironićno preraćena kao poduku kako je i što je Hellwing *trebao reći ili otpjevati* Robertu. U izvanredno uspjelom duetu *libretistov* Hellwing to i ćini: *kaže* da nije kriv, moli Roberta da mu se smiluje zbog djece, zbog imena i obiteljske ćasti, nudi mu (više od *Matoševa* Hellwinga) ne samo novce nego sve što posjeduje. U istom duetu (gdje obojica *uporedo govore ili pjevaju*) Robert traži od Hellwinga da mu vrati oca, izgubljeno djetinjstvo, mladost i ljubav. Opsjednut željom za osvetom, odlućno odbija sve ponućeno. "Ne, ne i ne! Nikad!" Ma kakav kompanjon! Ideja da Hellwing *promijeni ime*, jedina koja je *Matoševa*, deplasirana je i nekorićna: "Malo pa ništa!" (kao naslov njegove neuspjele komedije). Robert sad ima dovoljno novca i

pravno vaćeći dokument kojim moće pokrenuti obnovu procesa, bez nagodbe dobiti oćev udio u vlasnićstvu željezare, traćiti oćtetu za pretrpljene tjelesne i duševne patnje, a k tome i naknadu za dvadeset godina frustrirajuće iskljućenosti iz drućstvenog života. Promjena imena bila bi puka, besmislena formalnost, socijalno neuvjerljiva i Hellwingu intimno neprihvatljiva. Jer ako već nije gauner, on zacićelo nije ni grajzler. Tu su, konaćno, prvenstveno u pitanju djeca. Ime je za Hellwinga neodvojivo od ćasti, koja se imenom prenosi s oca na sina i kad je jednom izgubljena, ne moće se vratiti administrativnim smicalicama.

Ali taj operski fabrikant se odista sprema na smrt, snebiva se Matoš, i kada polazi pod motor, ućiteljica klekne pred svirepog Roberta i oni se sasvim neoćekivano uzmu i oproste Hellwingu, koji je u cijeloj pripovijesti bio bedasta vurćika kakve jamaćno nema meću njemaćkim fabrikantima.

Matoš je tu u pravu, Hellwingov pristanak na Robertovu ucjenu uistinu moće biti upitan sa stajalića psihološke uvjerljivosti lika. Ali libretist se potrudio da nas dugaćkim Hellwingovim monologom (prva polovina trećega ćina) uvede u njegovo duševno stanje i prikaže ga što uvjerljivijim u trenutcima kad se na Božić, u ranu zoru, sam u svom uredu u željezari *sprema na smrt*. Matoš ni tu nije trošio "svojih rijeći". I bolje, jer me kao redatelja ne bi mogla zadovoljiti njegova persiflaža toga u biti tragićnog prizora, o kojemu sam morao ozbiljno razmisliti prije nego što ga poćnem postavljati na scenu s pjevaćem/glumcem. Ako se Hellwing u tom svojem ispovjednom monologu ne potvrćuje kao autentićan lik, gubi se smisao libreta u ćjelini. Zanimljivo je i ćudno kako smo Robertovu svirepo smišljenu ucjenu spremni prihvatiti kao intimno uvjerljivu i moguću, ali nismo skloni do kraja vjerovati Hellwingu kad na nju pristaje. A što bi se dogodilo da ga Robert uopće nije ucijenio i da je bez Hellwingova znanja javno obznanio Gašparovo priznanje i slućaj predao sudu? Otkrilo bi se da je stari Hellwing ubojica, u što je dio javnosti otprije sumnjao, pa se mladi Hellwing ne bi našao u situaciji da Robertu nudi sav imutak kako bi se zataškao skandal. (Niti bi Matoš imao razloga doći na bespredmetnu ideju o promjeni imena.)

Uvjeran sam, stoga sam improvizirao ovu "realistićniju" verziju libreta, da se u njoj za Hellwinga ništa bitnoća ne bi promijenilo, osim naćina na koji bi sam, *svojevoljno* poćinio samoubojstvo. Jer sve bi okolnosti za njega ostale iste: saznanje da je uzvićeni, obožavani uzor-otac ubojica, gubitak voljene djece i ćasnoć obi-

teljskog imena, propast ljubavnih snova o životu s Lenkom te sudskim rješenjem, u najboljem slučaju prepolovljeno bogatstvo, koje je njemu najmanje važno na ljestvici moralnih vrednota. (Nije li Robertu nudio sve što posjeduje?) U Hellwingovu predsmrtnom monologu izostao bi dio koji se odnosi na strah od *motora* i jezive smrti pod njegovim kotačem. Lenka i djeca bi ga na kraju našli mrtva u njegovu uredu. Robertova želja za osvetom bila bi ispunjena bez ucjene i opraštanja, a Lenka i on uzeli bi se na kraju bez neočekivanog sretnog obrata. U ubrzano prepričanom finišu, Lenka, po Matošu, oprašta Hellwingu zajedno s Robertom, što je besmisleno, jer ona za to nema razloga ni povoda. U improviziranoj verziji libreta ona bi, u znak zahvalnosti za dobrotu i pažnju koju joj je Hellwing ukazivao, preuzela brigu o njegovoj siročadi. I to bi bilo sve. S time, dakako, da bi se taj minimalno prerađen libreto – po duhu i smislu – bitno razlikovao od onoga u kojemu je Hellwing *bedasta vurdika*.

U Klaićevu Rječniku stranih riječi *vurdika* je "čovjek koga iskorišćuju, koga *vurclaju*"; *vurclati* (od njem. Wurzel = korijen), "vući korijenje", izmamljivati od koga novac, iskorišćivati.

A tko Hellwinga iskorišćuje? Robert? Kakvu korist može izvuci ucjenjujući ga svirepom smrću? Za čovjeka kakav je Hellwing, samoubojstvo je jedini izlaz iz situacije u koju je doveden Gašparovom oporukom, ucjenjivao ga Robert ili ne. Kad mu je otac koji je predstavljao oličenje nedostižnog ideala raskrinkan kao podli zločinac, izmahnulo mu se tlo pod nogama, srušili su se temelji na kojima je počivao sustav njegova života, izgubio je vjeru u sebe i svrhu postojanja. Ne, Hellwing zacijelo nije *bedasta vurdika*, no utoliko je upitniji njegov pristanak da ide *pod motor*. Umjesto da iznuren strahom od stravičnoga stroja/kotača klone i zaspe, a pero mu ispadne iz ruke, mogao je napisati opraštajno pismo i popiti otrov ili se ubiti hicem iz pištolja. Bio bi to njegov psihološki uvjerljiv kraj. Ali morao je pristati na Robertovu ucjenu: oko za oko, zub za zub. Taj je okrutni, bezumni zahtjev, na koji ga je libretist natjerao da pokorno pristane, ono problematično *idejno* uporište dramaturške vertikale libreta gdje su na tematskoj razini, u duhu protestantske etike, suprotstavljeni zločin i osveta s jedne, ljubav i oprost s druge strane. Lenka je kleknula pred Roberta i otvorenom ga izjavom ljubavi potaknula da Hellwingu oprost i očevo zločin i odustane od osвете. Radnja se s razlogom zbiva na Badnji dan i Božić, praćena u pozadini koralnim komentarom: "Mir na zemlji ljudima dobre volje!"

U općoj, zaključnoj ocjeni, Matoš nije izdvojio duhovnu i moralnu dimenziju libreta kao posebno značajnu i zanimljivu. Libreto ga u estetskoj prosudbi zanima prvenstveno s literarne strane, primjenjujući pritom kriterije kojima se pristupa autonomnom književnom djelu (što libreto nije).

Kako se vidi, cilji libreto je karikirani Hauptmann i Ibsen. Hauptmann: radnici, tvornica; Ibsen: simbolski točak, drama savjesti, dragovoljna smrt sbog tuđeg griha. Robert je tu Rebeka West – ne varam li se u brzini u imenu. S radnicima se u libretu špekulira na socijaliste i demokrate, s Ibsenom na intelektualce, sa dječicom na švabske purgare i familijarne sentimentalce.

Kako se vidi, cijeli libreto koji je karikirano prepričan, sumarno je karikirano i ocijenjen. Ne vidim zašto bi *radnici, tvornica* bili Hauptmann? Po tome bi romani i drame gdje su *seljaci, zemlja* bili Balzac. A *simbolski točak, drama savjesti, dragovoljna smrt* bliskiji su Strindbergu nego Ibsenu, s obzirom na brojnost raznorodnih simbola (u libretu ponegdje trivijalnih) te duhovnu i moralnu katarzu glavnih likova koja asocira na *Put u Damask* – ne varam li se u brzini u naslovu. Hauptmann, nadalje, ne piše prozne rečenice koje se rimuju, a u arijama se i duetima preoblikuju u stihove (osrednje, neoriginalne poezije). Žao mi je što Matoš u dvije-tri riječi nije natuknuo čega je *točak* simbol. Uspoređujući autoricu Rebeku West s likom opernog junaka jednog (po njemu) lošeg pisca libreta, u pretjeranoj je brzini pobrkao spol i karakter. Da se nije toliko žurio, libreto ga je Bersinom postvagnerijanskom glazbom mogao navesti na poredbu Roberta s *Ukletim Holandezom*.

Rečenicom u kojoj zlobnim insinucijama razotkriva libretistove *špekulacije* Matoš je razinu nekorektnog kritičarskog postupka snizio do dna. Logični zaključci tu su do kraja zamućeni proizvoljnim, uvredljivim tumačenjima. Nije mi jasno kako se to slikovitom nazočnošću miroljubivih radnika, koji sudjeluju samo u prvoj polovini prvoga čina i na pastorov nagovor pobožno pjevaju božićni koral, može *špekulirati na socijaliste i demokrate*? Oni bi prije imali razloga prigovoriti autoru što je Hellwinga prikazao kao poštenog i plemenitog kapitalista. I koji su to glupi, neuki *intelektualci* koji će nasjesti *karikiranom* Ibsenu što im ga je libretist sračunato podvalio? Ni u poznatim operama s boljim libretom scene s *dječicom* nisu lišene sentimentalnosti (*Madam Butterfly*, na primjer); kraćenjem teksta i decentnom glumačkom ekspresijom sentimentalnost se u scenskoj izvedbi može ili izostaviti ili svesti na prihvatljivu mjeru. Tako smo maestro Juranić i ja dogovorno

PREMIJERE

RAZGOVOR

FESTIVALI

VOX

HISTRIONIS

AKTUALNOSTI

TEORIJA

NOVE KNJIGE

SJEĆANJA

DRAMA

izostavili sentimentalnu i trivijalno simboličnu scenu s gašenjem svjećica u drugom činu, a u trećem činu prizor u kojemu Hellwingovi dječak i djevojčica na poslužavniku donose tati doručak u ured. Matoš se ne bi trebao toliko žestiti i s takvom nadmenom odbojnošću prezreti *švabske purgare i familijarne sentimentalce*.

Pomisao da bi se jedna dramatuška cjelina mogla konstruirati sastavljanjem dijelova koji su smišljeni s ciljanom namjerom da zadovolje ukuse različitih socijalnih skupina i duhovnih razina, uistinu je nevjerojatna, u toj mjeri da postaje apsurdnom. Onaj koji bi to umio sačiniti bio bi virtuozan dramaturg, no kad bi mu to i pošlo za rukom, teško bi mogao predvidjeti koliko će mu te "špekulacije" donijeti uspjeha. Libretist *Ognja* (inače poznat i cijenjen!) nije virtuoz, ali nije ni "špekulant" koji podilazi publici.

Meni je kao Hrvat u to tuđe, tako strašno tuđe, da bi mi pokvarilo najbolju muziku. Napokon, zašto se ta opera zove baš Oganj?

Pri samom završetku kritike libreta Matoš neočekivano, kao kartaš iz rukava, poteže otvorenu *herc* kartu, koja otkriva apriorni, izvanestetski motiv njegova negativnog stava prema *njemačkom* tekstu. Kao što su *purgari* švabski, tako je i *Hellwing vurcika* zato što je *njemački tvorničar* od kojega se u situaciji kad je ucijenjen očekuje da reagira hladno i proračunato. Kod Matoša koji – "s domovinom u srcu" – živi između Pariza i Beograda, francuski ili srpski tvorničar (nezamisliv u ruralnoj Srbiji) ne bi, usuđujem se tvrditi, prošli tako loše, uz pretpostavku da autor nije Nijemac ili, još gore, Austrijanac. Matošu bi, *kao Hrvat u to tuđe* (njemačko) "špekuliranje" *pokvarilo najbolju muziku*.

I, *napokon*, postavlja pitanje o hrvatskom naslovu opere, na koje ne pokušava potražiti makar i pogrešan odgovor.

Ni bečka ni njemačka publika nije imala priliku vidjeti Bersinu operu. *Oganj* je, kako znamo, praižveden u Zagrebu, pred *hrvatskom* publikom (zagrebački purgeri, obiteljski ljudi, intelektualci, dobrim dijelom demokrati, a vjerojatno i pokoji socijalist). Po svim izvješćima i kritikama, stranim i domaćim, pa i Matoševoj, Bersina je opera "pred rasprodanom kućom polučila sjajan uspjeh i ostavila u slušalaca dubok dojam". A Matoš je uz to posvjedočio:

Autor libreta g. Willner i g. Bersa bijahu burno izazvani i sa svim glavnim sudjelovateljima nagrađivani viencima i cviećem.

Iako užasno preveden, njemački libreto hrvatskoj publici očito nije bio *tuđ, tako strašno tuđ* da bi joj pokvario Bersinu glazbu.

Matoš je, o tom nema dvojbe, strastan, iskren domoljub koji se to ne skanjuje deklarativno iskazati. A ja se pitam koliko je svjesno krivotvorio sadržaj libreta. Ako ga nije čitao, nego samo gledajući predstavu slušao, nije moguće da je "užasan prijevod" kriv za toliko netočno prepričan i zlonamjerno interpretiran sadržaj. Politička zaslijepljenost, sve ako je potaknuta i iskrenim domoljubnim čuvstvima, djeluje zastrašujuće kod tako oštroumna, darovita, obrazovana i duhovita čovjeka.

* * *

Kritiku libreta Matoš je odvojio od kritike glazbe pa sam zapis o njegovu osvrtnu u početku namjeravao ograničiti na obranu libreta. Tijesna povezanost libreta i muzike navela me, međutim, da se osvrnem i na upitnost Matoševa pristupa Bersinoj glazbi u *Ognju*.

Bersa se u tom tekstu našao pred silnim poteškoćama. Uz glasbeno slikanje božićnog idiličnog osjećanja, dječje i narodne božićne molitve i ljubavnog tepanja morao je pronalaziti tonove za teške duševne bolove i za nove, moderne štimunge mučnog tvorničkog rada. Golema zadaća, tu i tamo (na pr. kod paljenja božićnih sviećica) govori tekst jedno, muzika drugo.

(Mi smo pak to paljenje svjećica u predstavi izostavili zbog sentimentalizma i dežurnih vatrogasaca.)

Ne mislim da se Bersa u tekstu *našao* pred "poteškoćama", on ga je *zbog njih* odabrao. Taj je izbor uvjetovan prvenstveno muzičkim razlozima; njemački tekst odgovarao je njegovoj težnji da napiše operu u postwagnerijanskom glazbenom idiomu, koji je strukturna potka te "*glazbene drame*", kako je *Oganj* točno odredio dr. Županović. Willnerov libreto bio je Bersi blizak i tematski; pripremao se u to vrijeme skladati operu *Raskoljnikov* za koju nije imao zgotovljen tekst, pa je prihvatio ponudeni libreto sa sličnom temom zločina i osвете/kazne iskupljene oprostom. Za Bersu je *glasbeno slikanje* raznovrsnih, kontrastnih situacija bilo kreativno poticajno, a *silne poteškoće* izazov da ih svlada.

Matoš ne misli tako. Njemačkim libretom Bersa se, po njegovu mišljenju, kao skladatelj opteretio zahtjevnim, neprikladnim literarnim predloškom, za koji nije uspio pronaći adekvatan muzički iraz.

Kao Charpentier ili Leoncavallo uzeo je autor realističan savremen motiv, sasvim nov, ali invencija koja bi trebala biti čisti, muzikalni impresionizam, često nije originalna, puna je nehotimičnih, mladenačkih reminiscencija (Puccini, Leoncavallo). Tako su na pr. oni trioli u simfonijskom uvodu III. čina čisti Wagner iza čistog

Griega i taj stil legende i simbola vrlo slabo pristaje cjelini djela, u jezgru impresionističkog i realističkog.

Morao sam zastati pred zamršenim odnosom između "realističkog savremenog motiva" naspram "muzikalnog impresionizma" s jedne te "stila legende i simbola" naspram "impresionističkog i realističkog jezgra djela u cjelini" s druge strane. (Ispustio sam pridjev *čisti* jer dodatno zamućuje nejasnoću nastalu spajanjem stilskih odrednica impresionizma s realizmom.) Najveću zbrku u tom hipotetičnom križancu izaziva obilježje: *jezgro* u cjelini djela. U svim operama, pa tako i u Bersinoj, *djelo u cjelini* spoj je muzike i libreta, a u tekstu *Ognja* ni u najdaljoj asocijaciji nema elemenata impresionizma. Ima, međutim, simbolizma što ga je Matoš prepoznao u ibsenovskom *simbolskom točku*, a propustio vidjeti u božićnim svjećicama koje simboliziraju ljudske živote ili dijamantnom prstenu koji simbolično ne pristaje Lenkinoj ruci. *Stil simbola* mogao bi, prema tome, pristajati cjelini djela koje u jezgru *nije* "impresionističko i realističko", nego bi, eventualno, ne protusloveći Matošu, u jezgru moglo biti – simbolističko i realističko.

Radi se, očito, o nesporazumu oko pojma "impresionizam", koji u Matoševo vrijeme njemu nije značio isto što i nama danas, kad je teorijski već odavno ustaljen i arhiviran. Danas ni srednjoškolskom profesoru muzike u provinciji ne bi palo na pamet da *čisti, muzikalni impresionizam* preporuča skladatelju opere kao idealan glazbeni slog za *realističan savremen motiv*. ("Najčišći" *muzikalni impresionist*, Claude Debussy, skladao je *Peleasa i Melisandu* na tekst *nerealistične* drame Mauricea Maeterlincka; a *Peleas* je datiran 1902.!)

Raspitao sam se, da budem siguran, kod muzikologinje Marije Bergamo, kojoj sam pročitao citirani ulomak Matoševe kritike. Nije bila iznenađena. "Papajzjanija", komentirala je i svjetovala me da ne pokušavam razjasniti tu zbrku pojmova. Bilo je to vrijeme stvaralačkoga i teorijskoga previranja kad su kompozitori tražili vlastiti izraz, a muzikolozi i kritičari objašnjenje za ono što je u tim traženjima nastajalo.

Da je Matoš u pristupu *Ognju* pristao na isprepletenost realizma i simbolizma (svejedno hauptmanovskoga ili ibsenovskoga), koje je u kritici libreta točno prepoznao, ne bi Bersi spočitnuo nedostatak glazbeničke invencije ni čestu neoriginalnost i *nehotimične* mladenačke reminiscencije. On je, nažalost, u spoju realizma i simbolizma vidio neodrživu stilsku dvojnost, "špekulaciju" u kojoj je Bersina invencija izgubila orijentaciju.

Strašću neprikosnovena muzikalnog znalca bacio se na traganje za dokazima koji to potvrđuju. Neki su točni, neki nisu, a u zbroju djeluju proizvoljno, jer se očigledno zasnivaju na isključivim, osobnim "impresijama". Po čemu, primjerice, po kakvim je to obilježjima prepoznao razliku između *čestih* neoriginalnosti i *nehotimičnih, mladenačkih* reminiscencija (uz koje je poimence naveo skladatelje: Puccini, Leoncavallo)?

Partija basa (pastora u I. činu) svakako umara, a prelaz iz radničkog u dječiji, iz tragičnog u idilski štimung (u istom činu) je prenegao i muzikalno nelogičan.

Točno je da je Pastorova priča predugačka i da može biti zamorna. Matoš je tu propustio priliku da zapazi uočljivu dramaturšku pogrešku u libretu. Ista se priča, skraćena doduše, ponavlja još dva puta (u I. i II. činu). Oba puta iznosi je Robert iz subjektivnog, emocionalno obojenoga stajališta. U prvom činu, iako ponovljena neposredno nakon Pastorove, nije nezanimljiva. Bersina je zasluga što ju je oba puta učinio muzički različitom i uzbudljivom.

Prijelaz u prvom činu je, naprotiv, izvanredan upravo stoga što je nagao; taj neočekivani skok (filmski rečeno *rez*) iz *tragičnog u idilski štimung* scenski je efektan i na publiku djeluje začudno. Prigovor da je *muzikalno nelogičan* ukazuje na jedan od temeljnih nesporazuma u Matoševu pristupu *Ognju*. U vremenu dinamičnih estetskih traženja nelogično je pretpostaviti da postoji jedinstvena, normativna muzička logika koju se može nametati kao pouzdani kriterij vrednovanja. A Matoš se tako postavlja spram svih aspekata Bersina skladateljskog postupka, izuzev "briljantne orkestracije".

Prelazi iz jednog motiva u drugi su obično prenegli dok se pjevanje često upravo lijeno vuče kraj temperamentnog orkestra. Uz najveće modernizme a la Richard Strauss, kao što su tražene disharmonije, zvuk zvona i tvorničke silne, oštre sirene, nalazite staromodne dvopjeve ("prim i sekund") i horove, što podsjećaju na jeftine Mascagnijeve i Massenetove efekte s orguljama. Badnjačka pjesma u I. činu ima rusko obilježje. Brilljantni orkestralni dio je mnogo sjajniji no vokalni dio. Bersa je prije svega simfoničar.

Teško je u jednoj zbirnoj rečenici razlučiti odnos između "prenaglih prelaza iz motiva u motiv" i "pjevanja što se lijeno vuče uz temperamentni orkestar", premda to *jest* ključni problem Bersine operne partiture. Pa ako su "prelazi" *obično* prenegli (pribroji li im se onaj *nelogični* iz I. čina), ne bi li se moglo pomisliti da je to smišljen postupak koji skladatelj dosljedno sprovodi?

PREMIJERE
RAZGOVOR
FESTIVALI

VOX
HISTRIONIS

AKTUALNOSTI

TEORIJA
NOVE KNJIGE
SJEĆANJA
DRAMA

Zašto bi "naglost" u izmjeni motiva bila apriorno nedopustiva i loša?

Matoš točno zapaža da se "pjevanje lijeno vuče", ali ne vidi da je uzrok tome upravo u "temperamentnom orkestru" u koji je ono uronjeno. Svaka vokalna dionica, od najkraće fraze do poduljeg ariosa ili arije, ima orkestralni uvod i završni komentar. Orkestralni komentar se pored toga upliće i u kontinuirani tijekom pjevanih dionica koje rastvara u težnji da ih dopuni. Pastorova "partija" (u I. činu) bila bi vjerojatno manje zamorna da nije prekidana eksplicitnim orkestralnim poentiranjem tragičnih dijelova priče.

Pri postavljanju na scenu, ti komentari stvaraju redateljlu posebne poteškoće u radu sa solistima, koji u konverzacijskoj razmjeni pjevanih "replika" ostaju bespomoćno "visjeti", tražeći osmišljeno glumačko "pokriće" za izdržavanje trajanja orkestralnih intervencija. Najproblematičniji je u tom pogledu prvi dio drugoga čina, gdje učestali komentari usporavaju radnju koja bi svojim sadržajem iziskivala "protočnost" salonske konverzacije. I nijemo reagiranje zbora, kad Pastor zastane s pričanjem, u scenskoj je interpretaciji otežano trajanjem odjeka priče u orkestru. Ima ponegdje još takvih komentara koji, međutim, bitno ne remete ritam odvijanja uprizorene radnje. Neke je, gdje je to muzički bilo moguće, maestro Juranić kratko za stanovit broj taktova, što je u dotičnim scenama doprinijelo dinamiziranju "lijenih" pasaža.

U konfliktnim, dramatičnim situacijama jednako kao i u poetičnim, lirskim ili simboličnim prizorima, koji u cjelini opere prevladavaju nad narativno-deskriptivnim, orkestralni se dio stapa s vokalnim, podupire ga, obogaćuje ga ritmički i zvukovno, pojačavajući sveukupni intenzitet ekspresije. Orkestar u *Ognju* ima funkciju *dramatizatora*, koji svojom dominantnom izražajnošću muziku opere transponira u *muzičku dramu*. Matoš bi bio u pravu da je u tom smislu *briljantni orkestralni dio* pretpostavio *manje sjajnom vokalnome*, no on po toj nadmoći *orkestralnoga* prepoznaje u Bersi skladatelja koji je *prije svega simfoničar*, što znači da mu za operu nedostaje primarnog talenta. U raspravu o tome suvišno je upuštati se. Bio Bersa "simfoničar" ili ne, čini mi se bitnijim da je *Oganj* skladao kao "simfoničnu operu". S Wagnerom kao začetnikom ta se vrsta opere ustalila pod nazivom "muzička drama". Od prvog do posljednjeg takta *Oganj* je dosljedno komponiran (u doslovnom značenju: sastavljen) kao postwagnerijanska simfonična opera. Matoš previda tu temeljnu strukturalnu potku opere, a *čisti Wagner* (iza *čistog* Griega?) su mu tek *oni tri-*

oli u simfonijskom uvodu III. čina. Pa neusporedivo je "čišći" Wagner dugački Hellwingov monolog u istom činu ili završni duet Roberta i Lenke (koji je "čisti" *Tri-stan*).

U wagnerijanskoj šumi Matoš otkriva neoriginalna Bersina stabla, imenujući ih sa sigurnošću nepogrešiva znalca (kome sam prestao vjerovati). Kako zna da su Bersini "najveći modernizmi" i "tražene disharmonije" baš *a la* Richard Strauss, a ne *a la* netko drugi, u razdoblju koje obiluje "disharmoničarima"? Čudi ga što uz *zvuk zvona i tvorničke silne, oštre sirene* nalazi *staromodne dvopjeve* ("prim i sekund"). A zašto ne? (Opet nesporazum poput onoga s "naglim prelazima".) *Dvopjev* Roberta i Lenke (u II. činu) *staromodan* je *hotimično*; u svijetu "tvorničkih silnih, oštrih sirena", Bersa ga je skladao kao dječji naivnu, mladenačku tužaljku unesrećenih ljubavnika koji se prisjećaju sretnih dana. Zanimljiva je tu *nerrealistična* (!) didaskalija gdje stoji kako njih dvoje ispruženih ruku idu jedno prema drugome, a onda se kao u snu okreću licem prema publici i svaki za sebe pjeva u kanonu isti tekst (koji je imitacija poznatih Heineovih stihova). "Prim i sekund" nadahnuo je *vokalno* i ujedno scenski moderno rješenje. Pošto *dvopjev* utihne pianissimo, Robert *prelazi naglo* na *realistično* pitanje upućeno Lenki, od koje agresivno traži da mu kaže gdje je Hellwing.

Staromodni dvopjev u izrazitom je muzičkom kontrastu i spram *modernom duetu* u dramatičnom, završnom dijelu istoga čina (kad Robert odbija imutak što mu ga nudi Hellwing). Nitko, nažalost, još nije istaknuo da su oba toliko različita dueta u istom činu, iste opere *čisti*, originalni Bersa. Niti se još itko potrudio objasniti takav Bersin skladateljski postupak.

Horovi (muški, ženski i dječji zbor što iza scene pjevaju unisono) podsjećaju Matoša na *jeftine Mascagnijeve i Massenetove efekte sa orguljama*. Tu nema pomoći: podsjećaju ga i jeftini su. A orgulje u pozadini prate *horove* u crkvi na ponoćki. Kasnije, kad se pjevajući vraćaju doma, ne prate ih. Tu, barem, ima neke logike, pa makar i jeftine. Badnjačka pjesma u I. činu *nema* rusko obilježje. To je protestantski koral, provjerio je i zna maestro Juranić. Rusko će obilježje imati kad Rusi pređu na protestantizam.

Pored svih brojnih nedostataka (koji to dobrim dijelom nisu), Matoš je, ipak, u *Ognju* uspio pronaći i "nešto genijalno", a to je *ona orkestralna imitacija lutke što pritisnuta pjeva* (II. čin). U klavirskom izvratku, tiskanom iste 1911. god. kad je opera praižvedena, toga nema. Bersi, koji je vjerojatno osobno redigirao parti-

turu, to se očito nije činilo genijalnim, pa je *lutku* izostavio. Osim te lutke, Matoš je još, "fragmentarno", pohvalio i neke druge dijelove opere.

Oganj je uspjeliji kao simfonija no kao opera. Neke partije /uvertira pa cieli III. čin/ su upravo nenadkriljivo orkestrirane, pored sve fragmentarnosti.

Simfonija u odnosu na *operu* zbujujuća je analogija *orkestralnoga* naspram *vokalnoga*. Zbujujuća stoga jer remeti simetričnost koju Matoš među njima uspostavlja. *Orkestralno* se ne može poistovjetiti sa *simfonijom*, jednako kao ni *vokalno* s *operom*. Bersa u svom opusu ima još jednu operu: *Postolar iz Delfta*. Je li moguće da nije shvatio kako je umjesto dvije opere trebao skladati dvije simfonije? Matoš pak, po kojemu je Bersa "simfoničar", nije shvatio da je *Oganj* simfonična opera.

Nenadkriljivo orkestrirane partije Bersa je prethodno komponirao, a potom orkestrirao, kao što se to obično radi. Ima kompozitora koji izravno pišu orkestralnu partituru. Bersa tako ne radi, znamo to jer su se mjesec i po dana pokusi održavali uz klavirsku korepeticiju. Znamo i da *cieli* prvi dio III. čina nije originalan, ali je izuzetno originalna muzika stroja/kotača koja je fantastično orkestrirana. Za razliku od "genijalne" lutke, Matoš je propustio istaknuti tu najmoderniju "partiju" u operi (skladanoj 1905. – 1906. godine, a Honeggerov *Pacifik 231*, koji je prva poznata "muzika stroja", tek 1923.!). Propustio je, također, objasniti jesu li *čisti* Grieg i *čisti* Wagner preuzeti u njihovoj orkestaraciji ili je Bersa u njih orkestrirao. Jednako je nejasno kako je Bersa u tom pogledu postupio sa svim ostalim hotimičnim i nehotimičnim neoriginalnostima. Možda je od Puccinija i Leoncavalla uzeo samo *vokalni* dio? Jasno je da je u slučaju Mascagnija i Masseneta oponašao "jeftine" orgulje, ali je nevjerojatno kako ga zvona u uvertiri III. čina *Ognja* nisu podsjetila na ona iz predigre III. činu *Tosce*. Još je nevjerojatnije, međutim, što pri otkrivanju toliko nedvojbenih neoriginalnosti nije došao na pomisao da su barem neke, možda, hotimične.

A onda, poslije bespoštedne literarne kritike njemačkog libreta i nesmiljene detekcije Bersinih glazbenih prekršaja, iznebuha, kao *deus ex machina* slijedi zaključak:

Umjetnička vrijednost Ognja je dakle neosporiva. To je ustvari prva umjetnička opera visokog i modernog stila, koju stvori Hrvat.

Ta je pohvala, *dakle*, od Matoša toliko neočekivana i neuvjerljiva koliko i, po njegovu mišljenju, sretan svršetak *Ognja*. Vidi se to i po tome što je na nju potrošio

19 riječi, 2 točke i 1 zarez, raspoređene u dvije rečenice. Pomislio sam već da je razlog pohvali njegova popustljivost prema Bersi kao Hrvat, kad se na čelu treće rečenice umiješao strogi, nepopustljivi, domoljubni "ali".

Ali ta umjetnina na žalost nije hrvatska umjetnina i to bi joj bila najveća zamjerka. Muzika je doduše umjetnost internacionalna, ali nema dobre muzike, a da nije skroz naskroz nacionalna. Richard Strauss, Debussy, Puccini, Musorgski svi ti modernisti su čisti nacionaliste. Kod Ognja je tekst njemački, a glazba – recimo – socialistična. Bersina muzika je anacionalna, a to znači da nije baš originalna.

Uz 40-u obljetnicu Muzičkog bijenala bespredmetan je bilo kakav komentar ovih otužnih redaka. Danas je svakomu jasno da je muzika odavno *skroz naskroz* internacionalna, jednako kao što su se sva predviđanja o budućnosti muzike pokazala nepouzdanima, a teorijska tumačenja prolaznima. Odrediti nečiju muziku kao "socijalističnu" i tvrditi da nije *baš originalna* zato što je *anacionalna*, spada u bisere socijal-nacionalne muzikologije.

U prvim svescima Hrvatske enciklopedije Bersina je glazba okarakterizirana kao "kasnoromantički pluralizam s naznakom moderne". Zatim: "Bersa je među prvima prekinuo s ponešto naivnim romantizmom Zajčeve ere, donoseći u svojem složenom opusu raznorodne utjecaje: od virtuozne instrumentacije N. Rimski-Korsakova i ekspresionizma Richarda Straussa, preko impresionizma, verizma i Wagnerova opernog simfonizma, do kasnoga slavenskog romantizma Čajkovskoga i Smetane, te elemenata bečkoga, popularnoga glazbenog teatra. U nekim skladbama (*Oganj*, simfonijska pjesma *Sablasti*, klavirska balada u d-molu, skice za *Raskoljnikova* i t. d.) nagoviješta i iskorake u potonje radikalnije postupke europske moderne, poput polimetričnosti i politonalnosti. Iako u osnovi eklektična, jedna je od najvećih vrijednosti hrvatske umjetničke glazbe prve polovine 20. stoljeća."

Bersa je, eto, sudeći po ovoj leksikografskoj natuknici, došao na svoje. *Oganj* je tu prvi u popisu djela koja nagoviještaju iskorake u "radikalnije postupke europske moderne". Iako se razmeće svojim poznavanjem glazbe, Matoš evidentno nije bio dovoljno upoznat s previranjima što su obilježila možda najburnije razdoblje njezine povijesti. U Bersinoj "neoriginalnosti" nije znao prepoznati darovitost izvornog eklektika, koji u različitosti traži i pronalazi vlastiti identitet i u toj stvaralačkoj pustolovini ostavlja intimni, prepoznatljiv

trag. Gustavu Matošu za ispriku i utjehu ostaje napomena da je i genijalni Gustav Mahler bio obilježen kao eklektik, što je u tom uzburkanom vremenu bila negativna vrijednosna oznaka.

* * *

Na početku sam najavio da se neću upuštati u polemiku s Matošem, ali bojim se da nisam održao riječ: dao sam se povući za jezik. Pa kad već jesam, neću sad povući ni jednu jedincatu riječ. Konačno, i ja imam pravo imati krivo. Ne mogu se sjetiti kako se zvao onaj kritičar, što li je već bio, koji je polemizirao s Matošem o muzici. Ali upamtio sam opaku, duhovitu Matoševu rečenicu koju je uputio sirotom protivniku. "Gospodin N. piše o muzici, a ne razlikuje violinski ključ od haus-toršlisa." Za ohrabrenje drznut ću se, kao neuspjeli violinist, izjaviti da znam što je violinski ključ i da ga, što više, razlikujem od bas ključa u kome je Matoš gudio kao neostvoreni čelist. Uzet ću si u to ime slobodu da se tim našim ključevima metaforički poslužim za pojašnjavanje mojega viđenja *Ognja*, koje se oslanja i na iskustvo pri postavljanju te opere na scenu.

Realizam bi u stilskom dvojstvu teksta, kao život-niji, prizemniji pripadao bas ključu, a simbolizam kao imaginaran, uzdignutiji, violinskom. U simfoničnoj operi za kakvu se Bersa odlučio, realistični prizori pri postavljanju na scenu gube na uvjerljivosti, koju im je potrebno osigurati redateljsko-glumačkim rješenjima. Uspije li se u tome barem djelomice, oni dobivaju na značajnosti kao da su, usporeni, promatrani pod povećalom. Simbolistički dijelovi opere podržani sve dramatičnijom, maštovito razrađenom orkestracijom postupno se, od tragičnog početka prema neočekivano sretnom katarzičnom završetku, stapaju s realističnima, uzdižući ih do razine suvremene realistične bajke. Na pola puta, kad rad na predstavi zapadne u krizu, postalo mi je jasno da i "željezaru" treba shvatiti simbolično, kao globalni kavez koji je slika svijeta u kome živimo.

Radnja se u *Ognju*, prema libretu, zbiva 1840. godine. To je vrijeme tzv. "prvobitne akumulacije" kapitala, bogatstva stečenog na zločinu, otimačini i bešćutnom iskorištavanju. Mi smo u predstavi zbivanje pomaknuli u 1920-e da ga približimo našem vremenu kada smo, još uvijek i ponovno, svjedoci i sudionici istih neljudskih odnosa. Dva sina dvojice očeva, zločinca i žrtve, u takvom su svijetu podjednako gubitnici. Ljubav je jedina sila koja ih može spasiti i, kao u bajci, dovesti do sretnog završetka. Po vrelini vatre koja otapa željezo, že-

stini nagona za osvetom i toplini ljubavnoga žara, *Oganj* je naslov opere u violinskom ključu. *Der Eisenhammer* (Željezara) je naslov libreta u bas ključu. *Oganj* je Bersin, hrvatski naslov. To je moj odgovor na Matoševo pitanje: "Napokon, zašto se ta opera zove baš *Oganj*?"

I na kraju, nekoliko riječi o sretnom završetku, koji se u Matoševoj (a)verziji libreta dogodio *sasvim neočekivano*, kao dodatni dokaz libretistove grozne dramaturgije. Ali ni tu naš trubač sa Seine ne trubi *sasvim* čisto. Taj je nagli, neočekivani obrat, naime, dramaturški izveden *lege artis*, budući da je odnos Roberta i Lenke od početka psihološki temeljito razrađen, pa kao završni *coup du theatre* djeluje uvjerljivo. Postavljajući na scenu "sretni završetak", koji mi je svojim vagnerijskim tajmingom zadao dosta muke, imao sam vremena shvatiti kako je sreća ostvarena u tom prizoru nepotpuna, polovična, svodi se u biti na to da osveta nije izvršena. Sretni su, međutim, samo Robert i Lenka. Hellving je ostao živ, udovac s dvoje djece, bez nade da će oženiti Lenku, s teretom očeva zločina na duši i mučnim saznanjem da su željezara i sve bogatstvo koje posjeduje stečeni krvavim ubojstvom. Osuđen je nevin na kaznu doživotne nesreće. A *Oganj* je za nas opera s hepiendom.

Kad je Zvonimir Berković čuo da režiram tu Bersinu operu, rekao mi je da na njegovu grobu na Mirogoju ima reljefna ploča na kojoj je prikazan u profilu, a u ruci drži partituru naslovljenu *Oganj*. Kako je grob dvojice Berkovićevih ujaka do Bersina, ponudio se da mi pokaže gdje je to. Dogovorili smo se i posjetili ga jednoga sunčanog svibanjskog dana. Nismo ga odmah pronašli, ali nije daleko od "centra", upamtio sam: spustiti se treba središnjom alejom, niže od velikoga križa, lijevom stranom do tablice "Polje 19" pa skrenuti od nje uskom stazom ulijevo – osmi grob, desno, u sjeni dvaju visokih stabala na suprotnoj strani.

Išao sam poslije sam i lako ga nalazio. Čudno sam se osjećao. Poželio sam da mogu s njime razgovarati, pitati ga o mjestima u njegovoj partituri s kojima nisam bio načistu. Umro je 1. I. 1934., na Novu godinu. Ja sam tada imao dvije i po godine. Vrijeme ne leti uvijek tako brzo kao što nam se u žurbi često čini. Na dan premijere posjetio sam ga i odnio mu kitu cvijeća. Poželio sam da sa sobom povedem i Matoševu sjenu, da mu se zajedno poklonimo. Za sada to još nije moguće, ali kad bude, vjerujem da će htjeti.

Trsteno, srpanj-kolovoz 2003.