

POSLJEDNJA RUŽA LJETA – DRAMATURGIJA ODNOSA PRIRODE I OPERE

Sibila Petlevski

UDK 792.54“20“

U prvome dijelu rada bavim se dramaturškim promišljanjem odnosa prirode i opere. Neposredni povod je konkretna međunarodna suradnja realizirana 2025. godine u sklopu projekta *Priroda i opera* na Muzičkoj akademiji u Zagrebu u režiji švicarskog opernog redatelja Mathiasa Behrendsa, a pod glazbenim vodstvom i u glazbenoj instrumentaciji Mladena Tarbuka. Dramaturški pristup otvorio je široko polje promišljanja, ali je poticaj došao iz elemenata za konkretnu opernu produkciju, redateljeva scenoslijeda i Tarbukove partiture, čime je pod zajednički nazivnik eko-dramskog i eko-opernog podvedeno čak jedanaest reprezentativnih glazbenih ulomaka iz djela deset kompozitora – Wagnera, Meyerbeera, Dvořáka, Brittena, Berioa, Janáčeka, Schumanna, Musorgskog, Mahlera i Berga. U drugome dijelu teksta bavim se Juranićevom operom prema libretu nastalom na temelju radiodrame Luka Paljetka *Posljednji ljetni cvijet* (1989). Ta Juranićeva opera za koju je bio višestruko nagrađen, izvedena je u koprodukciji sa Srpskim narodnim pozorištem u Novom Sadu, a izvedba na 27. zagrebačkom Muzičkom biennalu 2013. bila je pod dirigentskim vodstvom skladatelja. U radu objašnjavam značaj motiva cvijeta u Paljetkovu opusu, ali i postmoderni odnos prema tome motivu u Juranićevoj operi.

Ključne riječi: ekologija; opera; postmoderna; citatnost; polistilističnost

I.

Ovaj rad je podijeljen u dva dijela. U prvom dijelu bavim se dramaturškim promišljanjem odnosa prirode i opere. Neposredni povod je konkretna međunarodna suradnja realizirana 2025. godine u sklopu projekta *Priroda i opera* na Muzičkoj akademiji u Zagrebu u režiji švicarskog opernog redatelja Mathiasa Behrendsa, a pod glazbenim vodstvom i u glazbenoj instrumentaciji Mladena Tarbuka. U okviru toga projekta održala sam prezentaciju iznijevši dramaturška razmišljanja o različitim aspektima odnosa prirode, književne riječi i glazbe. Dramaturški pristup otvorio je široko polje promišljanja, ali je poticaj došao iz elemenata za konkretnu opernu produkciju; redateljeva scenoslijeda i Tarbukove partiture, čime je pod zajednički nazivnik eko-dramskog i eko-opernog podvedeno čak jedanaest reprezentativnih glazbenih ulomaka iz djela deset kompozitora: Wagnera, Meyerbeera, Dvořáka, Brittena, Berioa, Janáčka, Schumanna, Musorgskog, Mahlera i Berga. U projektu su sudjelovali studenti i mentori Muzičke akademije, Tekstilno-tehnološkog fakulteta i Akademije dramske umjetnosti; studentica kazališne dramaturgije Ivana Klaić i nedavno diplomirana dramaturginja Margareta Sinković kojima sam bila mentoricom.¹

U drugome dijelu teksta bavim se polistilističnom postmodernom operom Zorana Juranića prema libretu nastalom na osnovi radio-drame Luka Paljetka *Posljednji ljetni cvijet* (1989.). Ta Juranićeva opera za koju je bio višestruko nagrađen, izvedena je u koprodukciji sa Srpskim narodnim pozorištem u Novom Sadu, a izvedba na 27.² Zagrebačkom Muzičkom biennalu 2013. bila je pod dirigentskim

¹ U tekstu programske knjižice uz premijernu izvedbu *Prirode i opere* 8. veljače 2025. u Koncertnoj dvorani »Blagoje Bersa« tiskana su moja *Dramaturška razmišljanja* na koja se ovdje pozivam.

² *Posljednji ljetni cvijet / The Last Flower of Summer, operna fantazija u jednome činu.* Zoran Juranić, skladatelj, redatelj, dirigent; Luko Paljetak i Zoran Juranić, libretisti, prema istoimenom dramskom tekstu Luka Paljetka; Jasna Badnjarević, kostimografkinja; Žorž Draušnik, scenograf; Deni Šesnić, oblikovatelj svjetla. Gospodin Robert Bert – Miodrag Petrović; Bert II – Miljenko Đuran; Gospođica N. N. – Jelena Končar; Gospođa Berker, kućepaziteljica – Violeta Srećković; Carlo, bogati industrijalac, Prvi policajac – Goran Krneta; Lorenzo, bacač noževa – Vasa Stajkić; Rus Vladimir; Gondolijer; Mario – Saša

vodstvom skladatelja. Paljetak je *Posljednji ljetni cvijet* napisao kao radiodramu 1989. godine i nakon izvedbe u Dramskom programu Hrvatskog radija uprizorena je u Zenici u režiji Gradimira Gojera 2002. godine; zatim na sceni Kazališta Marina Držića u Dubrovniku u režiji Ozrena Prohića 1997. godine s Jasnom Ančić i Borisom Buzančićem u glavnim ulogama, a te iste godine predstava je odigrana i na 48. Dubrovačkim ljetnim igrama. Paljetkova drama, libreto i Juranićeva opera nemaju neposredne veze s temom prirode, premda generička oznaka »operna fantazija« koja stoji ispred naslova *Posljednji ljetni cvijet* na prvu asocira na pjesmu »The Last Rose of Summer« (1805) irskoga pjesnika Thomasa Moorea. U radu objašnjavam značaj motiva cvijeta u Paljetkovu opusu, ali i odnos prema tome motivu u konkretnom libretističkom predlošku i njegovu postmodernu »afirmaciju iz negacije« u Juranićevoj operi.

II.

Razmišljanje o odnosu prirode i opere na dramaturški način samo po sebi je zanimljiva tema. Počnimo paradoksom ugrađenim u jedan od mitova naslijeđenih iz klasične starine. Kadmejska lisica kojoj je bilo suđeno da nikad ne bude uhvaćena, dobila je od boga Dioniza zadatak loviti tebansku djecu kako bi se na nevinima osvetilo zločine koje su počinili oni koji su te zločine skrivili, a to su bili

Štulić; Prvi muškarac, Najavljiivač u varijeteu, Mladić s Yamahom – Igor Ksionžik; Drugi muškarac, Drugi policajac – Ivan Dajić; Noćna dama, Striptizeta, Plavuša – Darija Olajoš Čizmić; Publika u varijeteu, Građani – Zbor – Orkestar i Zbor Opere Srpskoga narodnog pozorišta Novi Sad. Dirigentica Zbora: Vesna Kesić Krsmanović; asistentica redatelja: Katarina Mateović Tasić; koncertni majstori: Vladimir Čuković, Sergej Šapovalov; ko-repetitori: Irina Mitrović, Milena Milovanović; suradnik scenografa: Tomislav Šaraba; ssistent kostimografkinje: Snežana Horvat; inspicijenti: Tanja Cvijić, Dejan Teodorović; video-beam: Srđan Milovanović, Đorđe Vernački; tajnica Opere SNP: Emilija Bilić; operativni ravnatelj Opere SNP: Lado Leš; ravnatelj Opere SNP: Aleksandar Kojić. Novosadska premijera: 28. 3. 2013. Koprodukcija sa Srpskim narodnim pozorištem Novi Sad. Hrvatska praizvedba (MBZ) 8. travnja 2013. godine (HNK Zagreb). Ansambli Opere Srpskoga narodnog pozorišta Novi Sad.

njihovi roditelji i preci. Kad je lukavstvom Amfitriona u Tebu doveden čarobni pas Laelaps u čiji je bitak bilo upisano da uhvati sve što je u pokretu – u srazu dvaju stvorenja čije su »prirode« bile toliko proturječne da su se uzajamno poništavale – rođen je paradoks koji je vrhovni bog antičke starine Zeus riješio tako što ih je okamenio i poslije su, mit kaže, dva velika kamena bačena među zvijezde i tako su nastala zvijezda Velikog i Malog psa.

Projekt pod naslovom *Priroda i opera* postavio je pitanja čiju zanimljivost i spoj svevremenog i aktualnog možemo očitati na toliko razina da brojnost mogućih pristupa tvori značenjsku mrežu poput slojevite kristalne strukture najpoznatije rudače koja se »lista« – liskuna, minerala korištenog u drevnim ritualnim praksama mnogih starih kultura uključujući onu antičke Grčke. Je li ljudska »priroda« kao spoj genetike i uvjeta života na Zemlji kroz tisućljeća, odvojena od prirode kao okoliša u kojeg smo mi pozemljari uronjeni, a koji je prošao kroz različite cikluse tijekom nekoliko milijuna godina? Hoće li se ekocid kao zločin protiv okoliša osvetiti na našoj djeci, ili će u jednoj od zamišljenih verzija budućnosti u kojoj ljudi više ne znaju samostalno misliti, pas gonič umjetne inteligencije toliko dugo loviti neulovljivo Prirode dok se paradoks ne okameni u tankoj plohi realnosti nekog teorijski zamislivog hologramskog svemira? Kako god bilo da bilo, u ljudskim interpretacijama mjesta čovjeka u svijetu, uzevši u obzir napredak u znanosti, ali i svekolike razlike u filozofskim, teološkim i umjetničkim pristupima, jedno se nije nikada promijenilo, a to je antropocentrična pristranost, moglo bi se čak reći i zabluda u pogledu na stvarnost.

Nedavno su stručnjaci iz Međunarodne unije geoloških znanosti odbacili antropocen kao formalnu jedinicu geološke vremenske skale, ali taj pojam je zadnjih desetljeća postao toliko popularan da će ga ipak nastaviti koristiti ne samo znanstvenici koji se bave Zemljom i okolišem, već i političari i ekonomisti, kao i šira javnost. Termin antropocenska epoha koristi se kao oznaka za vrijeme u kojem su kolektivne aktivnosti *homo sapiensa* počele znatnije mijenjati Zemljinu površinu, atmosferu, oceane i biokemijski ciklus. Prema trenutnoj vremenskoj crti Zemljine povijesti od 4,6 milijardi godina, naš je svijet trenutno u holocenu koji je započeo prije 11.700 godina. Dio znanstvene zajednice poželio je službeno proglasiti kraj holocena i početak antropocena kao novu geološku epohu koja bi počimala ni manje ni više nego 1952. godine, kada su ostaci pokusa nuklearnih

bombi postali vidljivi u sedimentima diljem svijeta. Ekonomisti su to prihvatili jer su pedesete bile obilježene razvojem potrošačkih društava širom svijeta, ali prema pravilima stratigrafije, svaki interval zemaljskog vremena treba jasnu i objektivnu početnu točku, onu koja se odnosi na cijelu zemaljsku kuglu i nije moguće znanstveno potvrditi da je baš 1952. godine na svim dijelovima planeta počelo »doba čovjeka«, niti su nedavne promjene, koliko god se iz ljudske perspektive čini da bi nas mogle ugroziti, dovoljno snažne da bi dovele do kraja holocena. Neke vrste možda neće preživjeti, a među njima je ljudska vrsta. Pa što onda – ironično odgovara antropomorfizirana Priroda koju nasmijava omjer od 73 godine takozvanog antropocena u odnosu na više od četiri milijarde godina bez čovjeka.

Dakako, stvari se mogu postaviti i na drugačiji način: to što antropocen nema obilježja formalne jedinice na geološkoj vremenskoj skali, u načelu ne mijenja puno, jer kratko sedamdesetpetogodišnje »doba ljudi« sa svim svojim aktualnim civilizacijskim nezadovoljstvima, za nas koji živimo danas bitna je kulturološka činjenica. Antropocen nije važan kao geološki nego kao kulturološki pojam i to stoga što se uz njega veže pitanje odgovornost za prirodnu nišu u kojoj obitavamo.

Paradoks je u tome što iz našeg, ljudskog rakursa gledano, postoje dvije prirode koje se svojim bitima poništavaju kao Kadmejska lisica i pas Laelaps. Tragedija je u tome što samo i jedino onu prirodu koju bismo mogli uništiti i koju bismo našom vlastitom neodgovornošću i gramzljivošću mogli učiniti nenastanjivom – imamo pravo zvati »našom«. Priroda je to pogodna za opstanak i boljitak čovjeka; ona je više iznimka nego pravilo u povijesti planeta Zemlje – pripitomljena, utopijski lijepa i dobra, kalokagatijska priroda u čije pretpotopne zakone harmonije nastojimo proniknuti kako bismo ih učinili manje stranima i ugodnijim ljudskome uhu. Međutim, čim se prestanemo na odgovarajući način brinuti za svoj komadić utopije, »naše prirode« više neće biti, osim možda u sjećanju koje niže bivša iskustva kao glazbene motive. Kaže se da neposredno prije utapljanja neki ljudi, koji su bili dovoljno sretni da prežive i poslije o tome svjedoče, doživljavaju retrospekcija života sličnu roli starog filma koja slike i zvukove, kadar po kadar, motiv po motiv odmeta unatrag prema početnoj točki davno minulih djetinjih radosti. Hoćemo li preživjeti? Tko će svjedočiti?

Ali kakve veze rečeno ima s muzikom, a pogotovo s opernom muzikom, i ako ćemo suziti stvari na bitno, ima li sve to neku važnost u odnosu na konkretni

operni projekt koji je bio povod dramaturškom promišljanju? Kako je projekt bio zamišljen? U kojem kontekstu se izvodio? Koje su mu potencijalne vrline? Posljednje navedeno pitanje čini se najvažnijim: najveća, evolucijski dokazana vrlina u svijetu poremećenih ekoloških i društvenih ravnoteža je zajedništvo i solidarnost s nekom plemenitom idejom vodiljom. Takvu viziju boljitka, nasreću, još uvijek najbolje uspijeva osmisliti umjetnička kreativna mašta. Studentice i studenti Muzičke akademije u Zagrebu – uz diskretnu, ali vrijednu podršku u promišljanju eko-dramaturških problema unesenu u projekt od strane dramaturginja s Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu – iznijeli su na svojim leđima projekt *Priroda i opera*. Izreka »Na mladima svijet ostaje« – mnoge je mlade osobe upjela uzrujati tijekom dugog vremena njenog ponavljanja u raznim društvenim okolnostima i epohama gdje se pokazalo da je to samo floskula u retoričkom priručniku političara. Ipak, ista uzrečica se može razumjeti i kao izraz rezignacije, kao odustajanje starijih, kao prebacivanje odgovornosti nakon osjećaja rezignacije koju su u borbi sa vjetrenjačama svojeg vremena iskusili ti »bivši mladi ljudi«. Međutim, opet ću upotrijebiti izraz nasreću, u umjetničkoj kreativnosti nema godina i iskustvo je bitno, a u ovome projektu ono je došlo do izražaja u redateljskoim rješenjima Mathiasa Behrendsa koji predaje na Hochschule der Künste Bern, te uz glazbeno vodstvo i instrumentaciju Mladena Tarbuka. Projekt se izvodio kao cjelovečernja operna produkcija sastavljena od glazbeno-dramaturški promišljeno odabranih i posloženih »prizora« koji su postmodernim zahvatom (sličnom eksploziji znanstvenog laboratorija, ali i laboratorija za proizvodnju opere) iščupani iz svojih prvotnih konteksta u glazbenoj partituri. Pritom se nužno dogodilo i probijanje horizonta očekivanja uspostavljenog kroz povijest operne režije svakog glazbenog djela iz kojega su odabrani ulomci.

Prizorima scenarija pod naslovom *Priroda i opera* trebamo pristupiti kao *paradigmatiskim krhotinama* jer svaka scena u sebi nosi dramaturšku jezgru eksplodirane cjeline i nudi mogućnost da se iz nje otvori nov i svjež pogled na stanje stvari. Pretpostavimo da gledamo scenarij *Opere i prirode* iz postkatastrofične pozicije, pet minuta poslije dvanaest na takozvanom »satu Sudnjeg dana«. U tom slučaju naš pogled na *état de choses* kao na temeljni poredak u odnosu čovjeka i prirode, otkriva da je – djelovanjem neke ekološke ili srodne katastrofe uz koju u pravilu ide i smak humanih vrijednosti – taj poredak, zajedno s pripadnim načelima

harmonije, zauvijek uništen. No je li baš sve tako crno? Može li nam umjetničko djelo, posebno glazbeno djelo koje već na vibracijskoj, predekspresivnoj razini uspostavlja most čovjeka i »njegove« prirode, poslužiti kao model na kojem ćemo iskušati divergentno mišljenje, osloboditi svoju kreativnost za nova rješenja? Je li zamisliva mogućnost u kojoj bi nas neka dinamika umjetničkog modela svijeta uspjela poučiti kako 2025. godine – 89 sekundi prije ponoći – pomaknuti metaforički »sat Sudnjeg dana« unazad, barem pet minuta prije globalne katastrofe i kako prijetnju predusresti i spriječiti? Kad kažemo »Sat sudnjeg dana« (eng. *Doomsday Clock*) mislimo, naravno, na simbolički sat koji su atomski fizičari stavili u pogon 1947. godine, a koji do danas bilježi ritam primicanja prijetnje čovječanstvu od neprovjerenog znanstvenog i tehnološkog napretka.

U uvodu antologije zvukova, riječi i misli pod naslovom *Razumije li priroda glazbu?*, David Rothenberg piše:

Jedna estetska ideja koja zaslužuje detaljnije ispitivanje je ideja da bi glazba mogla oponašati prirodu, ne tako što bi zvučala kao priroda, već tako što bi radila kao priroda, bila dio umjetnosti koja nije doslovno mimetička, već je kao priroda samo »po načinu rada«. Mnoge od nas privlači ta ideja, ali nije nam jasno što to znači. Možda nas to privlači jer kao umjetnici mnogi od nas žele da naši radovi budu savršeni ili dovoljno integrirani da pristupe nužnosti koja je priroda, toj prirodi koja možda nije savršena, ali je nešto što se čini bitnim, što se točno uklapa u svijet kakav jest. Ako stvorimo djelo koje postaje nešto bez čega svijet nikako ne bi mogao, onda smo nekako uspjeli biti potrebni svijetu oko nas. To bi moglo biti lako drugim živim bićima, ali paradoksalno je teško ljudskim bićima.

Jer, iako smo stvoreni od prirode, nekako smo izbačeni svojim lukavim, civiliziranim načinima. I zato postoji trajna estetska privlačnost zemaljskog, prirodnog, zelenog, živog. (Rothenberg 2001: 5).

Scenarij *Prirode i opere* tvori slijed od jedanaest prizora koji se odvijaju tijekom zamišljenih sedam dana poslije katastrofe pri čemu je svaki prijelaz obilježen distopijskim zvučnim kolažem – uznemirujućim *soundscapeom* postapokalipse. Redatelj Mathias Behrends odabrao je radikalnu jednostavnost i ta njegova autorska gesta, osim što ostvaruje scensku funkcionalnost, uspijeva simulirati nužnost

brzih i drastičnih odluka u vremenu u kojem je ponestalo (prirodnih) resursa. Pozornica Muzičke akademije tako je postala neka vrsta nultoga prostora. Zbiljski objekt – plastična boca vode – u interpretacijskom sklopu predstave je posljednja voda u uništenom laboratoriju, dramaturško čvorište oko kojega se mora donijeti odluka hoće li se i kako provesti eksperiment nad preostalim uzorkom s nadom da će to dovesti do rješenja za čovječanstvo na rubu iščeznuća. Taj je do bola stvarni objekt zauzeo mjesto umjetničkog objekta. Behrendsova redateljska zamisao koja je funkcionalna i domišljata u svojoj jednostavnosti, poantirana je odlukom da se posljednja boca vode zajedno sa sjećanjem na svu pitku vodu i sva mora minule ljepote jednostavno preda žednome tinejdžeru. Tu redateljsku odluku podupire Luciano Berio i njegova skladba *El Mar, la Mar* koja je nastala na tekst pjesme Rafaela Albertija. Pjesnik predstavlja more kao *genius loci* – duh mjesta sjećanja i nastavlja na tragu španjolske lirike 15. i 16. stoljeća. Alberti izražava nostalgiju za morem, za onim dijelom prirode koje poznaje i za koje je emocionalno vezan i koje za njega postaje »izgubljeni raj« .

Razmislimo o statusu plastične boce vode kao objekta u ovoj kazališnoj izvedbi ako se prisjetimo kako je nekad davno, nakon katastrofe Drugog svjetskog rata, poljski redatelj Tadeusz Kantor s poda bombardirane učionice nasumce podigao prvi predmet koji mu se našao pri ruci i pretvorio ga u »umjetnički« objekt? U svakom običnom, uporabnom predmetu preostalom poslije katastrofe, Kantor je vidio ljutnju ljudskog bića zarobljenog drugim ljudskim zvijerima, pa je on tada rekao da je njegova generacija imala snage samo zgrabiti najbližu stvar i dati joj novu egzistenciju u mreži novouspostavljenih životnih (i umjetničkih) odnosa. Je li na pozornici Behrensove režije u plastičnoj boci s preostalom vodom pronađenom poslije zamišljene apokalipse našega vremena sadržana ljutnja, rezignacija ili nada?

S jedne strane, kantorovski tip postapokaliptičnog predmeta kao režijska okosnica može poslužiti da se oko te osi zavrti koloplet promišljanja s područja takozvane eko-kritike, danas popularne teorije koja se bavi svekolikim umjetničkim, kulturnim i filozofskim razmišljanjima o odnosu čovjeka i okoliša. S druge strane, kompozitorska logika, glazbena dramaturgija koju slijedi Mladen Tarbuk, niže svoju kolajnu muzičkih motiva počevši od doba nevinosti kao točke wagnerovskog *motiva postanka* i blještavog zrcaljenja mitske Rajne prije gramzljivog

dodira sa zlatom koje proizvodi učinke zla, pa sve do posljednjeg prizora – slike dječaka iz Bergova *Wozzecka* koji se igra ne znajući da su mu roditelji mrtvi, a čiji tip nevinost je na jeziv, postkatastrofički način nevin od znanja. Na ovome mjestu možemo razmisliti o statusu prirode kao aktanta – djelotvorne sile kod Berga koja »poziva« *Wozzecka* da zagazi duboko u vodu. Priroda stupa u fatalnu interakciju s *Wozzeckom* i postupno ga, nakon liječničkih eksperimenata sadistički provedenim nad njim, ali i nakon otkrića Mrleine nevjere – tjera na ubojstvo i samoubojstvo. *Unutrašnje* u *Wozzeckovu* liku (kako u nervnim ispadima srodnim atonalnosti ekspresije užasa, tako i u protoekspresionizmu fragmenta Büchnerova *Woyzecka* napisanog 1837./39.) bori se s naturalizmom *vanjskog* elementa u koji je uronjen. Ta se borba odvija u eko-socijalnoj niši društva koje eksperimentira nad slobodom pojedinca i u okružju prirode koja nije pastoralna nego djeluje poput lakmusa za razvijanje autodestrukcije čovjeka otuđenog od prirodnog poretka.

Na glazbeno-dramaturškoj razini cjelin Tarbuk stvara opću liniju postupnog zatamnjavanja, premda je analizom svakog pojedinog glazbenog motiva odnosa prirode i čovjeka u odabranim »prizorima« uvijek moguće govoriti o kontrastnom odnosu svjetla i sjene kao u slikarstvu. Zamračenje vizije cjeline samo je dodatno naglašeno zamkama za nevinost mladih pjevača kojima uvijek potencijalno prijete iskliznuća u naivno razigran, pretjerano pijevan i emocionalan *chiaroscuro*.

Redatelj u svojem nacrtu skripta za izvedbu naglašava stalnu oscilaciju između utopijskog i distopijskog u novoizmišljenoj radnji nastaloj spajanjem ulomaka iz raznih opernih djela. Sjećanja i nada tvore utopiju, korumpiranje prirodnog poretka u dodiru s ljudskom civilizacijom i razorena nova stvarnost tvore distopiju. Behrends, u neobjavljenom nacrtu za zagrebačku izvedbu s premijerom 8. veljače 2025. godine, režijski komentira ovako:

Iskonska priroda Richarda Wagnera sažima se u distopijsko upozorenje: opasnost je neizbježna! Ljudi se nalaze u radioaktivno kontaminiranom okolišu - mjere se Geigerovim brojačem. Preživjeli lutaju uokolo. Jedan od njih traži pomoć ali ne dobiva zaštitnu odjeću; slučajno otkriva mogućnost vraćanja vremena u vrijeme prije katastrofe i preuzima ulogu odgovornog znanstvenika.

Međutim, iz dramaturškog i filozofskog motrišta uvijek treba iznova postavljati stara pitanja, pa tako i pitanje zašto početi *Prirodu i operu* baš Wagnerom? Čini se očiglednim jer je prikaz prirode središnji za Wagnerov ciklus *Prsten Nibelunga* i to na više razina. Je li početak projekta doista početak u smislu asocijacije na prvu točku postanka? Daje li nam teleološka kauzalnost razlog; tvori li funkciju kraja, svrhe i cilja? Kako danas komentiramo teleološke i teološke implikacije svrhe i usmjerenja? Lajtmotiv Postanka prvi put se čuje na početku prvoga dijela Wagnerove vizije *Das Rheingold* u sporom obliku kada predstavlja *Genesis* – stavljanje svijeta u pogon. Ubrzo nakon toga motiv se ubrzava i predstavlja *Prirodu* i tako će se lajtmotiv pojaviti u ostatku ciklusa.

Dalo bi se govoriti i o početku kraja. Koncept deevolucije u biologiji, koji se često naziva *obrnutom evolucijom*, sugerira da se organizmi zbog nekih razloga koji im omogućavaju bolju prilagodbu novonastalim okolnostima mogu vratiti u prethodno stanje u svojoj evolucijskoj povijesti. Temeljna filozofska dvojba koja se može iznjedriti iz takvih rasprava odnosi se na dvojbu o tome ima li razvoj uopće smjer i je li u njega ugrađen koncept preokreta. Tu su i (ne)ugodna pitanja o odnosu Wagnera i prirode: anakronizmi vezani uz tumačenje njegovog odnosa prema prirodi, ali također i iznenađujuća mogućnost prepoznavanja aktualnih ekoloških problema tijekom procesa redramatizacije Wagnerovih motiva. Uostalom, odnos avangardizma i anakronizma prisutan je u svim epohama kao sastavnica velikih djela, kako na strukturnoj razini, tako i u pristupu motivima kod najvećih umjetnika svih medija i žanrova.

Za projekt *Prirode i opere* važno je naglasiti da se prirodu, tamo gdje se pojavljuju elementi mita i folklora, nije tumačilo u ključu romantiziranja prirodne »idile«, pa tako primjerice, *Rusalka* Antonína Dvořáka *nije* interpretirana iz svoje generičke oznake kao »lirska bajka«. Ipak, treba osvijetliti mitološki kontekst. *Rusalka* je u Dvořákovu djelu čisto biće povezano s prirodom i vodom koje u dodiru s civilizacijom doživljava negativnu preobliku – od vodene nimfe slične sireni pretvara se u demonsku dušu utopljenice. Naime, već i sam pojam rusalke ima mnogo značenja: od vodene nimfe slične sireni, preko rusalke srodne Lorelei gdje se njena tematizacija podudara s porastom slavenskog nacionalizma, pri čemu je prikazana i na grbovima. Zatim tu je i *Rusalka* kao češka vodena nimfa koja namjerava uništiti Habsburško Carstvo, a ne treba zaboraviti ni da su rusalke

u slavenskom folkloru zloćudna ženska bića povezana s vodama i šumama, da su srodne s francuskom Melusine i germanskom Nixie koja mami ljudska bića u vodene dubine da ondje poginu.

Dvořákova Rusalka je na početku nevinna i privučena svijetom ljudi, otvorena prema drugom i drukčijem, prožeta čistom ljubavlju. Okidač za njezinu transformaciju je gubitak iluzija: trenutak kada je ismijana na balu jer nije mogla pokazati sposobnosti vezane uz tzv. civilizirane ljude (ne pleše i ne govori, za razliku od svoje bučne, ironične konkurentice za prinčevo srce). Neki će muzikolozi naglasiti podteme u *Rusalki*, kao što je metamorfoza karaktera u ženskost, usredotočit će se na Rusalkino seksualno ograničenje u visoko patrijarhalnom svijetu, ili će raspravljati o simbolizacijskom sklopu Kvapilova libreta u kojem je mjesec izvorni simbol seksualnosti. Međutim, mogućnost za ekofeminističko čitanje *Lukave male lisice* Leoša Janáčka pruža još jasniju priliku za suvremene redramatizacije.

Genoveva, opera u četiri čina Roberta Schumanna u žanru njemačkog romantizma s libretom Roberta Reinicka, jedina opera koju je Schumann ikada napisao, praižvedena je 25. lipnja 1850. u Stadttheatru u Leipzigu, pod dirigentskim vodstvom skladatelja, a negativne kritike koje je kompozitor dobio u tisku – vjerojatno zbog polemike s Wagnerom i borbe oko sličnosti i razlika u pristupu muzičkim motivima – odigrale su odlučujuću ulogu u Schumannovoj odluci da ne napiše drugu operu. Za suvremeno uho, bez interpretacijskih predrasuda njegove epohe, *Genoveva* je dojmljivo i samosvojno djelo u kojem se dramaturgija odnosa likova pomiče u registru od legende i Tieckove bajke, prema mračnom filozofskom polju gdje se muzičkim sredstvima, s osloncem u Habelovom dramatiziranju odnosa pojedinca i Apsoluta, gradi identitet Genoveve.

Podsjetimo na poznato: Schumann se sa srednjovjekovnom legendom *Genoveva* upoznao kroz dramatiziranu bajku Ludwiga Tiecka, a od Roberta Reinicka naručio je libreto prema Tieckovoj drami. Međutim, kad je Reinick dovršio gotovo pola libreta, Schumann je otkrio dramu Friedricha Hebbela *Genoveva* i zamolio Reinicka da ponovno napiše libreto spojivši oba književna izvora. Sten Flygt je početkom pedesetih godina objavio zanimljivu knjigu pod naslovom *Hebbelova koncepcija kretanja u Apsolutu i u povijesti* gdje ponovno možemo obratiti pažnju na odnos napretka i nazatka. Flygt s pravom zamjećuje nedosljednost u Hebbelovim uvjerenjima o tome napreduje li život ili ne zbog sukoba između pojedinca i

Apsoluta tvrdeći da, premda je Hebbel bio uvjeren u stvarnost promjene i kretanja u svemiru i u društvu, on nipošto nije bio siguran da je to proces promjene u smjeru nekog boljeg stanja, bilo za čovječanstvo bilo za pojedinca. Kao što sam Hebbel primjećuje u prepisci, proces promjene mogao bi biti tek puko ponovno formiranje iste supstance: sunce jarko sja; otapa ledenice po krovu koje veselo kapaju da bi se dolje opet pretvorile u led (usp. *Flygt* 1952: 5).

U svojem čitanju dueta *Genoveve* i *Goloa*, kako ga dodatno objašnjava u scenariju izvedbe, redatelj Behrends to dvoje likova definira kao osobe u potrazi za »drugom polovicom svog bića koji se susreću s čežnjom i neostvarivom željom za autentičnošću«, ali reći će redatelj, »međusobno se odbijaju jer se osjećaju kao oruđe i svjedoci drugih društvenih interesa«. Iz moje dramaturške perspektive, posebno nakon ponovnog čitanja Hebbelove *Genoveve*, stvari se ipak čine malo drukčije. Duet *Goloa* i *Genoveve* vidim kao hebbelovski »nesporazum« u dinamici uzajamno zavisnoga dobra i zla. »Probudi se, krivo si me razumio!« – reći će *Genoveva* pomislivši da neki »zli demon« govori kroz *Goloa*. S druge strane, *Golo* projicira vatru svoje nečiste strasti i vlastitog zla u objekt žudnje. *Genovevina* konačna dijagnoza *Goloa* kao »nečasnog kopileta« pogodit će ravno u njegovu »ranu« i pokrenut će dinamiku projekcije zla u dobro pa će *Genoveva* za njega prvo biti »najšarmantnija čarobnica«, a potom »čarobnica koja mu je svojim umijećem« – vještijim umijećem – »ukrala život«. Zlo u zrcalu dobrote može vidjeti samo vlastito zlo.

Neovisnosti, buntovnosti (Janáčekova *Lisica*), pa čak i svetosti jakog ženstva (*Hebbelova* i *Schumannova Genoveva*) patrijarhat je stoljećima pripisivao zlo lukavstvo kao neko tajno, možda baš »vještije« umijeće. A kad smo kod te teme, vrijedi napomenuti da je u Shakespeareovu *Snu Ivanjske noći* tema transformativne moći prirode u pitanjima roda, spola i ljubavi bila s jedne strane utemeljena na idejama elizabetanske filozofije primjerenim dvoranskom izvođenju žanra tzv. *dvorske maske* namijenjenog obrazovanoj publici, dok se s druge strane, Shakespeare pobrinuo da i obični gledatelji, čak i kad ne razumiju učene reference, osjećaju vezu dramskih motiva s popularnim štivom toga vremena, primjerice s priručnicima za spravljanje čarobnih napitaka – biljnim *Grimoireima*. Vile uvijek ostaju nevidljive drugim ljudskim dramskim personama (samo *Bottom/Vratilo* ima ironično-humorističan privilegij vidjeti *Titaniju* kada je i sama – uz pomoć

komedije zabune – upala u zamku čarobnoga soka). Djelovanje vila nije glumačko, nego aktantsko – one djeluju kao nevidljive dramaturške sile. A što je autor time postigao? Postigao je efekt »dvostruke svijesti«: mi kao publika svjesni smo Pukovog čarobnog soka i željno iščekujemo što bi iz te činjenice moglo proizaći u drami. Znamo čak i više od inače svevidećeg i sveznajućeg kralja vila Oberona koji isprva ni sam ne razumije zbrku koja je nastala zbog Pukove nenamjerne pogreške. To nam govori da sfera onostranog nije nužno i sfera providnosti – jer i ondje vladaju zakoni proizvoljnosti i samoobmane. Kada pažljivo pročitate Shakespeareov *San Ivanjske noći* nekoliko puta, doći ćete do zapanjujućeg zapažanja da je to drama koja obiluje slikama prirode, prepuna referenci na biljni svijet i prirodne fenomene – pa sama priroda kod Shakespearea stupa na pozornicu kao *dramatis persona*. Shakespeareov opus, u svakome detalju svake drame i u cjelini, bio je u skladu s elizabetanskom idejom da je spas čovjeka moguće postići ne samo kroz žrtvu na križu i molitvu, već i umjetničkom kontemplacijom prirodnog poretka.

Stari hermetički koncepti kao što su *glazba sfera, musica universalis, scale naturae* i *veliki lanac bića* pojavit će se u Meyerbeerovu djelu *Bog i Priroda*, a s njima i tema prekoračenja mjere – hubrisa (grč. ὑβρις), objesti koja dovodi do oholosti, drskosti, prkosa, razuzdanosti, nasilja i zločina nad prirodom – ne samo onom koja okružuje čovjeka nego i onom prirodom koja se nalazi u čovjeku i koja u odsustvu empatije za druga bića stvara demone savjesti poput »krvavog djeteta« u halucinacijama krivnje u sceni ludila iz Musorgskijeva *Borisa Godunova*.

Nema sumnje da je upravo priroda kao dramska osoba potaknula Benjamina Brittena da sklada *A Midsummer Night's Dream*. Kod nas je manje poznato koliko je Britten bio ovisan o svojim »skladateljskim šetnjama«, koliko je uživao u promatranju ptica i snimanju zvučnoga pejzaža u Suffolku. Na gotovo svakom od festivala u Aldeburghu, Britten je uključivao ekološke tematske koncerte, predavanja i filmove, koncerte na temu »Glazba vode i glazba mora«, predavanja o zaštiti prirode, ptičjem svijetu u Istočnoj Angliji i flori u Suffolku. Navodno je Yehudi Menuhin jednom je rekao da kad bi vjetar i voda mogli pisati glazbu, ta bi glazba zvučala kao Brittenova.

Obično se kaže da je Mahlerov *Das Lied von der Erde* oproštaj već bolesnog umjetnika od života, ali i od civilizacije. Tekstovi koji su ga inspirirali bili su temeljeni na zborniku starokineske ili tobože starokineske poezije *Kineskoj flauti Li Poa*

i drugih, antologiji pjesama koju je na njemački preveo Hans Bethge. U prepjevima Hansa Bethgea nije ostalo dovoljno prave Kine; neke je pjesme pogrešno atribuirao, a neke je zarazio prijevodima prijevoda i elementima poezije europskih pjesnika, ali Mahlera su ti tekstovi potaknuli da glazbom tematizira *sublimno* kao filozofski pojam vezan uz doživljaj prirode, pa je dodao gotovo polovicu novoga teksta temeljenom na osobnome nadahnuću. Sublimno miješa ljepotu sa strahopoštovanjem i ostavlja bez daha – to je kvaliteta vezana uz veličinu, u spektru od fizičke, moralne, intelektualne, pa do metafizičke, estetske i duhovne. S druge strane, Mahler je nasljedovao i romantičarsku ideju prirode, ali onu naslijeđenu od Novalisa koja spoznaje da se život u prirodnom okruženju ne može razumjeti sve dok se prirodi prilazi kao nekome *ne-ja* kakvo je zastupao Fichte. Kad Novalis izjavi – »umjesto *ne-ja* – Ti«, vođen je idejom da čovječanstvo i priroda uče jedno od drugoga kao u dijalogu. Mahlerova *Pjesma Zemlje*, koliko god da je izraz njegova osobnog malodušja, odustajanja od razgovora s ljudskom civilizacijom, u isti mah je i nada da je dijalog s prirodom moguć, pa makar i u sjećanju.

III.

Naslov opere *Posljednji ljetni cvijet*, kao što je već rečeno, nema neposredne veze s tematizacijom prirode, premda već na prvu asocira na pjesmu *The Last Rose of Summer* (1805.) irskoga pjesnika Thomasa Moorea koja se pojavljivala kao motiv i u nizu glazbenih djela kompozitora od npr. Beethovena (br. 6 *Sad and Luckless was the Season* u svesku 2 njegovih *Irskih pjesama*, WoO 153 (napisano 1814., objavljeno 1816.), Mendelssohna (*Fantazija na 'Posljednju ružu ljeta'*, op. 15, za klavir, cc. 1827.), pa sve do Brittena u njegovoj obradi narodnih pjesama br. 9, sv. 4, *Mooreove irske melodije* (1958.). Međutim, Paljetkova drama, libreto i Juranićeva glazba dekonstruiraju motiv *Posljednje ruže ljeta*, afirmirajući ga iz negacije: Paljetak to čini u vezi s mjestom što ga pojam ruže ima u njegovu opusu, dok Juranić motivu prilazi kao nekoj vrsti *ready-made* objekta. Melodija se provlači kroz djelo (ili izvlači iz djela) u različitim varijacijama, simbolizirajući usamljenost i kraj jedne ere. Zanimljivo je da Juranić ovime stvara i *citata citata* jer se ista pjesma proslavila operom *Martha* Friedricha von Flotowa. Tragikomična,

eklektična, ali i poetična fantazija Paljetka i Juranića tematizira sentimentalnu romansu i trivijalnost motiva gubitka (na kartama) ljubavi. Prepričavanje romana iz ženske revije kao vlastitog života i Paljetkovo metapoetsko obigravanje oko autorstva pjesme čijih se nekoliko stihova ugrađuje u libretto (»Odakle znate tu pjesmu? Od koga ste je čuli?«) tematizira odsutan motiv prirode i ljubavi: replika »Hoću li je naći« na kraju libreta – odnosi se podjednako na izgublenu ženu, izgublenu ljubav i na izgublenu (ljudsku) prirodu gdje je, dok se čeka povratak izgubljenog, bitno »vježbati, tako da sve stvari možemo vidjeti kao cvijet«.

Trajanje u Paljetkovu »vrtu« je omeđeno prostor-vrijeme u kojem obitavaju fenomeni korporealne stvarnosti kao scenografija za pomirenje s iluzijom egzistencije: »vrt s vratima koja stoje na ulazu za izlaz« kao što će pjesnik reći u zbirci *Odustajanje od dana* (2021). Vrata vode iz fenomenologije života u metafiziku smrti, ali oksimoronska priroda izlaznog ulaza i ulaznog izlaza komplicira odnos između bivanja u sferi pojavnosti i pretenzije prema objašnjenju krajnje prirode bitka i svijeta. Paljetkov imaginarij nije samo bujan nego se doima da doslovce buja pred očima čitatelja kao u zatvorenom poetskom eko-sustavu u čijem središtu sjaji unutrašnja svjetlost o kojoj govori Derek Walcott, jedan u dugačkom nizu pjesnika koje je Paljetak prevodio. Ruža iz prve zbirke što ju je Paljetak objavio 1968. godine pod naslovom *Nečastivi iz ruže* zauzima središnje mjesto u pjesničkoj fenomenologiji unutrašnjih krajolika, a na razini njegova opusa ukazuje na dosljednost imaginarija, na slikovno i konceptualno jedinstvo u različitosti. U pjesmi »Evanđelje po Luki« iz zbirke *Najbliži konac svijeta* (1968.) »u ružama se vraća sve što nam nije dato«, a »neobjašnjena ptica još mnogo prije krila« postoji, »i ponavlja se nebo i žito novo klasa / još mnogo prije smrti i mnogo prije spasa«. Pjesnički trud, uz svu svoju silnu potrebu za metafizikom, sličan je radu na zemlji: poezija okopava vrt na ulazu za izlaz jer uvijek iznova svodi bitak u svojoj transcendenciji na biće kao predmet istraživanja. U pjesmi »Mreža za leptire« i zbirke *Nove tame* (2011.) cvijet je »začin za sjaj i miris« života, ali i simbol krhkosti – poput visibabe koja »zvoni« drugima u tišini, ili maka u kojem traju svi prošli makovi. U stihovima »u jednoj ruži gori beznadno mnoštvo ruža«, Paljetak sugerira da pojedinačni cvijet nosi teret svih prošlih i neostvarenih ljubavi. Moglo bi se reći da motiv ruže u Paljetkovu pjesništvu, ali i na razini njegova opusa u svojoj raznolikosti oblika, žanrova i tema predstavlja srž njegove estetike. Motiv ruže je

u potki Paljetkova književnoga »tkanja« – od prvijenca, *Nečastivi iz ruže* (1968.) do soneta i njegovih prozno-esejističkih i dramskih preokupacija. Oksimoronska priroda ruže sugerirana naslovom *Nečastivi iz ruže* spoj je ružom prizvane ljepote kao tradicionalne metafore savršenstva i čistoće, s jedne strane, i demonskog unošenja nesklada u harmoniju svijeta, s druge strane. Ruža ovdje nije tek pojavni oblik, utjelovljeni ures, već prostor u kojem boravi »nečastivi«, simbolizirajući neraskidivu vezu između kompozicije svijeta u njegovu idealu i egzistencijalne tjeskobe. Paljetak je kroz motiv ruže prizivao trubadursku tradiciju mediteranskog kruga, ali je postmodernistički transformirao baštinske elemente unoseći ironiju i ludizam. U romanu *Skroviti vrt – Dnevnik Cvijete Zuzorić, plemkinje dubrovačke* u kojem Paljetak rekonstruirao fiktivni dnevnik Cvijete Zuzorić, »skroviti vrt« je *hortus conclusus*, iz srednjovjekovlja baštinjeni pojam ograđenog, intimnog vrta kontemplacije koji u kršćanskoj umjetnosti simbolizira čistoću Djevice Marije. Ali to je i vrt iz *Romana o ruži*, francuskog alegorijskog spjeva iz 13. stoljeća koji simbolizira idealizirani prostor ljubavi i užitka. To je i intimno mjesto, »vrt užitaka«, *locus amoenus* (ugodno mjesto) karnalne žudnju, ali i neuhvatljive ljepote. Tonko Maroević (2005: 83-89) opisuje Paljetkov odnos prema Cvijeti kao »ukorijenjeno cvjetanje«, gdje se povijesna činjenica grana u bujnu pjesničku maštu. Paljetkov odnos prema Cvijeti je erotski i intelektualni, jer Cvijeta je istovremeno nedostižna dama i bliska sugovornica; potom je i dijaloški, jer Paljetak dijalogizirajući s Cvijetom, zapravo razgovara s renesansom i barokom. Napokon, Cvijeta je i simbol samog Dubrovnika, a njezino »cvjetanje« je zapravo bujanje mediteranskog duha čime se ostvaruje i prostorni aspekt – *genius loci* kao prostorom prizvan duh pripadnosti. Paljetak koristi formu farse kako bi kroz komične situacije i tipizirane likove progovorio o ozbiljnim temama. Primjerice u drami *Govori mi o Augusti* (1971.) – po čijem tekstu je Juranić skladao istoimenu operu – Paljetak je koristio apsurdne situacije i poslužio se farsičnim elementima kako bi istražio mehanizme vlasti i ljudske sudbine. U toj Paljetkovoj drami pozornost treba obratiti prvenstveno na jezičnu razinu na kojoj se spaja lascivno i poetski razigrano što u toj drami stvara dojam političkog ginjola (naravno, nije riječ o lutkama nego o ljudima navučenim na ruku politike koja njima upravlja). U lutkarskom kazalištu kojim se također bavio, Paljetak farsu ne vidi kao puki humor, već kao »uozbiljenu« formu koja kroz prividnu igru progovara o uznemirujućim ljudskim stanjima.

Općenito, Pljetak je bio majstor parodiranja diskursa i žanrova. Farsično-melodramatski elementi kod njega nisu patetični, već služe kao kontrapunkt humoru, stvarajući atmosferu u kojoj se gledatelj istovremeno smije i prepoznaje tragiku ljudske prolaznost. Upravo u tome ključu žanrovskog parodiranja, ali i postmoderne sklonosti žanrovskim hibridima, trebalo bi čitati i *Posljednji ljetni cvijet* koji je u glazbenoj viziji također utemeljen na postmodernim mehanizmima glazbene citatnosti. Juranić djelo definira kao opernu fantaziju, što mu omogućuje slobodniju formalnu strukturu i bijeg od krutih opernih konvencija, ali i mogućnost da ostvari dojam brisanja granica između sna i jave kao nelinearno »ispričanog« odnosa prošlosti i sadašnjosti. Juranićev postmoderni pristup koristi suvremeni glazbeni jezik, orkestraciju koja možda čak daje i *homage* Šuleku, a opet to je izrazito postmoderno eklektična glazbena vizija, koja voli parafraze i citate, i pritom ostvaruje samosvojnu, prepoznatljivu juranićevsku dimenziju, ljupko uspostavljajući most između nostalgije i ironije (što je sasvim u skladu s Paljetkovim literarnim predloškom koji se na svoj način igra na razmeđu melodramatskog, farsičnog i poetski uznesenog). Motiv »posljednje ruže ljeta« pojavljuje se u različitim stupnjevima rastakanja. Kako radnja odmiče, kako se rastače sjećanje, tako i daleki odjek folklornog motiva, njegova afirmacija iz negacije, ali i simbolika oblika ruže kao ideala prirodnog sklada, postaje disonantna, fragmentirana i tone u izmaglicu amnezije. Gibanje vode (motiv mora i zvučni *genius loci* Mediterana) izborom instrumenata, gudačima i harfom, ponavlja gibanje u simulaciji prirodnog ciklusa koji je u dramaturškom smislu začarani krug prošlosti. Kontrastira se lirizam (reminiscencije negdašnjeg sklada kao *kalokagatije*, spoja lijepog i dobrog; drvnog užitka u harmoničnom razvoju uma i srca koje ipak na kraju podlegne emocionalnim ispadima) i groteskno disonantni »lom« koji se događa u liku starenjem i sučeljenjem s banalnošću koju glazbeno ilustriraju ironični citati salonske glazbe polovice 20. stoljeća. S druge strane, i Paljetak svoju tobožnju sklonost »šlagerkom« štimungu (auto)ironizira i lirskim uzletom mašte uozbiljuje.

Premda bi se moglo reći da libreto govori o melodramatskom ljubavnom zapletu između neizlječivog kockara i neuhvatljive žene, prava potka Paljetkova teksta i Juranićeve opere je u melankoliji potrage za izgubljenim vremenom i u postmodernom uozbijenju melodrame i farse. Posljednji cvijet ljeta gubi se u jesenskom smiraju starih umjetničkih oblika: melankolični lajtmotiv ruže je samo izmješteni

objekt koji, presađen u drugu zemlju i u okolnostima druge epohe vene; rasute perle devetnaestostoljetne operne baštine transformirane su u suvremeni glazbeni jezik, elementi belkanta su ismijani, a opet nježno titraju u oniričkom ozračju operne fantazije; deklamatorno prelazi u pjevno u trenucima emocionalnih kriza, a instrumenti postaju protagonisti; naposljetku solističke linije stupaju u dijalog s golom vokalnom linijom i na taj način postaju »drugo ja« glasa. Čak je i tišina u *Posljednjem ljetnom cvijetu* značenjska tišina kad naglašava praznu ljusku egzistencije.

IV.

Dugo sam razmišljala kako završiti ovaj tekst i palo mi je na pamet da bi odgovarajuća *coda* tekstu mogla biti jedna skladba koja nije dio projekta *Priroda i muzika* u kojem sam dramaturški sudjelovala, i koja ne ostvaruje priključak s Juranićevom opernom fantazijom, ali na suptilan način u sebi sažima mnoga pitanja koja su me mučila dok sam promišljala o odnosu prirodnog sklada i glazbenog skladanja. To je *Five Flower Songs* Benjamina Brittena, op. 47, djelo komponirano za četiri glasa 1950. godine kao dar za godišnjicu braka dvoje Brittenovih prijatelja botaničara. Nije na odmet napomenuti da je ta sublimna muzika skladana na englesku metafizičku poeziju pomaknula »položaj« cvijeta na crtovlju smisla iz zemlje u nebo, a važno je reći i da je Brittenovih *Pet cvjetnih pjesama* prvi put izveo studentski zbor na otvorenom, na imanju para kojem je kompozitor posvetio svoje djelo. Na koncu konca, odlučila sam završiti navodom iz jednog Brittenova pisma mišlju koja sažima mudrost odnosa umjetnika i prirode, a vezana je uz način na koji nas dijalog s prirodom može naučiti kako čitati partituru bez predrasude i s otvorenošću koja ne imitira prirodu nego radi kao priroda sama:

Čovjek shvati, mislim, da bismo operu trebali pomno ispitati – to su note i riječi, te napomene dane u scenskim uputama u vezi produkcije – i zaboraviti unaprijed stvorene teorije. Ako djelo ima prizvuka ili skrivenih tokova, pustite ih da se pojave sami i nemojte ih naglašavati; to će sigurno omesti posao. Nakon što smo pronašli ono što je zapravo u komadu, izvedimo ga vješto, energično, disciplinirano i ponizno. (Britten prema Blyte 1981: 15)

Našla sam dvije riječi za kraj. To su otvorenost i poniznost. Onkraj stilova i ukusa, u vremenu i mimo epohe, u skladu s novim tehnologijama i mimo njih, možemo sami sebi zaželjeti sretne nove godine, na način na koji je svojim suvremenicama zaželio sve najbolje u budućnosti John Cage: »Happy new ears« – Sretne nam nove uši!

LITERATURA

- Blythe, Alan. 1981. *Remembering Britten*. London, Hutchinson Publishing Group.
- Cage, John. 1967. »Happy New Ears«. *A Year from Monday: New Lectures and Writings*. Middletown, Conn., Wesleyan University Press.
- Juranić, Zoran. 2013. *Posljednji ljetni cvijet. Operna fantazija u jednom činu* (prema istoi-menom dramskom tekstu Luka Paljetka libreto sastavili Zoran Juranić i Luko Paljetak). Uglazbio Zoran Juranić. Rukopis libreto dan na uvid dobrotom maestra Juranića.
- Juranić, Zoran. *Posljednji ljetni cvijet*. Praizvedba 28. ožujka 2013. u Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu; premijera na 37. Muzičkom biennialu, 8. travnja 2013. u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu. *The Last Flower of the Summer*: Snimka izvedbe: Venue & Opera Company: Szeged – Armel Opera Festival – Production by Serbian National Theatre, Novi Sad, Serbia; Recorded: 2013. Dostupno na: <https://www.operaonvideo.com/the-last-flower-of-the-summer-juranic-szeged-2013-armel-festival/> (pristupljeno 25. veljače 2025.)
- Maroević, Tonko. 2005. »Ukorijenjeno cvjetanje«, *Dubrovnik*, n. s., god. 16, br. 1, 83-89.
- Paljetak, Luko. 1968. *Nečastivi iz ruže*. Izdavačko poduzeće »Naprijed« i Narodno sveučilište grada Zagreba, Zagreb.
- Paljetak, Luko. 1968. *Najbliži konac svijeta*. Matica hrvatska, Zagreb.
- Paljetak Luko. 1982. »Govori mi o Augusti«, *Tri farse*. Logos, Split.
- Paljetak Luko. 2004. *Skroviti vrt – Dnevnik Cvijete Zuzorić, plemkinje dubrovačke*. Profil, Zagreb.
- Paljetak Luko. 2013. *Nove tame. Izabrane pjesme*. Matica hrvatska, Zagreb.
- Paljetak, Luko. 2021. *Odustajanje od dana*. Naklada Bošković, Split.
- Rothenberg, David i Ulvaeus, Marta, ur. 2001. *The Book of Music and Nature. An Anthology of Sounds, Words, Thoughts*. Wesleyan University Press, Middletown, Conn.

THE LAST ROSE OF SUMMER – THE DRAMATURGY OF THE RELATIONSHIP BETWEEN NATURE AND OPERA

Abstract

In the first part of the paper, I focus on the dramaturgical aspects of the relationship between nature and opera. The immediate reason for this is a concrete international collaboration realized in 2025 as part of the project »Nature and Opera« at the Academy of Music in Zagreb, directed by the Swiss opera director Mathias Behrends, under the musical direction and musical instrumentation of Mladen Tarbuk. The dramaturgical approach opened up a wide field of reflection, but the impetus came from the elements for the concrete opera production; the director's scene-sequence and Tarbuk's score. Tarbuk brought eleven representative musical excerpts from the works of ten composers - Wagner, Meyerbeer, Dvořák, Britten, Berio, Janáček, Schumann, Mussorgsky, Mahler and Berg - under the common denominator of eco-opera. In the second part of the text, I deal with Zoran Juranić's opera composed on the libretto inspired by Luko Paljetak's radio-play *The Last Flower of the Summer* (1989). This opera by Juranić, for which he received multiple awards, was realized in co-production with the Serbian National Theatre in Novi Sad and performed at the 27th Zagreb Music Biennale in 2013. In this paper, I explain the significance of the flower motif in Paljetak's oeuvre, but I also describe the postmodern treatment of this motif in Juranić's opera.

Keywords: ecology; opera; postmodernity; citationality; polystylistics