

# Operno kazalište u kronikama Nedjeljka Fabrija Maestro i njegov šegrt

ANA LEDERER\*

• <https://doi.org/10.31823/d.32.2.4> •

UDK: 792.54:82-293.1 • Izvorni znanstveni rad

Primljeno: 22. siječnja 2024. • Prihvaćeno: 28. veljače 2024.

**Sažetak:** Rad se bavi teatrološkim aspektima tekstva Nedjeljka Fabrija o opernim predstavama o kojima je pisao u okviru glazbene kronike *Maestro i njegov šegrt* u časopisu *Republika* od 1986. do 1994. godine, a koji su zasebno objavljeni u knjizi *Orfejeva djeca* (2008.), podnaslovljeni kao »prilog povijesti recepcije u Hrvata«. Pripadajući nizu književnika koji su promišljali i vrjednovali glazbenu i glazbeno-scensku umjetnost te potvrđujući kontinuitet višestrukih isprepletenosti hrvatske glazbe i književnosti, Fabrio je u Orfejevoj djeci kritički razmatrao i književnu i glazbenu sastavnicu djela te njihovu glazbeno-scensku realizaciju na pozornici. U svakoj kronici o pojedinoj opernoj predstavi Fabrio analizira libreta, istražuje genezu djela, recepciju svih njegovih izvedbi u povijesti hrvatskoga opernoga kazališta, ali i recepcijski i produkcijski kontekst u kojem se operno djelo izvodi te ga kritički prosuđuje. Orfejeva djeca postaju nezaobilazno vrelo za buduća teatrološka istraživanja hrvatskoga opernoga kazališta.

**Ključne riječi:** opera; recepcija; produkcija; hrvatsko operno kazalište; glazbena kronika; *Nedjeljko Fabrio*.

Razvojne oblike opere u povijesti Philippe-Joseph Salazar u studiji *Ideologije u operi* (objavljenoj u Francuskoj 1980. godine) interpretira u nizu različitih socioloških analiza koje argumentiraju provokativnu tezu da je riječ o mrtvoj umjetnosti koja je više od drugih svojstvena zapadnoeuropskoj građanskoj kulturi. Baveći se fenomenom opere u polju sociologije, odnosno analizirajući europsko društvo iz rakursa operne tragedije, Salazar pokazuje da je ona zrcalo svoje suvremenosti, ali u uvodu naglašava i da će njegove

\* Dr. sc. Ana Lederer,  
Odsjek za povijest  
hrvatskog kazališta  
Zavoda za povijest  
hrvatske književnosti,  
kazališta i glazbe  
Hrvatske akademije  
znanosti i umjetnosti,  
Ante Kovačića 5,  
Zagreb, Hrvatska,  
ledererana@gmail.com

analize »za muzikologe biti nedovoljno muzikološke (...) neće zadovoljiti filozofe, a sociologe će iznenaditi necelovitost odabranih tema«<sup>1</sup> te da je stoga njegova knjiga proizvoljna i nepravедna s obzirom na četiri stoljeća postojanja te glazbenoscenske vrste. Istražujući socijalnu antropologiju pjevanja, ali dodirujući i otvarajući i mnoga druga pitanja fenomenologije opere, Salazar naposljetku zaključuje da je njezin paradoks i u tome što ne pripada jezičnom, instrumentalnom i kazališnom smislu, odnosno ne može se uključiti u niz »riječ-zvuk-čin«<sup>2</sup> ili iz njega isključiti. Kao jedina umjetnost kojoj autor određuje datum pojavljivanja i datum propasti (*Daphne* Perija 1594. i Puccinijeva *Turandot* 1926. godine) između kojih se samo nižu događanja te kao takva, zapravo, pripadajući povijesti ideja, opera naposljetku zaslužuje i izgradnju neke estetske teorije. Uvriježena sintagma *glazbeno-scensko kazalište* upućuje na hibridnost operne forme, ali Salazar drži da je scenska umjetnost neprijatelj opere, pa stoga u kazalištu ne vidi možda i krucijalne zasluge za njezin novi život u drugoj polovici 20. stoljeća. Paradoks opere kao *mrtve* umjetnosti koja pripada arheologiji, iako je po svemu najkarakterističniji umjetnički proizvod zapadne kulture, njezina je nova izvedbena popularnost u postmodernom dobu, upravo u osamdesetim godinama 20. stoljeća kao desetljeću njezine i glazbene i glazbeno-scenske revitalizacije, a kada istodobno i Nedjeljko Fabrio započinje pisati svoju glazbenu kroniku *Maestro i njegov šegrt* (1986.) u časopisu *Republika*. Već u petom nastavku kronike, pišući o opernoj izvedbi Puccinijeve *Tosce* 1986. godine u zagrebačkoj Operi uoči gostovanja tenora Nicolaija Gedde i baritona Ingvara Wixella, Fabrio opisuje euforično iščekivanje publike, u uvodu kronike opsežno citirajući upravo Salazara: »Opera kao da je neko propadanje, zaprepašćujuće i čudesno, o kome ne znamo ama baš ništa. Opera bi, stoga, bila uzaludna umjetnost. No dovoljno je pogledati sezone u velikim gradovima da bi se shvatilo kako je opera živa. Pače, ona je samu sebe nadživjela. I to nadživjela u vlastitoj raskoši! U vremenu kad se dramsko kazalište pita što bi još moglo izmisliti (pa svoj opstanak vezuje uz te inovacije), kad roman bijedno tone u književnost što je u vlasti kritičara, kad slikarstvo i kiparstvo nikako da izađu iz slijepe ulice, a instrumentalna glazba teži neprestanim iznalascima – opera dopušta sebi luksuz da ne stvara ništa novo: opera, naprotiv, iskapa djela koja su svojedobno bila propala, osuvremenjuje rukopise što su bili mrtvo slovo na papiru; ukratko, umjesto da joj produžetak života ovisi od posizanja za novotarijama, opera živi od zaboravljene prošlosti. I dvorane su pune, a publika 1979. s uživanjem sluša djela što su u XVII. stoljeću bila izviždana. Čudesan fenomen u doslovnom smislu.«<sup>3</sup>

<sup>1</sup> F.-Ž. SALAZAR, *Ideologije u operi*, Beograd, 1984., 11.

<sup>2</sup> *Isto*, 213.

<sup>3</sup> N. FABRIO, *Orfejeva djeca. Teatro in musica/Prilog povijesti recepcije u Hrvata. Kronika, 1986 – 2006: Beč, Berlin, Bratislava, Osijek, Rijeka, Rim, Split, Sydney, Toronto, Zagreb, V. B. Z., Zagreb, 2008., 10.*

Isti je ulomak iz uvodnika Salazarovih *Ideologija u operi* moto teme o opernom kazalištu u časopisu *Novi Prolog* 1987. godine<sup>4</sup>, potvrđujući tako važnost njegovih istraživanja, među ostalim, i u kontekstu rastuće atraktivnosti opere kao fenomena suvremenoga redateljskoga kazališta, posebice u osamdesetima pa sve do danas jer »opera i kazalište danas su povezani više nego ikad, jedno su drugo otkrili i očarali«, pri čemu opera »znatno utječe na suvremenu režiju, unatoč njihovu različitom razvoju«<sup>5</sup>. U povijesti kontinentalne operne produkcije i režije *From the Score to the Stage* Evan Baker istražuje razvoj scenske slike i produkcije opere usredotočujući se na režiju, scenografiju, svjetlo, kazališnu arhitekturu i scensku tehnologiju. Polazeći od vizionarskih Appijinih ideja, Mahlerovih i Rollerovih predstava, preko Puccinija, S. Djagileva i F. Šaljapina, produkcija Krollopere u Vajmarskoj Republici i novoga stila *Nove stvarnosti / Die Neue Sachlichkeit*, kronološkim slijedom Baker analizira najznačajnije inscenatorske ideje i realizacije u 20. stoljeću kao stoljeću redateljskoga kazališta te u poglavlju *1945-1976: Poslijeratna revolucija (Postwar revolution)* ocrtava ključna obilježja novoga života opernoga kazališta od pedesetih godina pa do kraja sedamdesetih preko niza najvažnijih i najutjecajnijih redateljskih imena (Giorgio Strehler, Patrice Chéreau, Jorge Lavelli, Jeann-Pierre Ponnelle, Harry Kupfer). Već polovicom 20. stoljeća u analizi nastajanja stila hrvatskoga glumišta (*Pitanje opere*) redatelj i teoretičar Branko Gavella ustvrđuje da je kod publike opera »cijeli naš kazališni život igrala dominantnu ulogu«<sup>6</sup>, a domaći operni umjetnici i operna produkcija od početka su bliži europskoj razini nego dramski. Kao što mnoga teorijska i estetska pitanja o hrvatskom opernom kazalištu ostaju otvorenom temom, jednako tako i povijest hrvatskoga opernoga kazališta s pozornošću usmjerenom na njezinu scensku sliku (režiju, vizualno oblikovanje scene i produkcijske uvjete) do danas nije napisana<sup>7</sup>, unatoč tomu što je u povijesti hrvatskoga kazališta neprijeporno važna i njezina kazališno-estetska uloga. U kontekstu dinamičnoga hrvatskoga glazbenoga života i produkcije hrvatskoga opernoga kazališta osamdesetih, kao pasionirani slušatelj i gledatelj, a time i sudionik glazbenoga života te konstitutivni »suradnik na predstavi«<sup>8</sup> ili, kako za sebe kaže,

<sup>4</sup> Usp. Operno kazalište, u: *Novi Prolog*, 2=19(1987.)6, 3=20(1988.)7, 82–106.

<sup>5</sup> P. PAVIS, *Pojmovnik teatra*, Zagreb, 2004., 247.

<sup>6</sup> A. HALER, M. KOMBOL, B. GAVELLA, LJ. MARAKOVIĆ, *Eseji, studije, kritike*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, Zagreb, 1971., 316.

<sup>7</sup> Izuzmu li se zasebna poglavlja u monografijama o nacionalnim kazalištima ili pojedinim opernim umjetnicima.

<sup>8</sup> U *Razumijevanju kazališta* M. De Marinis o kazališnim relacijama i gledatelju te o modelu analize kazališne recepcije, među ostalim, utvrđuje: »Kazališna relacija uključuje istodobno i aktivni udio gledatelja, kojega se s punim pravom može nazvati 'suradnikom' na predstavi: on je uistinu djelomično neovisan stvaratelj njezinih značenja i, ponad svega, onaj kojemu pripada zadnja, odlučujuća riječ o ishodu programa manipulacije spoznajom, osjećajima i ponašanjem koje predstava nastoji pobuditi.« M. DE MARINIS, *Razumijevanje kazališta, Obris nove teatrologije*, Zagreb, 2006., 25.

kao »glazbolovac«<sup>9</sup> Nedjeljko Fabrio u siječnju 1986. godine prihvaća ponudu redakcije časopisa *Republika* za pisanje glazbene kronike o glazbenoj i glazbeno-scenskoj produkciji kontinuiranih osam godina (do 1994.), jer i književnik »umjetnost glazbenu prosuđuje dušom njoj sestriinske umjetnosti kakva je književnost«<sup>10</sup>, zakruživši tako i knjigu respektabilnoga opsega pod naslovom istovjetnim kronici *Maestro i njegov šegrt*, ukoričeno objavljenu 1997. godine. Na početku (*Intrada*) i na kraju (*Stretta dell finale*) Fabrio uokviruje cjelinu knjige autopoetičkim razjašnjenjem svoje pozicije pisca o glazbi. Tako u uvodu i zaključku, zapravo saževši mnoge autoreferencijalne digresije raspršene u nastavcima kronika, a kojima se – i sam, među ostalim, glazbeni pisac<sup>11</sup> – pozicionira kao prosuditelj glazbene i glazbeno-scenske produkcije. Fabrio sebe smješta u niz onih hrvatskih književnika koji su bez ograda ulazili u »interdisciplinarni guštik od glazbe«<sup>12</sup> i promišljali glazbu kao »činjenicu estetsku«<sup>13</sup>, održavajući i time pokazujući kontinuitet isprepletenosti hrvatske književnosti i glazbe – od Julija Rorauera, Vjenceslava Novaka, Antuna Gustava Matoša, Franje Markovića, Milutina Cihlara Nehajeva, Ivana Krnica, Bože Lovrića, Vladislava Kušana, Nikole Polića do Igora Mandića. Fabrio će stoga ukoričenoj glazbenoj kronici odrediti podnaslov *Prilozi bratimstvu duša u hrvatskoj umjetnosti*, označivši time ne samo svoju poziciju u dijakronijskom nizu književnika glazbenih pisaca nego i podrazumijevanu interdisciplinarnu otvorenost pisanja o glazbenoj i glazbeno-scenskoj umjetnosti i njihovoj recepciji. Podnaslov je sintagma iz jedne od niza autoreferencijalnih digresija: »Ovim pregnantnim sudom i Ivan Goran Kovačić dobiva mjesto u galeriji onih hrvatskih pisaca koji su *promišljali glazbu*; ako ne drugo, a ono je moj *Maestro i njegov šegrt* dokazao barem jedno: da su sveze hrvatske književnosti i hrvatske glazbe, kao i glazbe uopće, daleko isprepletenije nego što smo dosad mislili. A mene raduje što moje znance koji su

<sup>9</sup> N. FABRIO, *Maestro i njegov šegrt, Glazbena kronika 1986-1993*, Zagreb, 1997., 6.

<sup>10</sup> N. FABRIO, *Orfejeva djeca*, 101.

<sup>11</sup> Autor je libreta za balet Borisa Papandopula *Dr. Atom* (izvorni naslov: Q+H3+H2= He4+n+q), praizvedenom u HNK-u Ivana pl. Zajca u Rijeci (1966.); surađivao na hrvatskoj inačici libreta opere Mire Belamarića *Priče iz Bečke šume* (1995.); autor libreta za balet *Maestro*, HNK u Zagrebu, 2006. Objavio je eseje u knjizi *Kazalištarije* (1987.) *Julije Rorauer ili naličje Zajčeve ere* i *Milutin Cihlar Nehajev i ars musicae; Venecijanska opera braće Polić* (u: Zbornik Ivan Matetić Ronjgov, Ronjgi 1993.); predgovor monografijama *Zagrebački solisti* (Zagreb, 1994.), *ACEZANTEZ* (Zagreb, 1996.). Objavio je i niz teatroloških radova u zbornicima Krležinih dana u Osijeku: *U pohvalu libretu* (1993.), *Harambašićeva Zlatka Ivana Zajca* (1997.), *Zrinjski prije Nikole Šubića Zrinjskog* (2000.), *Josip Bersa. Libretistički prvak Hrvatske moderne* (2000.), *Novi prilozi za studij hrvatskoga libretizma kao budućega poglavlja kroatistike* (2001.), *Gotovac i Tijardović ili dva skandala glazbenoga kazališta u hrvatskom socrealizmu* (2002.).

<sup>12</sup> N. FABRIO, *Maestro i njegov šegrt*, 5.

<sup>13</sup> *Isto*, 5.

*per professionem* muzikolozi sve to buni, pa me u čudu pitaju: odakle ti to? Ali ja ne činim drugo nego, strpljivo, iz ljubavi prema glazbi koju živim od malih nogu izvlačim na svjetlost dana mrežu ljudskih i intelektualnih suovisnosti, dakle ono bratimstvo duša koje započese plesti naši preci.«<sup>14</sup>

U tom kratkom uvodu, *Intradi*, Fabio će se prisjetiti triju ključnih razdoblja vlastitoga *slušanja* glazbe od kraja četrdesetih godina u Rijeci (kao polaznik glazbene škole i kazališni gledatelj od malih nogu), ali i na samom početku postaviti pitanje koje se uvijek nadaje kada je riječ o pisanju o glazbi, i ne samo perom književnika: »Prigovori se vazda svode na jedno: smije li netko tko nije *per professionem* izučavao glazbu biti njezinim tumačem? Smije li (kako se samo usuđuje?) biti javnim prosuditeljem interpretativne umjetnosti?«<sup>15</sup> Slično Salazaru, i Fabio pred interdisciplinarnim izazovima promišljanja glazbe postavlja dakle pitanje profesionalne ovjerovljenosti za pisanje o glazbi, jasno razjašnjavajući na kraju u *Stretta dell finale* svoju slušateljsku i spisateljsku poziciju *glazbolovca*, »bježećeg bića glazbe«<sup>16</sup> koje kao estetska činjenica ipak nije neuhvatljivo: »Stiješnjen dakle između činjenice da bih u modelu pisanja o glazbi (koji model, kao najprimjereniji mom osjećaju za problem, nazvah hibridno i elastično *glazbenom kronikom*), počeo sam sebe loviti za rep i činjenice da mi se kao gradbeni materijal nudi sve češće i češće ono nešto o čemu sam ovdje već rekao svoje i pridodao tuđe mišljenje – moj je *Maestro*, čini se u pravom trenutku, dakle još u punoj snazi, odlučio abdicirati. *Maestro* je i dalje za pultom, ali je šegrt od sada bez zadatka u publici! Samo sjedi i uživa!«<sup>17</sup> Ulančavajući se tako u spomenuti niz hrvatskih književnika koji ponajviše »uradiše na recepciji glazbi u Hrvatskoj«<sup>18</sup> i koje će sam često citirati, Fabio je nakon osam godina prekinuo pisanje iako je tada već učvrstio pronađeni svoj model hibridne i elastične forme glazbene kronike, na kraju sumirajući tri aspekta stvari koje je, po vlastitu mišljenju, obznanjivao *Maestrom i njegovim šegrtom*. Prvo, integritet djela, koncerta ili operne izvedbe izražava se u odnosima između sadašnjosti izvedbe i recepcije spram prošlih faza imperfekta izvedbe i recepcije te »futura zvučnog trajanja«<sup>19</sup> koji sebi predstavljamo. Drugo, način recepcije svakoga koncerta ili operne premijere u malih je naroda »vrlo slojevito kulturološko-čudoredno pitanje«<sup>20</sup>, ali i potencijalno političko pitanje, a treće – »da je u spomenutoj recep-

<sup>14</sup> N. FABRIO, *Orfejeva djeca*, 115–116.

<sup>15</sup> N. FABRIO, *Maestro i njegov šegrt*, 5.

<sup>16</sup> *Isto*.

<sup>17</sup> *Isto*, 786.

<sup>18</sup> *Isto*, 785.

<sup>19</sup> *Isto*, 787.

<sup>20</sup> *Isto*.

ciji glazbene umjetnosti u nas intervencija hrvatskih književnika bila: 1. promptna i gdje kad odlučna (s obzirom da je tada novinstvo jedini i presudni medij); stručna, a idejno mnogokad i anticipatorska; 3. metjerski ostrasčena«<sup>21</sup>.

U širem rakursu sagledavanja intermedijalnih relacija glazbe i književnosti Diana Grgurić u članku »Jezikom prema glazbi: *Maestro i njegov šegrt* Nedjeljka Fabrija« analizira odnos glazbe i jezika u Fabrijev diskursu koji se »temelji na poet-skim izričajnim sredstvima, odnosno na metaforici u najširem smislu riječi«<sup>22</sup>. Nasljeđujući metaforizaciju impresionističke glazbene kritike A. G. Matoša, M. C. Nehajeva i Nikole Polića, a koje će pisac inače često citirati, Fabio poetski metaforizira osjećaje i doživljaje glazbe u slobodi slikovitoga izražavanja svoje nemuzikološke pozicije te autorica naposljetku zaključuje da je »Fabrijeva metafora u službi glazbe izrazito inspirativna i nova«<sup>23</sup>. Iako se Fabio ne upušta ni u kakve muzikološke strukturne analize glazbenih djela, D. Grgurić ustvrđuje da ih kompenzira izvrsnim poznavanjem literature o glazbi koju citira opsežno i obilato, stvarajući za čitatelja intelektualno složen i zahtjevan diskurs. U svom karakterističnom pripovjedačkom stilu pletući gustu mrežu različitih intertekstualnih odnosa citiranoga materijala, narativno tako kreirajući začudan dijalog djela i autora (skladatelja, libretista, književnika, glazbenih kritičara, muzikologa, umjetnika) u montaži brojnih citata te vlastita autorskoga teksta, Fabrijev kroničarski diskurs usporediv je sa strukturalno-stilističkim obilježjima njegove proze. Pripovjedačke strategije njegovih polifonijskih romanesknih kompozicija prepoznaju se i u kroničarskom pripovjednom tretmanu citatnoga materijala različitih izvora – književne, publicističke, pa i znanstvene literature. Očite fragmentarne analogije s glazbenim oblicima u *Vježbanju života* (1985.), prema Fabrijevim riječima, dale su Branimiru Donatu ideju za njegovo pisanje kronike o glazbi u *Republici*<sup>24</sup>, a drugi dio romaneskne jadranske duologije *Berenikina kosa* (1989.) već podnaslovom *familienfuge* sugerira da će cjelovitom proznom kompozicijom pisac slijediti određena glazbena načela.

Izdvojivši iz opsežnoga materijala *Maestra i njegova šegrta* pedeset osam kronika o opernim produkcijama, Fabio 2008. godine objavljuje knjigu *Orfejeva djeca*, sadr-

<sup>21</sup> Isto.

<sup>22</sup> D. GRGURIĆ, Jezikom prema glazbi: *Maestro i njegov šegrt* Nedjeljka Fabrija, u: D. BAČIĆ KAR-KOVIĆ, *Rijeka Fabriju*, Zbornik radova s Međunarodnog znanstvenoga kolokvija održanoga u Rijeci 16. studenoga 2007., Rijeka, 2009., 173.

<sup>23</sup> Isto, 180.

<sup>24</sup> Prema Fabrijevim riječima, član uredništva *Republike* Branimir Donat došao je na ideju da bi on, s obzirom na strukturno-stilističke glazbene posebnosti romana *Vježbanje života*, dobro pisao upravo glazbenu kroniku. Prvi nastavak kronike pojavio se u dvobroju 1–2 časopisa *Republika* 1986., a posljednji u trobroju 1–3/1994.

žaj koje uključuje i devet kasnije napisanih tekstova o opernim premijerama – tri su objavljena u *Vijencu* 1999., tri u *Vjesniku* 2005. i jedan u časopisu *Kolo* 2006. godine. Uobličenoj tako u kroniku operne produkcije, sada s podnaslovom *Teatro in musica / Prilog povijesti recepcije u Hrvata. Kronika, 1986 – 2006: Beč, Berlin, Bratislava, Osijek. Rijeka, Rim, Split, Sydney, Toronto, Zagreb*, Fabio Orfejevoj djeci ne pridodaje novi okvir predgovora i pogovora (uvertiru i/ili finale), a kao jedini teatrografski prilog na kraju knjige popis je predstava o kojima je pisao, dok je za stražnji ovitak odabran ulomak iz *Vježbanja života*.<sup>25</sup> Jedini koji, posve opravdano, iz cjelokupnoga materijala kronika ukoričenih u *Maestru i njegovu šegrta* nije uvršten u *Orfejevu djecu* jest kratak tekst *Nakon i uoči operne sezone u HNK-u u Zagrebu*, u kojem Fabio angažirano i kritički izravno ustvrđuje da će najavljena operna sezona 1986./1987. po svemu očito biti još siromašnija od prethodne te nema nikakve promišljene repertoarne koncepcije, na kraju uspoređujući situaciju naše tadašnje operne scene, dakako, s neusporedivim brojkama u produkcijskim proračunima talijanskih opernih kazališta. Po kratkoći tekst, zapravo, publicističke naravi koji tako izlazi izvan autorova kroničarskoga modela pisanja o glazbenom ili glazbeno-scenskom događaju, taj komentar završene i buduće sezone u afektivnom i sadržajnom smislu inače ne odudara ni od uobičajenoga Fabrijeva stila kritičkoga sagledavanja svih opernih premijera ili predstava i u kontekstu cjelokupnoga promišljanja repertoara. Inače, krajem osamdesetih godina 20. stoljeća Fabio je posebice kritičan prema očito sve oskudnijim produkcijskim proračunima u središnjoj nacionalnoj operi, pa je jedna u nizu takvih izravnih primjedbi na repertoar Opere HNK-a u Zagrebu vezana primjerice uz premijeru Verdijeve *Aide* 14. siječnja 1989.: »Gotovo da čovjek ne povjeruje goloj istini: od zadnje glazbeno-scenske premijere u središnjemu našem kazališnom zavodu proteklo je ni manje ni više nego čak jednanaest mjeseci (*Saloma* Richarda Straussova uprizorena je naime 16. veljače 1988. godine).«<sup>26</sup> Kao prilog povijesti recepcije glazbeno-scenskoga kazališta u Hrvata, kronike o opernom kazalištu, razdvojene od onih u kojima piše o glazbenim događanjima, u *Orfejevoj djeci* pokazuju da je Fabio ovdje u potpunosti na polju više-disciplinski otvorenih teatrologijskih obzora: teatrološka analiza kazališne izvedbe opere kao glazbeno-scenske vrste podrazumijeva i analizu predložka (glazbene partiture i libreta), i same kazališne predstave, i recepcijskoga polja (publike) u kojem se ona ostvaruje. Fabrijeva kronika kao slobodan žanr unutar kojega njegov pisac sam kreira svoj diskurs i stil te ne obvezuje na kritičku prosudbu – iako je Fabio izravan te izrazito kritičan! – nije, dakako, teatrologijska rekonstrukcija scenske sli-

<sup>25</sup> O Oresteovu susretu s Wagnerovom glazbom – kad je uhvatio samoga sebe »kako je uhvaćen glazbom«, ali i kako je sam uhvatio glazbu gdje mu nije bitan sadržaj koji pokreće likove i djelovanja »nego mu glazba nametne svoju, unutrašnju sliku« (citat sa stražnjega ovitka *Orfejeve djece*).

<sup>26</sup> N. FABRIO, *Orfejeva djeca*, 145.

ke minuloga kazališnoga čina. Riječ je o tekstovima iz pera glazbeno i kazališno kompetentnoga gledatelja opernih predstava čije analize libreta, istraživanja geneze djela, recepcije svih njegovih izvedbi u povijesti hrvatskoga opernoga kazališta, ali i recepcijskoga i produkcijskoga konteksta u kojem se operno djelo izvodi te njegova kritička prosudba postaju nezaobilazno vrelo za buduća teatrološka istraživanja određenoga kazališnoga glazbeno-scenskoga razdoblja. O svom *sui generis* teatrološkom načinu razmatranja Fabrio na jednom mjestu kaže: »Morat ćemo odjelito razmotriti obje sastavnice opere, dakle i sastavnicu književnu i sastavnicu glazbenu, da bismo ih, sastavljene potom u jedinstvo glazbeno-scenskog čina, promatrali na planu dotičnih duhovnih silnica vremena.«<sup>27</sup> U tom smislu, uvijek je dosljedno ista kompozicijska matrica Fabrijeve operne kronike: nakon iscrpnoga razmatranja književne (nastanak libreta, odnos prema drugim djelima), pisac analiza glazbenu sastavnicu, a cjelinu glazbeno-scenskoga čina i u kontekstu vremena njezina nastanka i praižvedbe, potom ulazi u povijest hrvatske opere teatrološki pedantno iščitavajući i citirajući sve kritike o prvoj hrvatskoj izvedbi, ali i svim potonjim izvedbama pojedinoga opernoga djela te se naposljetku – doista ocrtavši sve duhovne silnice i prošloga i sadašnjega vremena (vremena predstave o kojoj piše) – usredotočuje na glazbenu sastavnicu izvedbe, pa na kraju i scensku sliku premijere. U svojim kritičkim prosudbama glazbene sastavnice operne izvedbe ushit umjetničkim dosezima orkestra i pjevača Fabrio uobličava poetskim izričajem, ali bez obzira na intenzitet osobnoga doživljaja, ne propušta dakle ni vrlo egzaktno kritički argumentirati svoje umjetničke i produkcijsko-tehničke primjedbe. Što se pak scenske slike izvedbe tiče, smatrajući da detalji predstave mogu izvrsno opisati cjelinu, Fabrio je stoga nikada ne opisuje doslovno i iscrpno u njezinoj cjelovitosti, već izdvaja karakteristična redateljska, scenografska ili kostimografska rješenja, ponekad ih sve ocijenivši tek u jednoj rečenici te pritom pokazujući i svoje iznimno teatrološko znanje. Na polju vrjednovanja scenske slike operne predstave Fabrijev izričaj nije poetski metaforičan, nego vrlo izravno i egzaktno kritičan, gdje ponekad duhovito komentira redateljsku nedomišljenost tek jednom rečenicom, primjerice: »U 22.30 bijaše hvala Bogu svemu kraj.«<sup>28</sup>

Započevši pisati glazbenu kroniku 1986. godine, kad u prvom nastavku ustvrđuje da zagrebačka Opera Wagnera »može dati samo unutar tumačenja i dorade *Ukletog Holandeza*«<sup>29</sup> jer su ostala djela majstora kojim se – kako Fabrio kaže – promišlja suvremeni svijet za sada produkcijski nedostižna, godinu kasnije zahvaćen je *wagnerijanskom* groznicom (*la febbre wagneriana*) dočekujući »prvu i jedinu *Wälkuru*

<sup>27</sup> Isto, 164.

<sup>28</sup> Isto, 92.

<sup>29</sup> Isto, 9.



naše generacije i našeg života«<sup>30</sup> u Operi zagrebačkoga HNK-a 1987. godine, potom i *Rajnino zlato* (1989.), predstave o kojima piše s ushitom opernoga gledatelja, ali i analitičkom pozornošću istraživača golemoga materijala o skladatelju, prije svega s pozornošću usmjerenom na recepciju djela u povijesti hrvatskih opernih produkcijskih mogućnosti. Fabrio će uvijek s divljenjem posvetiti zamjetan prostor iznimnim umjetničkim kreacijama bez obzira na spomenute produkcijske okolnosti i uvjete rada (kulturnu politiku, financiranje, uprave), a prateći hrvatsko operno kazalište istom će pozornošću istraživati recepciju svih skladatelja i njihovih djela u nas, na temelju izvrsnoga poznavanja hrvatske operne kritike zaključivši prigodom jedne od premijera: »Govorili što mu drago, današnja je naša kulturna sredina dobrohotnija i strpljivija od one, recimo, prije pedesetak godina!«<sup>31</sup> Povijest recepcije opere u Hrvata pokazuje manje dobrohotnosti i strpljivosti naše publike prema djelima domaćih skladatelja iako od 19. stoljeća pa sve do danas našu opernu scenu nedvojbeno prati »visoka temperatura pitanja nacionalnog idioma u glazbi«<sup>32</sup>. Razdoblje hrvatske opere koje prate *Orfejeva djeca* – druga polovina osamdesetih i prva polovina devedesetih godina 20. stoljeća, dakle u povijesno-političkom kontekstu nastajanja hrvatske državne samostalnosti i Domovinskoga rata, ali ujedno i kulturnom kontekstu vremena kad se iznova otkriva i revalorizira hrvatska umjetnička baština, i književna i glazbena – posebno je važno zbog niza praižvedbi, kao i novih izvedbi zanemarenih djela hrvatskih skladatelja: Ivan Zajc, *Lizinka*, HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci, 1989.; koncertna izvedba operete Srečka Albinija *Barun Trenk*, Koncertna dvorana Vatroslava Lisinskog, Zagreb, 1989.; Ruben Radica – Jure Kaštelan, *Prazor*, XVI. Muzički biennale Zagreb i HNK u Zagrebu, 1991.; Ivan Zajc, *Mislav*, Večeri na Griču, koncertno, 1991.; koncertna izvedba Papandopulove *Sunčanice*, Koncertna dvorana Vatroslava Lisinskog, Zagreb, 1991.; Rudolf Matz, *Božićna priča*, HNK u Zagrebu, 1991.; Jakov Gotovac, *Petar Svačić*, Koncertna dvorana Vatroslava Lisinskog, 1992.; Ivan Zajc, *Zlatka*, HNK u Osijeku, 1992.; Josip Hatze, *Povratak*, HNK u Osijeku, 1992.; Vatroslav Lisinski, *Porin*, HNK u Zagrebu, 1993.; Ivan Zajc, *Ban Leget*, HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci, 1993. U tom nizu kronika o ponovnom i glazbenom i glazbeno-scenskom čitanju partitura hrvatskih opernih skladatelja, prigodom kojih izvedbi Fabrio ispisuje lucidne i analitički nezaobilazne stranice kao prilog povijesti hrvatskoga opernoga kazališta o Lisinskom, Zajcu, Gotovcu te nizu drugih autora, valja naglasiti da se primjerice, među ostalima, tu nalaze i tekstovi o ponovnom čitanju opusa Ivana pl. Zajca zahvaljujući dirigentu Zoranu Juraniću<sup>33</sup>, koji je temeljem pronađenoga klavirskoga izvoda sredio

<sup>30</sup> *Isto*, 65.

<sup>31</sup> *Isto*, 51.

<sup>32</sup> *Isto*, 267.

<sup>33</sup> *Isto*, 344.

partituru i kompletirao orkestralni materijal za premijeru *Lizinke* 1989. godine u riječkom HNK-u Ivana pl. Zajca i *Zlatke* u granatiranom osječkom HNK-u 1992. godine: »Iako se s pravom pitamo što su radile generacije hrvatskih kazalištaraca i muzikologa, kad tek danas, i to ponajviše zahvaljujući jednom čovjeku, maestru Zoranu Juraniću, otkrivamo komad po komad primjerice Zajčev glazbeno-scenski veleopus, ipak ne bismo smjeli svijeta radi sve te opere odreda proglašavati bogom-danim umjetninama.«<sup>34</sup> Upravo glazbena kronika o Zajčevu *Banu Legetu* (HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci 1993.) koji kao djelo stoji na samom početku Zajčeva pionirskoga posla na uspostavi zagrebačke Opere ostvorena je, po Fabrijevu mišljenju, »više po diktatu reproduktivne uskoće gradske sredine zagrebačke koja nota bene polaže kamen temeljac postilirskom glazbenom kazalištu«<sup>35</sup>. Posljednji je nastavak objavljen 1994. godine, u kojem zadnja rečenica glasi: »Zaključimo: operni Zagreb je mrtav. Živjeli operna Rijeka i operni Osijek.«<sup>36</sup>

Ocjenjujući da je i glazbeno i scenski produkcija Opere HNK-a u Zagrebu osamdesetih godina 20. stoljeća u očiglednom usponu (Bellinijeva *Norma* 1980., Verdijeva *Nabucco* 1984.), u jednoj od prvih kronika, pišući o izvedbi Verdijeva *Macbetha* (1986.), Fabio programatski artikulira svoj stav o suvremenom opernom kazalištu, odnosno o prepoznavanju programa jedne operne kuće koja tek u ukupnosti svih interpretativnih segmenata izvedbe izgrađuje svoj stil: »Želimo odmah kazati jedno: u životu svakog kazališta pojedino operno djelo može glazbeno (dakle prvenstveno pjevački) biti izvedeno s više ili manje sjaja, može u njemu od vremena do vremena zasjati ova ili ona glasovna veličina i osobnost, bilo domaćeg kova bilo uvoznog (na rijetkom u nas gostovanju), ali operna kuća koja svoje dobro ime hoće graditi na pjevačkim zvijezdama jest tipično provincijalna kuća, jest kazalište provincijalnoga mentaliteta. Naprotiv, kazališna kuća koja je iznašla i izborila svoj osobni stil glazbeno-scenskog izraza i koja je po tom izrazu namah prepoznatljiva jest suvremeno i aktualno *kazalište* u kojem je operni čin koncipiran kao sveobuhvatna interpretativna programnost. I samo nas to i takvo kazalište zanima. A zvijezdama pjevačkim prepuštamo da se pretope u zvjezdane maglice.«<sup>37</sup>

Iz perspektive iskustva redateljske prakse i Giorgio Strehler 1988. godine u duhu toga vremena govori slično Fabriju, raspravljajući o uvjetima produkcije za redateljsku kreaciju u suvremenom opernom kazalištu koje, po njegovu mišljenju, zahtijeva temeljitu reformu s obzirom na dihotomiju režije i dirigiranja: »Operu treba shvatiti i u njoj uživati kao u ravnovjesju čimbenika podjednake vrijednosti: glume,

<sup>34</sup> *Isto*.

<sup>35</sup> *Isto*.

<sup>36</sup> *Isto*, 350.

<sup>37</sup> *Isto*, 19.

pjevanja, scene i orkestra a ne kao egzibiciju kakve izuzetne ličnosti bilo za pultom ili na sceni. Publika mora shvatiti da je od savršenog glasa važniji pravi interpret koji zna autentično donijeti i glazbu i dramatiku. Tako bi se mogle oformiti sjajne operne dužine bez 'diva belcanta', ali s pravim interpretima željnim da vrše svoj umjetnički poziv.«<sup>38</sup> I Fabrio je kritičan prema pjevačima koji zanemaruju »svezu između umjetnosti glume i umjetnosti pjevanja«<sup>39</sup>, zastupajući dakle u svim segmentima realizacije predstave stav o prijeko potrebnoj cjelovitosti glazbeno-scenske interpretacije te također ne propuštajući angažirano i argumentirano prosvjedovati protiv neprofesionalnosti u produkcijskoj stvarnosti hrvatskoga opernoga kazališta osamdesetih i devedesetih godina 20. stoljeća, pa i u nemogućim vremenima Domovinskoga rata koja su se itekako odrazila na atmosferu s obiju strana rampe – na pozornicu i gledalište podjednako. Ocjenjujući kako je već sezonama zagrebačka Opera na rubu zamjetljivosti, bez impresivnih premijera i novih (velikih) pjevača, u dvije rečenice u povodu premijere Puccinijeva *Plašta* u Operi HNK-a u Zagrebu (1993.), dijagnosticira stanje u kojem objektivno nema, pa i ne može biti stratega promišljanja opernoga programa: »Ukratko: u eksterijeru velikosrpski rat protiv hrvatske države, u interijeru opća insuficijencija zagrebačkoga opernoga organizma. Završena prošlost, nedorečena sadašnjica, nedokučiva sutrašnjica.«<sup>40</sup> Zahtijevajući prepoznavanje promišljanja i promišljenosti repertoarnih programa prije svega zagrebačke Opere (iako piše i o izvedbama drugih hrvatskih opernih ansambala, ali i o inozemnim predstavama i teatrima) i njezinu europeiziranost po kriterijima i zahtjevima najviše moguće razine profesionalizma, Fabrio će za buduću povijest recepcije opernoga kazališta u Hrvata ostaviti nezaobilazne kritičke objekcije o izvedbenom kontekstu koji je uvjetovan produkcijskom i profesionalnom razinom, ne propuštajući često upozoravati na prijeko potrebnu disciplinu: »Dirigentu Miri Belamariću valja skrenuti pozornost na nekorektno vladanje članova kazališnog orkestra, koji su svoja radna mjesta napustili gotovo odmah nakon posljednje odsvirane note! Možemo naslućivati razloge koji uvjetuju takvo što u nacionalnoj Operi, ali tako se umjetnici ipak ne smiju ponašati.«<sup>41</sup> Pritom, usporedbe s drugim ansamblima ne može, ali i ne želi izbjegavati, kao kad piše o gostovanju Kijevske opere u zagrebačkom HNK-u naglašavajući njihovu radnu disciplinu: »Osim toga, nikom od glazbenika nije palo na pamet da napusti svoje *radno mjesto*,

<sup>38</sup> G. STREHLER, U rascjepu, u: *Novi Prolog*, II (XIX)/1987., 6, zima, III (XX)/1988., 7, proljeće, Zagreb, 94.

<sup>39</sup> N. FABRIO, *Orfejeva djeca*, 334.

<sup>40</sup> *Isto*, 336.

<sup>41</sup> *Isto*, 57.

kad je djelu došao kraj, nego su to učinili tek onda kad je publika odlučila da predstavi bude kraj. Kako je sve to daleko od našega domaćeg i udomaćenog *rasula!*«<sup>42</sup>

Pozicionirajući se kao zgrada uvijek u središtu grada, dakle u središtu gradskih zbivanja, operno kazalište od 18. stoljeća jest središte ne samo umjetničkoga i kulturnoga nego i društvenoga i političkoga života, razvijajući tako važnost pojma publike. Operna dvorana postaje doista »lik društvene prirode u ogledalu«<sup>43</sup>, a kao pripadnik specifične operne publike koja svaku premijeru i izvedbu doživljava kao umjetničku i društvenu predstavu u kojoj aktivno sudjeluje, Fabrio stoga daje publici i nezaobilazno veliku ulogu u kronikama. U kronici koja nije povijest glazbe, »nego (uz ostalo) povijest recepcije«<sup>44</sup>, povezanost produkcije i recepcije očituje se tako i u autorovoj recepciji produkcijskih uvjeta nastanka predstave, jer se posebno angažirana operna publika veže za proces nastanka predstave: kao autentični ne samo »operofil« nego i »operoznalac«, Fabrio opisuje iščekivanja posebno važnih premijera (npr. Wagnera ili nikada kod nas izvedenih djela) ili gostovanja opernih pjevača i kazališta<sup>45</sup> – kad je nerijetko i sam prisutan u gledalištu na generalnim probama ili potom na svim repriznim izvedbama. Nikada ne propuštajući analizirati publiku – njezinu prisutnost ili odsutnost, obzor očekivanja i reakcije – vrlo često on je i kritički prosuđuje: »Ne bismo bili kroničari kad bismo smetnuli s uma ponašanje zagrebačke publike: niti je nje večeras bilo u dovoljnom broju, niti je predstavu primila s oduševljenjem. Bog bi ga dragi znao zašto!«<sup>46</sup> Upravo Fabrijeva *Orfejeva djeca* pokazuju svu kompleksnost pojma i sadržaja kazališne recepcije, komunikacijskoga odnosa predstave i gledatelja te stvaranje značenjskih interakcija i primateljskih strategija gledatelja, odnosno procesa koji tvore recepcijski čin u kazalištu kao što su »percepcija, tumačenje, osjećanje, vrednovanje i pamćenje«<sup>47</sup>.

Prema vlastitim riječima, fasciniran intrigantnošću i kontradiktornošću duhovnoga područja glazbenoga kazališta, *Orfejevom djecom* Fabrio je u širem smislu ostavio dragocjen prilog fenomenologiji opere u našoj kulturi, u kojoj do sada nije napisao

<sup>42</sup> *Isto*, 95.

<sup>43</sup> F.-Ž. SALAZAR, *Ideologije u operi*, 23.

<sup>44</sup> N. FABRIO, *Orfejeva djeca*, 294.

<sup>45</sup> Više puta u kronikama naglašava da u Zagrebu nedostaje velikih gostovanja, i u dramskom i u glazbeno-scenskom kazalištu. Dakako, Fabrio piše i o inozemnim gostovanjima (npr. Državnoga akademskoga teatra opere i baleta iz Kijeva, Mađarska državna opera iz Budimpešte), koncertnim izvedbama opera u Koncertnoj dvorani Vatroslava Lisinskog u Zagrebu, o predstavama koje je gledao u inozemstvu (kako je razvidno već i iz podnaslova knjige: Beč, Berlin, Bratislava, Sydney, Toronto) ili pak na austrijskoj televiziji.

<sup>46</sup> N. FABRIO, *Orfejeva djeca*, 248.

<sup>47</sup> M. DE MARINIS, *Razumijevanje kazališta*, 139.

na ni povijest opernoga kazališta iz znanstvenoga pera muzikologa i/ili teatrologa: nedvojbeno, tekstovi glazbopisca Nedjeljka Fabrija, pisani prepoznatljivim osobnim literarnim stilom, nezaobilazan su teatrološki materijal i za buduće razotkrivanje specifičnosti osobnoga stila glazbeno-scenskoga izraza hrvatskoga opernoga kazališta.

## OPERA PRODUCTION IN THE CHRONICLES OF NEDJELJKO FABRIO *THE MAESTRO AND HIS APPRENTICE*

Ana LEDERER\*

**Summary:** *The paper deals with theatrological aspects of Nedjeljko Fabrio's texts on opera productions in his musical chronicles *The Maestro and His Apprentice*, in the magazine *Republika* from 1986 to 1994, which were afterwards published in the book titled *The Children of Orpheus* (2008) and subtitled »a contribution to the history of reception in Croatia.« Continuing the line of Croatian writers who considered and evaluated both the musical and theatrical-musical art and confirming the continuity of multiple and diverse interconnections between Croatian music and literature, in *The Children of Orpheus*, Fabrio critically considered both the literary and musical components of operas and their theatrical-musical realisation on the stage. In each chronicle about a particular opera performance, Fabrio analyses the libretto, investigates the genesis of the work, the reception of all its performances in the history of the Croatian opera theatre, but also the reception and production context in which the opera is performed and critically evaluates it. *The Children of Orpheus* became an indispensable source for future theatrological research of the Croatian opera theatre.*

**Keywords:** *opera; reception; production; Croatian opera theatre; musical chronicle; Nedjeljko Fabrio.*

---

\* Ana Lederer, Ph.D., Division for the History of Croatian Theatre, Institute for the History of Croatian Literature, Theatre and Music, Croatian Academy of Sciences and Arts, Zagreb, Croatia, Ante Kovačića 5, Zagreb, Croatia, Hrvatska ledererana@gmail.com