

AUTORSTVO U OPERI

Ana Lederer

UDK: 792.54(497.521.2)''19''

Nova redateljska čitanja (*Regietheater*) od sredine pedesetih godina 20. stoljeća mijenjaju scensku sliku opernoga kazališta. Istodobno, otvara se i trajno polemičko pitanje o autorstvu u opernom kazalištu, što ga je gotovo kao sinonim za kreativnu inovativnost i originalnost scenskoga čitanja operne partiture definitivno prisvojila dominantna umjetnička figura redatelja: gdje su granice autorstva operne režije (ali i dirigenta) u odnosu na skladateljsko autorstvo partiture te može li se i u kojem slučaju se mora partitura obraniti od originalnosti autorstva operne režije odnosno koja je granica zaštite skladatelja od redateljskih čitanja. Iskušavanjem različitih glazbenih interpretacija i redateljskih estetika, izaziva se i različit odnos publike i kritike prema autorstvu operne režije, a u kontekstu hrvatskog opernog kazališta i na pozadini izvedbenih tradicija posebice opernih djela *željeznoga repertoara*. U članku se analiziraju produkcija i recepcijski odjeci provokativnih redateljskih čitanja Bizetove *Carmen* (2007.) i Verdijeve *Aide* (2013.) u Operi HNK u Zagrebu.

Ključne riječi: operno kazalište; operna režija; autorstvo; produkcija; Opera HNK u Zagrebu

Nakon premijere *Majstora pjevača (Die Meistersinger von Nürnberg)* u Bayreuthu u kolovozu 1956. – što je skandalizirala publiku jer se skladateljev unuk redatelj Wieland Wagner usudio majstore pjevače iz Nürnberga režirati u scenskom prostoru bez jasne vizualne prepoznatljivosti grada Nürnberga – izlazi karikatura na kojoj je narisana duh Richarda Wagnera koji se objesio baš na prizorištu II. čina nove produkcije, a ispod crteža piše: »Sinoć nakon predstave u Festspielhausu tiho se objesio duh Richarda Wagnera« (Baker 2013: 350). Nova generacija obitelji Wagner u pedesetim godinama prošloga stoljeća nije više namjeravala održavati kazališni muzej nego voditi živo kazalište, podržavajući umjetničke ideje redatelja Wielanda i menadžerski talent Wolfganga koji pretvaraju Richard Wagner Festival u prostor kazališne inovacije stvorivši pojam novoga stila nazvanoga Neu-Bayreuth. Festival je ponovno pokrenut 1951. godine, a Wielandova režija *Parsifala* – u kojemu oblikovanje svjetla intenzitetom slijedi ekspresiju glazbe, prvi put kao integralni dio scenografije ali bez realistički propisane šume i drveća – tada je šokirala, razljutila pa podijelila i kritiku i publiku, kao uostalom i niz njegovih potonjih kontroverznih redateljskih interpretacija (*Ukleti Holandez, Tristan i Izolda, Lohengrin, Tannhäuser*) sve do spomenutih *Majstora pjevača* 1956., kad je iznevjeravanje inscenatorske tradicije prvi put u Festspielhausu izazvalo zviždanje i »bukanje«. Stari vagnerijanci protestiraju ili odbijaju dolaziti na predstave, ali nove generacije kazališnih umjetnika usvajaju nove teatarske i tehničke ideje, prenoseći ih dalje, u svoje produkcije i kazališta. Kada su 1930. Wagnerova obitelj i sljedbenici tražili od njemačke vlade da se zaštite njegove režije vlastitih opera, posebice *Parsifal*, Wieland Wagner 1958. u predavanju za Društvo prijatelja Bayreutha obrazlaže zašto ne podržava te pokušaje, smatrajući kako je retoričko pitanje o tomu što bi sam Wagner mislio o modernim režijama da je danas živ jednako glupo kao i da se pita što bi Beethoven rekao na Toscaninijevu interpretaciju Devete simfonije ili Goethe za Gründgensova *Fausta*: nema propisanih pravila,

važno je intelektualno i duhovno značenje djela.¹ U svojim redateljskim knjigama Wagnerovih glazbenih drama (*Glazba i režija*, 1899.) Appia je razrađivao teoriju o partituri kao predlošku scenske interpretacije – u tom smislu smatrajući da skladateljeve scenske upute ne pružaju viziju predstave i nevažne su za karakterizaciju lica – ali tek pedeset godina poslije Wieland Wagner pročitao ih je i ostvario u praksi njegove revolucionarne ideje. Nova minimalistička vizualna estetika i psihološka glumačka interpretacija opernih pjevača u Wielandovim režijama oslobodili su od smrtnoga zagrljaja tzv. scenske tradicije partiture Wagnerovih muzičkih drama, ali na operni redateljski stil u Njemačkoj šezdesetih uz Wielanda Wagnera utječu i produkcije Waltera Felsensteina i Günthera Rennerta: uz ova tri njemačka redatelja, i u talijanskom teatru pojavom Viscontija i Zeffirellija² počinje novi život europskoga opernog kazališta. Svakako, kontroverzne produkcije izazivaju konzervativnu publiku i kritiku, pa koncept *Regietheatera* (dosl. redateljskoga kazališta) kao koncept novih redateljskih čitanja na opernoj sceni tada postaje standard, a od pedesetih sve do danas redatelj je nova zvijezda opernoga teatra, jednaka ili pak ponekad čak veća od dirigenta i pjevača.

U ilustriranoj povijesti kontinentalne operne produkcije i režije *From the Score to the Stage* autor Evan Baker (i sam kazališni praktičar) istražuje ključne događaje u povijesnoj evoluciji scenske slike i produkcije opere od njezinih početaka, fokusirajući se na režiju, scenografiju, svjetlo, kazališnu arhitekturu i scensku tehnologiju. Naposljetku, analizira i najznačajnije inscenatorske ideje i realizacije u 20. stoljeću kao stoljeću redateljskoga

¹ »Only the intellectual and spiritual meaning of a work – not its form of performance – has importance for future generations and ensures its endurance – and effects! – for the future. Therefore, special rules cannot be recognized.« Esej Wielanda Wagnera objavljen u *Österreichische Musikzeitschrift* 1958. godine (Baker 2013: 347).

² U Teatro alla Scala Luchino Visconti režira legendarne produkcije za Mariju Callas, a Franco Zeffirelli niz svojih hiperrealističnih produkcija režira za najveće svjetske operne kuće.

kazališta³ te u poglavlju pod naslovom »Poslijeratna revolucija« (»Postwar revolution«) od 1945. do 1976. ocrtava ključna obilježja novoga života opernoga kazališta od pedesetih godina pa do kraja sedamdesetih kroz niz najvažnijih i najutjecajnijih redateljskih imena (Giorgio Strehler, Patrice Chéreau, Jorge Lavelli, Jean-Pierre Ponnelle, Harry Kupfer). U epilogu pod naslovom »Kamo ide budućnost« (»Epilogue: Whether the Future?«) Baker izdvaja vodeća imena i kazališta *Regietheatera* opimjerujući taj pojam izdvajanjem intrigantnih predstava sve do bliske nam suvremenosti, ali na kraju citirajući i kritičare koji su nakon režije Verdijeve *Aide* Hansa Neuenfelsa u Frankfurtskoj operi 1981. zamijenili termin *Regietheatera* podrugljivim terminom *Eurotrash*.⁴ Svakako, to atraktivno operno redateljsko kazalište u osamdesetima rođeno je iz duha postmoderne: opera je »par excellence stvar postmoderne« i »operna režija počinje onog dana kad je umrla opera«⁵ te se otada redatelj »kao subjekt prepušta tijeku da bi se dogodila njegova interpretacija djela« (Selem 2002: 340) – citira Petar Selem filozofa François Regnaulta, nadovezujući se i svojim razmišljanjem o operi kao iskazu osjećaja postmodernog vremena što se prepušta prošlom i iz toga stvara nešto novo, važno i značajno. Producenti suvremenog opernoga kazališta u ekonomskim, političkim, kulturnim i svim drugim kontekstualnim uvjetovanostima, imaju različite mogućnosti kreiranja repertoara kroz odabire autorskih redateljskih čitanja koja moraju privući publiku – na širokoj skali između konzervativne estetike hiperrealističkog

³ Polazeći od vizionarskih Appijinih ideja, Mahlerovih i Rollerovih predstava, preko Puccinija, S. Djagileva i F. Šaljapina, produkcije Krollopere u Weimarskoj Republici i novoga stila Nove stvarnosti [*Die Neue Sachlichkeit*], u poglavlju pod naslovom »1900-1945: Clearing the Stage«.

⁴ »/.../ replaced the term *Regietheater* with the derisive *Eurotrash*.« (Baker 2013: 370)

⁵ »Povratno, on postaje pomalo to djelo samo i stvara s njim potpunost, jedno novo djelo, budući da on preko njega misli, spava s njim, diše kroza nj, voli i mrzi polazeći od njega, shvaća kao ono, umire po njemu (u knjizi *Le Spectateur*, izd. Beba, Pariz, 1986., str. 132).« (Selem 2002: 340)

spektakla a la Zeffirelli i eksperimentalnih režija što su kao »skandal dana« uvijek dobar marketinški mamac i za novu mlađu publiku, od *Rigoletta* na planetu majmuna u režiji Doris Dörrie (Bavorska opera, 2005.) do *Parsifala* u ludnici (Opera Zürich, 2011.). I iz vlastitoga iskustva kao producent i profesionalni gledatelj-teatrolog slažem se s Bakerom da operno kazalište mora uvijek biti otvoreno za inovativne umjetničke perspektive namjeravali i dalje ostati živa umjetnost.⁶ Trebaju li redatelji striktno slijediti skladateljeve scenske upute uz partituru što reflektiraju njegove i libretistove izvorne intencije ili je samo u pitanju duh glazbe – pitanje je pak na koje se nikada neće pronaći zadovoljavajući odgovori, utvrđuje Baker, ali nedvojbeno sudbina života opernoga teatra glede njegove zanimljivosti publici podrazumijeva se danas kako je i dalje u rukama redatelja.

Stoga i karikatura Wagnerova duha obješenoga na golemom visećem grmu lipe u praznom prostoru scenografskoga rješenja redatelja-unuka koji je vizualnim apstrahiranjem iznevjerio skladatelj- djedov realistični opis prizorišta nirnberške ulice i velikoga pravoga stabla stoljetne lipe, nije samo reakcija u ime uznemirenih čuvara tradicije i autorskoga/skladateljskog integriteta: karikatura, naime, implicitno postavlja zanimljivo i od polovice prošloga stoljeća otvoreno pitanje o autorstvu u suvremenom opernom kazalištu, koje je gotovo kao sinonim za kreativnu inovativnost i originalnost scenskoga čitanja definitivno prisvojila dominantna umjetnička figura redatelja. Konkretno o pitanju autorstva u opernom kazalištu baš i nema teorijskih članaka i studija, ali u živoj kazališnoj praksi ono je i trajno živo pitanje prije svega sadržano u svakoj raspravi o dirigentskom i redateljskom pristupu opernoj partituri, a posebice važno iz perspektive repertoarnih promišljanja producenata opernih kuća, između ostaloga i

⁶ »If opera is to continue as a living art, the productions must be realized on the stage by directors whose concepts will find ways to speak to contemporary audiences of universal themes: love, passion, power, morality, sex, conflict, racism, and misogyny.« (Baker 2013: 380)

s obzirom na njihovo poznavanje obzora očekivanja publike u kazalištu kojim umjetnički upravljaju.

U knjizi *Status autora*, studiji o književnom autorstvu čije su se karakteristike i percepcija mijenjale kroz povijest, David Šporer ustvrđuje kako je u suvremenom shvaćanju autorstva originalnost jedna od ključnih sastavnica u umjetničkom i pravnom smislu, što pokazuje i definicija hrvatskoga važećeg Zakona o autorskom pravu i srodnim pravima⁷ koja utvrđuje da su autorska djela i »glazbena djela, s riječima ili bez riječi«,⁸ dok se u srodnim pravima koja zakonski određuju prava umjetnika izvođača navodi da se »umjetnikom izvođačem smatra [...] i redatelj kazališne predstave i dirigent umjetničkog ansambla.«⁹ Autorska djela definiraju se uz pojmove originalnosti i individualnosti, iako kategorija originalnosti – bez obzira na to shvaća li se kao invencija ili inovacija¹⁰ – podrazumijeva niz problema kako u pravnom pogledu »tako i u pogledu normi pojedinih umjetnosti« (Šporer 2010: 183) gdje je ponekad teško odrediti granice originalnosti ili neoriginalnosti. U opernom teatru, odnosno u kreativnom procesu glazbeno-scenske transpozicije operne partiture u predstavu, te su granice u normativnom smislu drukčije, svakako kompliciranije određive: čitanje operne partiture kao originalnog autorskog djela (nepromjenjivoga u svom jeziku-notnom zapisu) proizvodi novo originalno glazbeno-scensko djelo-predstavu. Temeljna specifičnost operne režije sadržana je u tomu što

⁷ »Članak 5. (1) Autorsko djelo je originalna intelektualna tvorevina iz književnog, znanstvenog i umjetničkog područja koja ima individualni karakter, bez obzira na način i oblik izražavanja, vrstu, vrijednost ili namjenu ako ovim Zakonom nije drukčije određeno.« Zakon o autorskom pravu i srodnim pravima. 7. listopada 2003., NN 167/2003. (22. X. 2003.).

⁸ Isto. Članak 5. stavak 2.

⁹ Isto. Članak 122.

¹⁰ U završnom poglavlju »Originalnost: invencija ili inovacija« Šporer govori o kompliciranosti problema s obzirom na »dva shvaćanja originalnosti: tradicionalno u kojem se originalnost vidi kao invencija, i romantičarsko u kojem se originalnost shvaća kao inovacija« (Šporer 2010: 202).

i redatelj i dirigent čitaju partituru kao isti izvor odnosno predložak te je odnos dirigenta i redatelja presudan za kreativnu jedinstvenost glazbene i scenske interpretacije opere. Osim što su definicije granica između originalnosti i neoriginalnosti daleko krhkije kad se radi o glazbeno-scenskoj interpretaciji opernoga djela u predstavi, čini se da autorstvo ostaje otvorenim pitanjem – gdje su te granice autorstva operne režije (ali i dirigenta!) u odnosu na autorstvo partiture te može li se i u kojem se slučaju partitura mora obraniti od originalnosti autorstva operne režije, odnosno koja je granica zaštite skladatelja od redateljskih čitanja. U tom smislu Baker problem sublimira kroz pitanje što je ujedno naslov njegova poglavlja o suvremenom opernom teatru – »Redatelj kao nova zvijezda – inovacija ili šteta?« (»The stage director as a new star: innovation or detriment?«) (Baker 2013: 327) ili drugim riječima – *Regietheater* ili *Eurotrash*? Arhitektura vremena u protoku glazbe odnosno glazba kao arhitektura vremena između ostaloga redatelju određuje pitanje kretanja u prostoru i zbog te stroge zadatosti »mašta opernoga režisera stoji na strogom i objektivnom ispitu« (Lazić 1987: 139) čineći operu prekrasnom disciplinom (kako kaže Kosta Spaić), ali rađanje režije iz duha glazbe u suradnji s dirigentom te pronalaženje načina na koji za suvremenu publiku redatelj i dirigent iz intelektualnog i duhovnog (notnog) zapisa skladateljeve partiture čitaju univerzalne teme ljudskoga života – u tom kazališnom procesu dosezanje stvaralačke originalnosti i inovativnosti potvrđuje ili ne potvrđuje uvijek svaka redateljska interpretacija iznova.

U kontekstu reformatorske uloge redatelja na početku 20. stoljeća osnažuje se i uloga opernoga redatelja, pa teatarska praksa tako potiče i na (doduše, i u europskom kontekstu rijetka) teorijska promišljanja moderne operne režije kao njezine najmlađe forme. Prvi nacrt teorije operne režije u nas objavljuje 1933. godine redatelj Josip Kulundžić u tri nastavka *Zvuka* (»Nacrt jedne teorije operske režije«) polazeći od različitosti drame i opere kao glazbeno-scenske vrste a cjelovitost čije kazališne izvedbe je rezultat suradnje dvaju umjetnika – dirigenta i redatelja, iz čega proizlazi bitna

različitost redateljskog procesa stvaranja operne predstave.¹¹ Kulundžić je u tridesetim godinama prošloga stoljeća govorio iz pozicije praktičara, znajući da se operni redatelj tek mora izboriti za ravnopravan kreativni prostor u kazalištu, ali već polovicom 20. stoljeća Gavella u analizi nastajanja stila hrvatskoga glumišta (»Pitanje opere«) utvrdio je kako je opera »kroz cijeli naš kazališni život igrala dominantnu ulogu« (Gavella 1971: 316), posebice kod publike, a domaći operni umjetnici i operna produkcija od početka su bliži europskoj razini nego dramski. Kao što mnoga teorijska pitanja, pa i o autorstvu u hrvatskom opernom kazalištu, ostaju otvorenom temom, jednako tako i povijest hrvatskoga opernoga kazališta s fokusom na njezinu scensku sliku (režiju, vizualno oblikovanje scene i produkcijske uvjete) do danas nije napisana,¹² usprkos tomu što je odavno neprijeporna i kazališno-estetska uloga opere u razvoju hrvatskoga kazališta.¹³ Od opernih režija Stjepana Miletića sukladno europskim uzorima, preko dvadesetih godina 20. stoljeća – kad zagrebačka opera postaje respektabilna europska kuća, a Ivo Raić, Branko Gavella i Tito Strozzi istodobno režiraju i u drami i u operi – pa sve do danas, u svim generacijama hrvatskih dramskih redatelja profilirale su se i umjetničke osobnosti pojedinaca s afinitetom za operni teatar (Kosta Spaić, Božidar Violić, Petar Šarčević, Krešimir Dolenčić, Ozren Prohić), a tek kao iznimka oni koji su pretežito (Vlado Habunek, Petar Selem) ili čak isključivo radili u operi (Nando Roje, Stanko Gašparović). Činjenica da se usprkos toj dominantnoj i u europskom kontekstu umjetnički relevantnoj povijesti našega opernoga kazališta do danas u suradnji dvaju umjetničkih akademija, dramske i muzičke, kod nas nije pokrenuo multidisciplinarni i zahtjevan studij operne režije, ne ide u prilog razvoju umjetničkih i profesionalnih standarda hrvatskoga

¹¹ O tomu opširnije u: Lederer 2003.

¹² Izuzmu li se zasebna poglavlja u monografijama o redateljima koji su se bavili opernom režijom (Gavella, Strozzi, Raić, Spaić).

¹³ Usp. Batušić (1978: 272-282), poglavlje »Uloga opere u razvoju hrvatskoga kazališta«.

opernog kazališta u 21. stoljeću. Naime, već u osamdesetima i devedesetima prošloga stoljeća uvriježila se navika da operu mogu režirati i redatelji-amateri – povjesničari umjetnosti, teatrolozi, umirovljeni baletni umjetnici, glumci, operni pjevači, glazbeni kritičari¹⁴ – čime se scenska slika hrvatskoga opernoga teatra pomalo marginalizirala do nevidljivosti i beznačajnosti na recentnoj mapi europskoga opernoga teatra, iznimno umjetnički propulzivnoga upravo po različitim autorskim redateljskim pristupima.

Posljednjih dvadesetak godina tek troje hrvatskih (po naobrazbi dramskih) redatelja kojima glazbeno obrazovanje omogućava uspješno bavljenje i opernom režijom (Krešimir Dolencić, Ozren Prohić, Dora Ruždjak Podolski) nije dovoljno za mijenjanje scenske slike hrvatske operne scene, a tako i Opere HNK u Zagrebu kao jedinoga zagrebačkog opernog teatra, pa je uz njih prijeko potrebno pozivati ugledne europske operne redatelje koji i načinom rada s ansablom i načinom razmišljanja mogu značajno pridonijeti europskoj rekontekstualizaciji kuće.¹⁵ U nacionalnim kućama u kojima je opera jedna od umjetničkih grana te (u idealnom slučaju samo u zagrebačkom HNK) u sezoni producira tri premijere, sedam do devet repriznih naslova i sveukupno najviše sedamdesetak izvedbi, koncipiranje opernoga repertoara svakako nije jednostavan ali nedvojbeno jest odgovoran i kreativan posao, kao što produkcijske okvire u jednom razgovoru 2006. sažima Branko Mihanović, naglašavajući da mu je kao ravnatelju u Operi cilj bio stvaranje programa koji je simbioza »željeznog repertoara i malih iskoraka« (Mihanović u Dražić 2006: 39),

¹⁴ O tomu govori Branko Mihanović u: Komanov 2010.

¹⁵ »Mogu neskromno reći da su redatelji poput Oliviera Tambosija, Phillipa Himmelmana ili A. Bernarda doprinijeli značaju i ugledu naše kuće u europskim razmjerima. U doba potpune dostupnosti informacija njihova se iznimnost i važnost može vrlo lako provjeriti prema ugledu opernih kuća u koje su pozivani. Hoće li se, međutim, nekome njihova režija svidjeti ili ne, ovisi najviše o pripremljenosti i otvorenosti pojedinca.« (Mihanović u Komanov 2010: 19)

dakle repertoara 20. stoljeća, domaćih opera ali i suvremenih domaćih (ili stranih) opernih skladatelja. Mihanović naglašava da način promišljanja repertoara ovisi i o publici, pri čemu je vrlo teško naći kompromisnu poveznicu za profiliranje prepoznatljivog repertoara nacionalne kuće »koji bi zadovoljio sve tri kategorije konzumenata« (Mihanović u Komanov 2006: 5) jer:

Danas u Zagrebu postoji svega nekoliko stotina istinskih poznavatelja i ljubitelja opere koji su ujedno i najkritičnija publika. Ostatak od nekoliko tisuća posjetitelja želi vidjeti samo »željezni repertoar«. Nedovoljno prisutnu mladu publiku, uglavnom intelektualaca, ipak treba privući suvremenijim pristupom i bitno izmijenjenom estetikom (ibid.).

Po Mihanovićevoj trodiobi kojom karakterizira zagrebačku opernu publiku, za jedan europski grad iznenađujuće je malobrojna publika istinskih poznavatelja – ona za koje podrazumijevamo kako su kritični i posjeduju glazbenom naobrazbom utemeljene kriterije te poznaju recentni kontekst opernog teatra (pri tom većina opernih kritičara ne spada u ovu skupinu); ona najbrojnija što preferira »željezni repertoar« uglavnom ima definiran estetski obzor očekivanja, ali poseban je izazov nova mlada publika kojoj se mora prilaziti novom drukčijom estetikom. Pri tom treba naglasiti kako pitanje nove mlade publike (one koja rijetko ili nikako ne dolazi) nije samo problem hrvatskog i zagrebačkog opernog kazališta, nego i godinama aktualno pitanje u svjetskom opernom kazalištu, na koje se odgovor u europskoj praksi traži prije svega kroz inovativne redateljske pristupe;¹⁶ svakako, sa scene je nestao stari kliše »stati-i-pjevati« (Englezi

¹⁶ U biltenu foruma Opera Europa održanom u Londonu 2011. objavljen je Manifest za promjene (*Manifesto for Change*) koji je artikulirao Young Delegates Think Thank u Madridu 2010.:

»Opera encompasses the poetical and the political, the aestetical and the ethical.

pogrdno kažu *park-and-bark*) uz tipizirane geste, a operni pjevači danas su i glazbeni i glumački interpretatori.

U Zagrebu na početku 21. stoljeća – u vrijeme kad sam se kao intendantica u suradnji s ravnateljem Opere Brankom Mihanovićem bavila opernim kazalištem i opernom publikom – najbrojnija tradicionalna publika za »željezni repertoar« uglavnom očekuje i zastupa onu vrstu tradicionalnoga redateljskog pristupa za koju je autorstvo opere isključivo pitanje poštovanja skladateljevih uputa, pa čak i kad zapravo ne znaju kakva je to točno skladateljeva scenska slika partiture ili se pak strasno zastupa vjernost, što je samo drugo ime za perpetuiranje tzv. inscenatorske tradicije; za tu tradicionalnu publiku svaki je tzv. iskorak ravan vješanju skladateljeva duha na stilizirani grm lipe iz 1956. u Bayreuthu. Svakako, i ona malobrojna znalačka i ta tzv. tradicionalna publika što sa skepsom prima svaku novu interpretaciju negirajući inovativno autorstvo operne režije, kao i nova mlada publika koja očekuje vidjeti i čuti operu na nov način, imaju svoje zastupnike i u opernoj kritici. No, podijeljenost mišljenja kritike i publike između oduševljenja i negiranja neke režije mora na neki način biti zajednički cilj intendantita i ravnatelja koji žele živo kazalište, jer operna kuća danas, kaže redatelj i intendant minhenske Bayerische Staatsoper Nikolaus Bachler, »treba prikazivati ono što je potrebno vidjeti, a ne ono

Opera is simultaneously music and theatre and art, and can catapult its audience into a brave new world of experience, which fuse emotion and intellect. It has the inherent potential to invent new forms, which reflect new realities and allow us to look into the future.

That is what we call the »OPERA EXPERIENCE«.

Yet, for this experience to take place, we must break the genre out of its museum; out of what so often seems a hermetic bubble. We must take the art and the artist off their pedestals, and vitality: WE MUST CULTIVATE AN ACTIVE AUDIENCE. If opera is to be alive and communicative, it must tackle audiences' inhibitions, and engage the public in a on-going dialogue with the very art form itself.«

(*The Newsletter of Opera Europa*. Spring 2011., Special edition 33. 11.)

što publika želi vidjeti« (Bachler u Mihanović 2013a). Činjenica je i da većina naše domaće tradicionalne (ujedno i dobnostarije) publike, kao i dio opernih kritičara, najjači otpor pruža suvremenim autorskim redateljskim čitanjima partitura »željeznoga repertoara«, a daleko je benevolentnija prema režijama opernih djela s kojima se prvi put susreće na pozornici, primjerice s nepoznatom domaćom baštinom ili pak nekom rijetko ili nikada izvedenom baroknom operom. Upravo s namjerom mijenjanja petrificiranih recepcijskih navika i očekivanja, jedna od važnijih estetskih odluka u promišljanju repertoara po mom mišljenju vezana je uz realizaciju inventivnih autorskih redateljskih interpretacija određenih »željeznih« naslova, štoviše, baš onih koje nije do sada u povijesti zagrebačke pozornice dohvatila zloguka ruka redateljskoga kazališta, koja bi, primjerice, mogla oduzeti crvenu haljinu, crnu periku i folklor Bizetovoj *Carmen* te slonove i palme Verdijevoj *Aidi*. Neozbiljno, površno i neodgovorno bilo bi svesti važnost novoga čitanja staroga opernoga djela samo na osuvremenjavanje promjenom kostima i scene, jer redateljski autorski pristup nedvojbeno podrazumijeva jasno i dosljedno promišljen koncept i kreativan stav »koji kaže: *To je priča koju sam želio ispričati ovom operom*« (Mihanović 2013b: 2). Ta nova priča, dakako, ne mora se svidjeti svakom gledatelju jednako, ali barem se pretpostavlja kako bi kompetentan i glazbeno obrazovan operni kritičar morao biti kazališno pismen odnosno trebao bi znati pročitati redateljski koncept.

Iz perspektive producenta opernoga kazališta koji repertoarom kreira estetiku kazališnih događanja jasno je kako se odabirom redatelja za određenu partituru zapravo »kupuje« određena autorska osobna vizija te kako producent, kao i uvijek u kazalištu, ponekad i svjesno riskira kad je u pitanju uspjeh ili neuspjeh odnosno prihvaćanje ili neprihvatanje te vizije kod publike i kritike. U konstrukciji repertoarnoga opernoga kazališta kao što je zagrebačka nacionalna kuća, smatrala sam posebnim izazovom mijenjati tradiciju scenske slike u okviru »željeznoga repertoara«. Iskušavanjem različitih glazbenih interpretacija i redateljskih estetika, iskušava se, ili

bolje rečeno, izaziva i različit odnos publike i kritike prema autorstvu operne režije, a u hrvatskom kontekstu opernoga kazališta i na pozadini izvedbenih tradicija između ostaloga partiture Bizetove *Carmen* i Verdijeve *Aide* poseban su izazov: ni jedna se bez promišljanja i teatarskoga razloga nije našla na repertoaru u novom redateljskom čitanju – *Carmen* u sezoni 2006./2007. i *Aida* u Verdijevoj godini 2013. – a obje su izazvale burne reakcije.

Zagrebačka *Carmen* 2006. ponovno je otvorila Pandorinu kutiju iz koje su iskočili tereti predrasuda, recepcijskih očekivanja i usporedbi što se u povijesti svih naših redateljskih čitanja ove opere ukazuju već u trenutku producentskog izbora između izvorne partiture i svega onoga što je od Bizetove opere stvorila scenska tradicija. U prilog tradicionalizmu govori i revalorizacija opusa opernih režija Koste Spaića iz pera Jagode Martinčević, koja je njegovu novu redateljsku koncepciju *Carmen* iz 1972., što se nije svidjela ni kritici ni publici, izdvojila kao zapravo jedini redatelj operni neuspjeh s tradicionalnim djelom, zaključivši kako ostaje »posve nejasno zbog čega se redatelj s takvim iskustvom uopće upustio u oslobađanje Bizetove opere njezinih vlastitih konvencija. Jer, *Carmen* pripada onome dijelu operne obitelji u koji je bolje ne dirati«, dakle treba je ostaviti »sa svom onom prtljagom tradicije koju ćemo u ovoj operi silnih strasti radije podnijeti od bilo kakvog osuvremenjivanja« (Martinčević 2004: 136).

Došavši u Zagreb 2006. na razgovore oko priprema za režiju Bizetove *Carmen*, Phillip Himmelmann doista je »bio ustrajan u pitanjima što danas za našu sredinu znači Carmen. Je li to žena u crvenoj haljini i cvijetom u kosi? Ili samo sloboda? Ili ljubav? Smrt?« (Mihanović 2007: 22). Najavljivao u medijima kao »europski relevantan redatelj s imidžem kontroverznosti« (Stanetti 2007: 38), Himmelmann i dirigent Johannes Wildner odlučili su se za glazbeno-scenski zahvat kraćenja partiture na nepuna dva sata izvedbe u kontinuitetu, ne oduzimajući time operi ništa od njezine izvorne glazbene izražajnosti, štoviše uspijevajući stvoriti novu događajnu i glazbeno komprimiranu dramaturšku cjelinu u kojoj su i tek rijetke i kratke govorne

replike ostavljene zbog brzog protoka radnje. Odlučivši se za komorniju intimističku interpretaciju Bizetove partiture, Himmelmann ni najmanje ne ulazi u izvornost i integritet opere koja svojevrtnom otvorenošću partiture kao i žanrovskom neodređenošću, upravo omogućava različite pristupe, čitanja i kraćenja.¹⁷ Jedan od ključnih poticaja za repertoarni izbor *Carmen* 2006. bila je scenska osobnost interpretkinje naslovnoga lika: zagrebačka mezzosopranistica Dubravka Šeparović Mušović u potpunosti je slijedila redateljevo naglašavanje dimenzije verističke tragedije, u kojoj njezina suvremena Carmen pripada brutalnom svijetu podzemnog miljea i u kojemu od trenutka kad ona zabija nož na scenu i započinje curiti pijesak iz klepsidre koji stane u trenutku kad je ubijena tim istim nožem – samosvjesno hoda ususret vlastitoj smrti. Smrt i granice slobode pokreću glavnu mitsku junakinju u njezinu završnom životnom činu,¹⁸ a Dubravka Šeparović Mušović igra je dominantno, izazovno, strasno i osjećajno.¹⁹ Neopterećena usporedbama sa svjetski slavnom Carmen Ruže Pospiš Baldani, Dubravka Šeparović Mušović kreirala je posve drukčiju svoju Carmen.

¹⁷ Izmiješanost žanrova u *Carmen* – opéra-comique ili tzv. velika opera – otvara mogućnost različitih čitanja. Od vremena preradbe govorenih dijaloga u pjevane, opera je mijenjala lik i oblik: »Doduše, postoji mogućnost da je sam Bizet za života promišljao govorene dijelove zamijeniti pjevanima kako bi djelu omogućio bolju dostupnost izvan francuskog govornog područja, no ipak dvojbe oko silnih intervencija ostaju te još i danas teško možemo razabrati je li Carmen komorna, intimistična opera o jednoj sudbini, ili pak razigrani spektakl u duhu španjolskog folklor.« (Martinčević 2007: 10)

¹⁸ »U prvom planu nisu ljubav i strast, nego smrt i brutalnost, a opsesije ove moderne mračne i pesimistične junakinje uvjerljivo je izrazila mezzosopranistica Dubravka Šeparović-Mušović svojim moćnim glasom.« (Haluza 2007: 99)

¹⁹ »Glavna os te drame bila je odlična Dubravka Šeparović Mušović u naslovnoj ulozi. Njezina Carmen nije niti bezosjećajna manipulatorica, niti žena opsjednuta uvijek iznova prolaznim ljubavnim strastima, što su dva uobičajena pristupa tom liku. Ova je Carmen osoba čiji su postupci vođeni paničnim strahom od smrti, koju se u zaključnoj katarzi ipak prihvaća jednako beskompromisno kao i prethodne grčevite pokušaje življenja do maksimuma.« (Matasović 2007: 32)

Nakon *Tragedije o Carmen* Petera Brooka iz 1983., što svodi trajanje opere na osamdeset minuta, otvorivši put drugim brojnim interpretacijama materijala partiture koja je upravo zahvaljujući novim brojnim teatarskim i filmskim verzijama iznjedrila novovjeki mit o Carmen, doista čudi kako se svedenost zagrebačke *Carmen* na filmsko trajanje od sat i pedeset minuta u Himmelmannovom i Wildnerovom dramaturški dosljedno promišljenom sažimanju partiture odnosno razložnom izostanku pojedinih dijelova – mogla smatrati nekom novinom ili kontroverzom.²⁰ Tek su rijetki, mahom mlađi operni kritičari s pravom naglasili kako se uvjetno može govoriti o hrabrosti, modernosti ili čak revolucionarnosti tako osmišljene i dosljedno provedene redateljske verzije, što je dakle moguće samo u kontekstu naših uobičajenih skučenih zagrebačkih opernih prilika, koje su godinama bile daleko od suvremenog opernog redateljskog kazališta. U takvom lokalnom kontekstu, uz Dubravku Šeparović Mušović i Phillipa Himmelmana, i reakcije publike postaju nezaobilazna tema i kritika, kao i komentari u društvenim rubrikama koji zorno ocrtavaju stanje duha tipično malograđanskih predrasuda: »Zagrebačka premijerna publika bila je potpuno nepripremljena za najnoviju Carmen«, za modernu verziju bez španjolskog folkloru i kastanjeta, za »nemilosrdnu i opscenu ljubavnicu«, »običnu curu u hlačama uvučenima u čizme, ciganke u minicama u seksi scenama« što su »kod mnogih [...] izazvali konsternaciju, ali tihi, jer zagrebačka gospoda ne vole kritizirati ni javno ni glasno.« (XX 2007: 121) Za onu konzervativnu publiku koja doživljava operno kazalište isključivo kao scensku sliku što mora biti lišena svakoga refleksa uznemirujuće današnjice, čime zapravo ne priznaje beščutnost, brutalnost

²⁰ »No, osoba o kojoj se već sada u Zagrebu najviše govori u vezi s ovom premijerom je glasoviti njemački operni redatelj Phillip Himmelmann, čije provokativne inscenacije prate kontroverze i podijeljeni dojmovi. U ovom slučaju zagrebački glazbeni krugovi već raspravljaju o tome koliko si redatelj smije uzeti slobode zadirujući u samu glazbu jer je Himmelmann partituru okljaštrio.« (Pofuk 2007: 33)

i nasilje suvremenoga svijeta u kojemu živi – posve je očekivana njezina nepripremljenost, posebice među reprezentantima tzv. zagrebačke gospode, što god u punom smislu riječi taj malograđanski pojam podrazumijevao. Rasprodano mjesecima prije premijere 7. prosinca 2007., Himmelmannovo autorsko čitanje Bizetove *Carmen* »golog pupka« – u jednoj od naših kritika naslovom atribuirano kao »Solidan Eurotrash« (Matasović 2007: 32) – prvi put masovnije je privuklo novu mladu publiku u Operu, dok je »stara« zagrebačka publika uglavnom negodovala poput jedne gledateljice što protestira u pismima čitatelja pod naslovom »Jadni Georges Bizet i njegova Carmen«:

Već sam i prije primijetila da mnoge predstave vrve raznim novotarijama, ali što je previše – previše je. Zaista ne shvaćam kako se može dogoditi da se skraćuje partitura, mijenja sadržaj, ne koristi prijevod i to sve zajedno prodaje se pod originalnu Carmen. Pozornicom defiliraju kreature za koje se ne zna koga predstavljaju. Izborom odjeće nastojalo se da izgledaju što ružnije. Penju se po ljestvama, skakuću s bodežima i noževima. Muči se ansambl, a publika još i više« (Sučić 2008: 22).²¹

²¹ Isto pismo objavili smo uz najavu treće sezone igranja u *Operainfo* (br. 12, 2010.), za usporedbu uz dva ulomka iz pisama nakon premijere *Carmen* 1875., koja je bila povijesni fijasko da bi potom postala »najpopularnija opera svih vremena«, kako je predvidio Čajkovski, ali i opera koja je kao rijetko koja druga doživjela i brojne kazališne i filmske interpretacije.

»Neću okolišati. Vaša *Carmen* je fijasko, katastrofa! Neće igrati više od dvadeset puta. Glazba traje unedogled. Nikad ne prestaje. Nema vremena ni za pljesak. To nije glazba! A vaša drama – to nije drama! Muškarac upozna ženu. Smatra je lijepom. To je prvi čin. On voli nju, ona njega. To je drugi čin. Ona njega više ne voli. To je treći čin. On je ubije. To je četvrti! I vi to nazivate dramom? To je zločin, čujete li me, zločin« (Jean Henri Dupin svom prijatelju, libretistu Meilhacu, 1875.)« (Carmen 2010: 7).

Partitura se može kratiti, a da time »sadržaj« nije promijenjen, prijevod se koristio (projekcija titlova na gornjem dijelu portala), ali u pismu ogorčene gledateljice koja ne prihvaća scensku interpretaciju potpuno različitu od očekivane, najzanimljivija je upotreba pojma originalnosti kojim se isključuje odnosno ne percipira autorstvo operne režije kao moguće nove teatarske originalnosti, na način kako to lapidarno formulira redatelj Balász Kovalik: »Samo operno djelo predstavlja hrpu nota koje je autor ispisao na papiru, a kojem život udahnuju pjevači i redatelj« (Kovalik u Vulić 2010: 40).

S neprihvaćanjem publike ne treba polemizirati preko novina, ali zato ne treba propuštati polemike *s a priori* ostrašćenim i nadasve loše argumentiranim – jednako onim pozitivnim kao i onim negativnim – diskursima većine hrvatskih opernih kritičara među kojima nalazimo tek rijetke glazbeno i kazališno obrazovane iznimke.²² Drugim riječima, naša kritika mogla bi imati važnu ulogu u procesu priznavanja autorstva operne režije jedino pod uvjetom da zna pročitati i dirigentske i posebice redateljske interpretacije; u zatvorenosti naše kazališne sredine poslovično neznanje opernih kritičara ostalo bi možda i nezapaženo i beznačajno, da se o našim produkcijama povremeno ne oglašava i ona ozbiljna inozemna u čijem načinu pisanja ne nedostaje argumentirane kritičnosti prema glazbenoj i

²² Dva uzorna primjera hrvatske novinske operne kritike iz pera su Branimira Pofuka i Bosiljke Perić Kempf koja se posebno iskazala u kritici o *Carmen*, primjerice: »U Himmelmanovoj osmišljenoj, konsekventnoj, logičnoj, bla, bla, bla režiji *Carmen* sve je na svom mjestu, sve je O.K, sve se može opravdati i prihvatiti, jedino nema djelovanja. A djelovanja nema zato jer je sve nasilno eksplicitno i podvrgnuto fikciji slobode vlastitog viđenja. Koja može biti isto takav blef kao i vlastito mišljenje. Osim toga, sve hoće biti efektno. Ali naprosto nije.« Ili o simbolici pješćane ure: »Da li je to pješćana ura ili sa stropa pada možda Sai Babin bijeli prah, đavo će ga znati, rekao bi Gogolj.« Ili pak o tenoru: »Zagrebačka operna publika, dobronamjerna kakva već jest (da li malo i mazohistička?) zdušno je pljeskala pjevačima, među inima i gostujućem tenoru Jean Pierre Furlanu – nemam pojma zašto« (Perić Kempf 2007: 21).

scenskoj realizaciji. Srećom su se u slučaju povijesno prve koprodukcije Opere HNK u Zagrebu i Opere HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci o 200. obljetnici rođenja Giuseppea Verdija, premijeri *Aide* 2013.,²³ oglasili i inozemni kritičari u specijaliziranim opernim časopisima koji, između ostaloga, znaju pročitati koncept predstave. Naime, hrvatska operna kritika nakon premijere *Aide*, u režiji Balásza Kovalika i dirigenta Antonella Allemandija, pokazala je rijetko viđenu ostrašćenost apriorističke negacije, ne trudeći se – ili možda i ne razumijevajući – pročitati redateljske implikacije na suvremeni politički i društveni kontekst opere koju je Verdi napisao između ostaloga i kao kritiku talijanskoga društva s kraja 19. stoljeća, pa je stoga ni mađarski redatelj nije namjeravao postaviti »prema ustaljenom estetskom klišeju s kičastim egipatskim kostimima, palmama i piramidama, nego u suvremenom kontekstu, s obzirom na to da ju je autor na taj način i zamislio«. ²⁴ Otpor kritike i premijerne zagrebačke publike prema radikalnom konceptu *Aide* bio je očekivan, usprkos svim medijskim najavama autorskog tima kojima se uzaludno pokušavala senzibilizirati publika da neće gledati holivudsku verziju staroga Egipta,²⁵ ali i da ovaj put neće »vidjeti ni nacističke, ni ruske uniforme, nego vojnike koji izgledaju ope-retno«, a Trijumfalna koračnica sagledava se »i iz perspektive etiopskih robova, kojima ta glazba ne može biti ni lijepa ni zabavna«. ²⁶ Konzervativna

²³ Premijera *Aide* bila je 25. siječnja 2013. u Zagrebu, a 21. veljače 2013. u Rijeci.

²⁴ Vulić, Tonko, 2013, »Moja opera Aida vrlo je suvremena i ima političku pozadinu«, *Aktual*, Zagreb, 23. siječnja, 40.

²⁵ »Aida će, doznajemo, biti lišena hollywoodske interpretacije starog Egipta: – Ako očekujete prizor parade slavlja i slonove, toga u ovoj Aidi neće biti. – naglasio je Antonello Allemandi, a redatelj Balász Kovalik dodao je kako se ponajviše žele fokusirati na likove. – Alegorijom i simbolima želimo pokazati današnje stanje; jakim bojama kostima i scenografije kao i arhitektonskom piramidom (riječ je o stepeništu u obliku piramide, op. a.) želimo ironično pokazati u kakvom društvu živimo – kazao je Kovalik« (Bunjevac 2013: 32).

²⁶ »Ali vizualna agresivnost na sceni bit će često u kontrastu s glazbom, najavljuje maestro Allemandi ističući kako od orkestra i pjevača traži suzdržanost i

zagrebačka publika – kako je karakteriziraju i inozemni kritičari²⁷ – na premijeri je zviždala i *bukala* autorskom timu ali i dirigentu, za razliku od riječke mjesec dana poslije koja je pak premijeru ispratila ovacijama²⁸: svakako, živahna i demokratična operna publika uvijek otvoreno reagira, ali se ne može prevariti, pa su sve reprize bile rasprodane, u pauzama su žustro diskutirali mladi sa starijim gledateljima te su se pisala protestna pisma upravi i novinama (Habeković 2013: 26).

Kratka povijest različitih scenskih pristupa *Aidi* i u ovom kontekstu posebno je zanimljiva. Baletni prizori i trijumfalna koračnica, dramaturški promišljeno ukomponirane u komornost prividno statične opere, pružile su trajnu mogućnost raznim produkcijskim pretjerivanjima te izvedbama u arenama i na stadionima, kao što je bila i *Aida* u Dolenčićevoj režiji na stadionu u Pekingu (2000.) te po sastavu trijumfalne povorke zapamćena ona u Cincinnatiju 1986., kad su uz soliste, zboriste, plesače i statiste sudjelovali i »južnoafrički mravojed, magarac, slon, udav, paun, tukan, sokol, bijeli tigar, sibirski ris, kakadu i čimpanza« (Mihanović 2013: 22). Naposljetku, u tom smislu ne iznenađuje da se jedna od recentnih najava gostovanja *Aide* u produkciji HNK u Splitu na Ljubljanskom festivalu također prezentira kroz atrakcije iz životinjskog carstva jednako važne kao i solisti.²⁹ Međutim, *Aida* u drugoj polovici stoljeća redateljskoga kazališta doživljavala je i dijametralno suprotne koncepte istih prizora, kao pri-

koncentraciju na unutarnju snagu partiture čija će cjelina ostati netaknuta« (Pofuk 2013: 32).

²⁷ »Überhaupt verhalten sich die als konservativ geltenden Zagreber Opergänger meinungsgreudig und urteilsfähig: mit jovialem Applaus gewürdigt werden die durchaus beeindruckenden Stimmen« (»Pink, Golden, Camp«, 2013., *Opernwelt*, März).

²⁸ »Za razliku od zagrebačke, riječka publika na premijeri *Aide* ispratila je ansambl predstave pljeskom i povicima 'Bravo!'« (Cuculić 2013: 61).

²⁹ »A osim pjevačke solističke postave zvijezda s pozornice veronske Arene, posebna atrakcija bit će i veliki prizor trijumfalne koračnice u kojem će 'nastupiti' i jedanaest rasnih lipicanera iz čuvene slovenske konjičke eregele« (Pofuk 2019.).

mjerice kod Wielanda Wagnera, gdje su zarobljeni Etiopljani nosili toteme, maske i ritualne predmete: »Želio sam u Aidu unijeti šarenilo mirisa koje ne potječe iz egipatskih muzeja nego iz same atmosfere djela. Namjera mi je bila udaljiti se od lažne egipatske umjetnosti, lažne operne monumentalnosti, holivudskog povijesnog dekora i vratiti se arhaičnom, arheološkim rječnikom rečeno, predinastijskom vremenu« (Wagner u Mihanović 2013: 22). *Aida* je, naime, u europskom opernom kazalištu doživjela različite redateljske koncepte koji su naglašavali upravo njezine političke dimenzije, ugrađivane već i u samom procesu skladateljeva i libretistova rada na esencijalno ozbiljnoj priči o moći, crkvi, ljubavi, ali i ratu i nasilju.³⁰ Različite su i režije *Aide* u zagrebačkoj Operi od druge polovice prošloga stoljeća – od režije Nanda Roje (1965.), koju je obilježila suvremena monokromatska likovna estetika šezdesetih, one Stanka Gašparovića iz 1976., što se održala na sceni sve do 1983. (koju sam gledala kad je već doista bila samo kulisa za *stati-i-pjevati*), potom Ivice Krajača iz 1989., gdje se na premaloj pozornici pokušavao napraviti spektakl u blještećem kaširanom zlatu staroegipatske ikonografije, pa sve do muzejske režije Nenada Turkalja, u scenografskom okviru predimenzioniranih starinski oslikanih kulisa piramida. Na takvoj teatarskoj tradiciji svaka je redateljska ambicija da se iznevjere klišeji svečane monumentalnosti festivalske opere unaprijed osuđena na velike otpore, a posebice ako je redatelj *Aidi* – kao Kovalik 2013. u zagrebačkoj Operi – pristupio radikalno, pokazujući apokalipsu rata i u potpunosti je lišavajući bilo kakvoga trijumfalizma. Scenografija Antala Czabe piramidalna je geometrijska konstrukcija koja kroz rotacije mijenja prizorišta radnje, dok je na vrhu staklena kocka u kojoj je i završna apoteoza – duet umirućih ljubavnika, a kostimi intenzivnih boja s dominantno zlatnom i ružičastom bojom, eklektični i namjerno operetno groteskni, naglašavaju redateljevu ideju o sublimaciji zabave i brutalnosti. U jasnom i dosljedno

³⁰ »Redatelj *Aide* Balász Kovalik kaže da se rukovodio trima uporištima koja su bila i Verdijeva: moć, crkva i osobna sreća pojedinca« (Hribar 2013: 51).

provedenom Kovalikovu konceptu što priča suvremenu priču o ljubavi u nemogućim koordinatama države i crkve,³¹ samo se postavlja drugo gledište priče. Za razliku od većine hrvatske kritike, koja ni jednu drastično negativnu atribuciju predstave nije argumentirala koristeći se pojmovima uvrede i sramoćenja Verdija te tražeći ispriku (»Verdi takvu sramotu za svoj rođendan nije zaslužio«; »Debakl i sramota Verdijeve godine«), inozemni kritičari ozbiljnije su primjedbe uputili glazbenoj interpretaciji, na kraju zaključujući kako je, zahvaljujući redateljskoj interpretaciji koja je odbacila lažne iluzije, *Aida* postala živim dramskim teatrom.

I u kazališnoj povijesti i u sadašnjosti hrvatskih opernih izvedbi *Aide* nema stvarnosti samospoznaje: sve dok to turisti budu dopuštali, izvođenje *Aide* na Peristilu uz autentičnu sfinngu smatrat će se njezinim idealnim mjestom radnje za tragičnu ljubavnu priču između pobjednika i poraženih, obvezno odjevenih u više ili manje likovno stilizirane kostime razdoblja staroga Egipta:³² u ambijentalno atraktivnom prostoru Peristila, ta je scenska slika *Aide* neupitno petrificirana u svijesti splitske publike ali i u svijesti ansambla splitske Opere, a jednako tako i publika naših nacionalnih kazališta podrazumijeva uvijek isti iluzionistički okvir lažnog staroegipatskog trijumfalizma. Stoga se Kovalikov hrvatski pokušaj pričanja suvremene egipatske političke i (post)ratne drame kroz *Aidu* – koja je na neki način 2013. predvidjela kasnije situacije na Bliskom istoku – i

³¹ »Ona govori o tome kako političari i državni sistem uništavaju ljude. Individualnost u toj operi predstavlja ljubav, nasuprot koje stoje riječi kao što je nacionalizam, rat, moć i vjera... Stoga je cilj ovog djela bio da se gledatelji zapitaju je li im važnija njihova osobna sreća ili slijepo robovanje ideologiji« (Vulić 2013: 43).

³² »Kostimi nemaju veze s Egiptom jer ih Verdi nije na taj način osmislio za prvu izvedbu 1872. Bili su izrađeni u Parizu u stilu tadašnje francuske secesije. Ondašnja je *Aida*, dakle, bila usklađena s vremenom u kojem je bila postavljena, a ne s vremenom u kojem se događa radnja. Tek u 20. stoljeću opere su se počele raditi tako da se vezuju uz vrijeme radnje, a ne vrijeme uprizorenja« (Vulić 2013: 43).

ne samo u zagrebačkom kontekstu do danas čini ekscesom kada je o ovoj operi riječ, a vjerojatno će tako ostati do daljnjega. Verdijeva publika 1872. znala je da *Aida* ne govori o palmama, piramidama i slonovima, nego da ima političku pozadinu, ali svakom redateljskom pristupu koji koristi simboliku današnjega vremena asocirajući političku i društvenu suvremenost, posebice kad je riječ o Verdiju – zadugo će se pružati otpor, na žalost, s obje strane rampe opernoga kazališta. Gavella je u jednom razgovoru o operi već 1925. rekao: »Uživao bih da pravim Wagnera protiv općeg uvjerenja, da ga režiram protiv tradicije...« (Gavella 1925.). Iz perspektive redateljski bezbojne recentne produkcije reklo bi se, međutim, kao da otpora tradiciji nije bilo i nema, što, dakako, u povijesti našega opernoga teatra gledano, i nije baš točno.

Prigodom jedne od brojnih obnova Dolenčićeve režije Gotovčeva *Ere s onoga svijeta* iz 1993., skladatelj Pero Gotovac želio je da razgovaramo o nekim redateljskim rješenjima koja su, po njegovu mišljenju, iznevjeravala realističku logiku libreta Milana Begovića i njegova oca skladatelja Jakova Gotovca, vrlo temperamentno od mene tražeći zaštitu autorstva opernog djela. Smatrala sam da o tim detaljima mora razgovarati s redateljem, ima moju potporu ali produkcija nije bila »moja«, obnavlja se skoro dva desetljeća, no morala sam priznati da je bio u pravu glede pojedinih realističkih situacija. Istodobno, mislila sam na koncept modernog gastarbajterskog *Ere s onoga svijeta* koji mi je, moram priznati, vrlo uvjerljivo, prezentirao jedan redatelj: i tu se sada postavlja ozbiljno pitanje o granicama autorstva *Regietheatera*, iako sam bila sigurna i tada a i danas, dakle iz iskustva prakse – intendant bi nakon te i takve premijere *Ere* morao »doma« pod kišom jaja i rajčica, što bi po mom mišljenju bilo daleko bolje od mrtvačkoga opernoga teatra koji je, za razliku od europskoga, preuzeo našu scenu.

LITERATURA

- Baker, Evan, *From the Score to the Stage: An Illustrated History of Continental Opera Production and Staging*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2013.
- Batušić, Nikola, *Povijest hrvatskog kazališta*, Školska knjiga, Zagreb 1978.
- Bunjevac, Lada, »'Aida' bez parade slonova. Želimo pokazati društvo u kojem danas živimo«, *Jutarnji list*, 23. siječnja, Zagreb 2013., 28.
- Carmen, *Operainfo*, Glasilo Opere Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, broj 12, Sep – Dec. 7., 2010.
- Cuculić, Kim, »Ovacije za Kristinu Kolar«, *Novi list*, 23. veljače, Rijeka 2013., 61.
- Dražić, Sanja, »Opera bi trebala i na Igre«, Razgovor s oboistom Brankom Mihanovićem, ravnateljem Opere HNK u Zagrebu, *Setemana*, 8. lipnja, Dubrovnik 2006., 30.
- Gavella, Branko, Intervju. *Comoedia* br. 9., 1. studenoga, 1925/26, Beograd 1925.
- Gavella, Branko, »Hrvatsko glumište«, Haler, A. – Kombol, M. – Gavella, B. – Maraković, Lj., *Eseji, studije, kritike*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 86, Matica hrvatska – Zora, Zagreb 1971.
- Habeković, Dobrila, »Aidu u HNK Zagrebu izvide na razini cirkusa Medrano«, *Večernji list*, 28. veljače, Zagreb 2013., 26.
- Haluza, Jana, »Futuristička Carmen u zagrebačkom HNK«, *Nacional*, 11. prosinca, Zagreb 2007., 99.
- Hribar, Svjetlana, »Opernu publiku je nemoguće prevariti«, *Novi list*, 14. veljače, Rijeka 2013., 51.
- Komanov, Dodi, »Maraton u Operi«, Razgovor – Branko Mihanović, ravnatelj Opere HNK u Zagrebu, *Hrvatsko slovo*, 28. travnja, Zagreb 2006., 5.
- Komanov, Dodi, »Dug put do glazbenoga kazališta«, Razgovor – Branko Mihanović, ravnatelj Opere HNK u Zagrebu, *Hrvatsko slovo*, 18. lipnja, Zagreb 2010.
- Lazić, Radoslav, *Traktat o režiji*, Cekade, Zagreb 1987.
- Lederer, Ana, *Redatelj Tito Strozzi*, Meandar, Zagreb 2003.
- Martinčević, Jagoda, »Glazba – nesretna ljubav«, *Kosta Spaić*, Kapitol, Zagreb 2004.

- Martinčević, Jagoda, »Fatum ili žeđ za slobodom?«, Bizet, Georges, Carmen, *Programska knjižica*, HNK u Zagrebu 2007., 10.
- Matasović, Trpimir, »Solidan eurotrash«, *Zarez*, 13. srpnja, Zagreb 2007., 32.
- Mihanović, Branko, »Mit o Carmen«, Bizet, Georges, Carmen, *Programska knjižica*, HNK u Zagrebu 2007., 22.
- Mihanović, Branko, »Uvodnik«, *Operainfo*, Glasilo Opere Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, br. 20. travanj – lipanj, 2013a, 2.
- Mihanović, Branko, »Boje Aide«, Verdi, Giuseppe, Aida, *Programska knjižica*, HNK u Zagrebu. 22., 2013b.
- Perić Kempf, Bosiljka, »Diletantizam u »McDonald's« pakungu«, *Novi list*, 9. prosinca, Rijeka 2007., 21.
- Pink, Golden, Camp, *Opernwelt*, März 2013.
- Pofuk, Branimir, »Bogat vikend u hrvatskim kazalištima«, *Jutarnji list*, 7. prosinca, Zagreb 2007., 33.
- Pofuk, Branimir, »Aida – ovo je opera za razmišljanje, a ne samo za zabavu«, *Večernji list*, 23. siječnja, Zagreb 2013., 32.
- Pofuk, Branimir, *Veliki spektakl na otvaranju bit će Aida splitskog HNK*. <https://www.vecernji.hr/kultura/veliki-spektakl-na-otvaranju-bit-će-aida-splitskog-hnk-1318000> (pristupljeno 8. V. 2019.).
- Selem, Petar, *Doba režije*, Školska knjiga, Zagreb 2002.
- Stanetti, Maja, »Carmen u zlokobno beščutnom svijetu«, *Večernji list*, 9. prosinca, Zagreb 2007., 38.
- Sučić, Dagny, (umirovljenica), »Jadni Georges Bizet i njegova Carmen«, *Jutarnji list*, 8. siječnja. Zagreb 2008., 22.
- Šporer, David, *Status autora – od pojave tiska do nastanka autorskih prava*, AGM, Zagreb 2010.
- Vulić, Tonko, »Moja opera Aida vrlo je suvremena i ima političku pozadinu«, *Aktual*, 23. siječnja, Zagreb, 2013., 40.
- xxx, »Carmen golog pupka«, *Nacional*, 11. prosinca, Zagreb 2007., 121.
- Zakon o autorskom pravu i srodnim pravima, 7. listopada 2003., NN 167/2003. (22. X. 2003.).

AUTHORSHIP IN OPERA

Abstract

The rise of director's theatre (*Regietheater*) in the middle of the 1950s significantly reshaped the opera direction. This is accompanied by the permanent and polemic question of authorship in opera, adopted by the artistic personality of stage director almost as a synonym for the creative innovation and originality of stage interpretation of the opera score: where are the boundaries of authorship in opera direction (and those of a conductor) in relation to the composer's authorship of the score, and is it possible and when it is an imperative to defend the score from the originality of stage director's authorship, i.e. where are the limits of protecting the composer from the stage director's interpretations. Various experimentations in musical interpretations and staging aesthetics provoke different responses from the audience and theatre critics towards the authorship in opera direction, and in the context of Croatian theatre and the tradition of national opera staging, especially in the so called *iron repertoire*: the paper focuses on the production and reception of provocative stage interpretations of Bizet's *Carmen* (2007) and Verdi's *Aida* (2013) in the Opera of the Croatian National Theatre in Zagreb.

Key words: opera theatre; opera direction; authorship; production; the CNT Opera in Zagreb