

Srečevanja besede in glasbe: radijska igra in libreto Hiengove *Cortesove vrnitve*

Gašper Troha

Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Ljubljana, Nazorjeva ulica 3, SI-1000 Ljubljana
gasper.troha@gmail.com

Članek¹ se ukvarja z radijsko igro Cortesova vrnitev Andreja Hienga, ki jo je sedem let po njenem nastanku v operni libreto predelal skladatelj Pavel Šivic. Prek primerjalne analize obeh tekstov skuša odgovoriti na vprašanje, kakšne so temeljne poteze Šivičevega opernega libreta in s pomočjo Adornovih tez o meščanski operi pokazati, da so razlike med dramskim tekstom in libretom posledica zahtev opernega žanra.

Ključne besede: literatura in glasba / slovenska dramatika / eksistencializem / radijske igre / Hieng, Andrej: *Cortesova vrnitev* / glasbene predelave / opera / operni libreto / Šivic, Pavel

Andrej Hieng je konec šestdesetih let objavil štiri tekste, ki jih imenujejo tudi igre o Špancih. Gre za radijsko igro *Cortesova vrnitev* (1967), dve televizijski igri (*Burleska o Grku* in *Glubi mož na meji*, obe 1969) in dramo *Osvajalec* (1971) (prim. Poniž 303). *Osvajalec* in *Cortesova vrnitev* sta tudi tematsko povezana, saj govorita o španski konkvisti v južni Ameriki oziroma o vprašanju, ali so poboji Indijancev prinesli nekakšno odrešitev konkvistadorjem in samim prebivalcem obeh Amerik. V obeh primerih gre za premestitev aktualne kritike socialističnega projekta v oddaljen prostor in čas, kar je omogočilo uspeh obeh del.

Osvajalec je bil uprizorjen kar trikrat (MGL, režiser Dušan Jovanović, 2. 10. 1970, 29 ponovitev; SLG Celje, režiser Vinko Möderndorfer, 22. 12. 1989 in SNG Drama Ljubljana, režiser Dušan Jovanović, 22. 3. 2008, 15 ponovitev). Za *Cortesovo vrnitev* Aleš Jan zapiše, da je »nedvomno pomemben dosežek slovenske literature in obenem eden najuspešnejših poskusov navezave slovenske literature na sodobne evropske trende« (9). Hiengova radijska igra je dobila prvo nagrado na natečaju RTV Slovenija leta 1967, na 12. tednu jugoslovanske radijske igre je bil *Cortes* najboljša igra po mnenju žirije in kritikov, Hieng pa je dobil tudi nagrado za najboljše besedilo festivala.

Sedem let kasneje je bila premierno uprizorjena istoimenska opera Pavla Šivica, za katero je po Hiengovi predlogi libreto napisal avtor sam.

Šivičeva opera je ena uspešnejših stvaritev svojega žanra na Slovenskem. Bila je uprizorjena 20. 3. 1974 v ljubljanski operi, režiral je Hinko Leskovšek, dirigent je bil Ciril Cvetko (imela je 14 ponovitev) in ponovno 9. 5. 1996 prav tako v Ljubljani (režiser Vinko Möderndorfer, dirigent Anton Nanut). Prav *Cortesova vrnitev* naj bi bila eden glavnih razlogov, da je avtor leta 1975 prejel Prešernovo nagrado (prim. Koter 345).

Besedilo radijske igre in operni libreto sta, kot zapiše Pavel Mihelčič v spremnem besedilu k posnetku opere,

različni ustvarjalni dejanji. Andrej Hieng je pri pisanju upošteval slušni medij – radio, Pavel Šivic pa je besedilo priredil za gledališče, v katerem se poje. Sprememb je veliko: osebam se ni treba predstaviti, čutni prizori, in teh je veliko tudi v Hiengovi radijski igri, ki je filozofski esej in tragična pripoved o stanju človekove duševnosti, kadar jo gloda vest, so vezivo za glasbeno pripoved.« (Mihelčič 9)

Gre pri tem res zgolj za tehnične zahteve odra ali spremembe v libretu narekuje tudi sam operni žanr, za katerega Theodor W. Adorno meni, da tudi v najbolj modernističnih izrazih ohranja iluzijo in pravljичnost? Je mogoče razlike med tekstoma pripisati zgolj spoju besede in glasbe, ki ga predstavlja operna umetnost ali bi lahko govorili tudi o Šivičevem osebnem odnosu do obravnavane snovi, saj je bil skladatelj med vojno član propagandnega oddelka v partizanih?

Na presečišču besede in glasbe se bomo gibali ob natančnem branju obeh tekstov, pri čemer bomo morali libreto brati tudi v povezavi z glasbo in njenimi poudarki.

***Cortesova vrnitev* Andreja Hienga**

Radijska igra *Cortesova vrnitev*, ki je nastala leta 1967 in takrat prejela prvo nagrado na natečaju RTV Slovenija, prvo knjižno izdajo pa doživela leta 1969, začinja Hiengov cikel iger o Špancih, ki ga povezuje nekaj skupnih značilnosti.

[Z]godovino in njene osebnosti uporabljajo kot zamenjavo za prostor, situacije in osebe naše sedanjosti, skoznje dramatik raziskuje polom zgodovinske akcije, pa naj bo to umetnost *Burleska (Burleska o Grku, op. a.)*, ki prikazuje slikarja El Greca, ali *Glubi mož na meji* o slikarju Goyi, ali polom osvajalske akcije vojskovodje in pustolovca Cortesa (*Cortesova vrnitev*). (Poniž 303)

Čeprav Poniž nadaljuje z mislijo, da je prav Cortes med vsemi najbolj tragična oseba, saj je »zastavil vse, njegova 'nagrada' pa je spoznanje, da je Zgodovina nepreklicno postala Preteklost,« (prav tam) se zdi plodnejše

brati *Cortesovo vrnitev* skozi optiko Don Francisca, ki resda pride do podobnega spoznanja, a je glede na število replik in svoj položaj v tekstu prav gotovo glavna oseba.

Don Francisco, nekdanji vojak generala Cortesa, se je vrnil v Španijo, a ni bil poplačan za svoje zločine nad Indijanci v Mehiki, kjer je brodil v krvi, da bi ustvaril novo Kristusovo deželo. Izkazuje se, da so bile dejanske posledice njegove akcije le dobički in moč španske aristokracije, ki je kasneje prevzela oblast in pobrala zasluge. Don Francisco tega ne more sprejeti, zato čaka Cortesa, saj je prepričan, da bo general zbral nekdanje soborce in končno odšel uresničiti njihov skupni ideal. Šele takšna akcija bi namreč dala smisel celotnemu početju, ga za njih same legitimirala.

Na koncu se Don Francisco in Cortes srečata, a v njunem dialogu postane jasno, da ideal ni uresničljiv in s tem tudi njihova dejanja niso imela smisla. Najprej Cortes poskusi pomiriti Francisca z iskanjem materialnih razlogov.

CORTES: [...] Bodi odkrit vsaj do sebe. Bodi jasen. Priznaj, da smo šli po zlato tja ... (Hieng 25)

Vendar to možnost Don Francisco zavrne. Cortes gre zato dlje in razkrije svojo osebno tragedijo. Svoj propad dojema kot posledico zunanjih vzrokov oziroma spremembe časa.

CORTES: In bi prisegel, da sem isti človek, ki si ga poznal pred petnajstimi leti?

DON FRANCISCO: Isti!

CORTES: Ubogi moj fant! – Nisem. Cortes je zdaj prav malo ali nič. Toda to nemara ni važno. Nemara ni važno, da živim ob robu sveta, ki sem ga osvojil, pa zdaj po njem lazijo in šarijo in vladajo povsem neznani, novi ljudje. Nemara ni važno, da me srečujejo ljudje, me začudeno pogledajo, potem pa zašepetajo – on je BIL... in tako naprej... Nemara vse to ni važno...

DON FRANCISCO: Je važno!

CORTES: Jaz sem v resnici bil, pa nisem več. Vsaj ne isti.

[...]

CORTES: [...] Zdaj mi je marsikaj jasno. Tole, na priliko: ko se nam zazdi, da neko stvar trdno in nepreklicno imamo, ko si pravimo »moja je«, »dosegel sem«, »vendarle« – takrat, prav v tistem trenutku, se nam jame sesipati med prsti v prah. Tako je s predmeti, tako je z vsem. (Hieng 26, 28)

General Cortes je nekakšen tragični junak usode, saj pravi: »Razlogi niso v nas, prijatelj. Razlogi so zmerom zunaj nas. Včasih gledamo predaleč in spregledamo lastno usodo.« (Hieng 29)

Pot Don Francisca pa se tu šele dobro začinja. Skuša si namreč odgovoriti na osnovno eksistencialno vprašanje o smislu svojega početja, ki ga for-

mulira takole: »Pokopani smo torej ... in za tisto, kar smo počeli ali napravili, ni bilo nobenih razumnih razlogov?« (Hieng 28) Ker je odgovor na to vprašanje seveda negativen, gre Don Francisco naprej in podvomi v razumnost samega Boga oziroma metafizike, na kateri je bil postavljen celoten pohod konkvistadorjev. Zanimivi sta reakciji Cortesa in Francisca, ki se zdita povsem različni. Cortes namreč v svoji repliki kategorično zavrne takšen dvom: »Pusti božje račune!«, Francisco pa tega nikakor ne more sprejeti, saj na Cortesov predlog, naj živi »navadni čas«, odgovori, da drugega časa mimo tega, ki so ga živeli, ne pozna oziroma zanj nima vrednosti (Hieng 29).

Don Francisco tako pride do roba temeljnega eksistencialističnega spoznanja, da metafizične transcendence ni in je subjekt utemeljen zgolj v lastni svobodi, ki jo mora vzeti nase, a končnega koraka še ne more storiti. Hieng odloži njegovo končno spoznanje, saj mu položi v usta besede »Zmotili so se. – General je ostal v Tenohitlanu. Kdaj drugič pride.« (Hieng 30) Kljub temu pa se zdi, da avtor ne pristaja na naivno pozicijo do zgodovine, ki pušča nekatere za sabo, saj Francisca osami. Njegova zadnja replika je namreč odgovor na povabilo družine, naj pride z njimi na voz, naj se torej pridruži njihovem »navadnemu času«, najde smisel v malih stvareh, in se glasi: »Ne, jahal bom za vami.« (prav tam) Še več, morda nam avtor prav z zadnjo repliko Pestunje nakaže, da je Don Francisco vendarle naredil odločilni korak, ki pa seveda ukinja dramsko dogajanje.

PESTUNJA: [...] Sinoči je jokal po dolgih, dolgih letih. Stala sem v veži, molila, poslušala, in slišala, kako hlipa; slišala sem tudi njegovo žensko, ki mu je govorila: Saj ti bomo pomagali Francisco! Saj ti bomo pomagali! ... (Hieng 31)

Glavni problem drame je torej Don Franciscova dilema oziroma zahteva po smislu sveta in lastne eksistence. Ta zahteva ostane brez odgovora, saj se zdi, da je Hiengov svet kljub časovno-prostorski premestitvi svet stopnjevanega metafizičnega nihilizma. To dejstvo igra prikrije s situacijo ogroženosti, s Franciscovim čakanjem na Cortesa, ki predstavlja nekakšno metafiziko, odrešitelja, ki bo junaku podelil smisel oziroma mu dal odgovore na ključna vprašanja. Ko na koncu pride do tega srečanja, se izkaže, da Cortes odgovorov nima, Don Francisco mora zato vzeti svoja dejanja in odgovornost zanje nase, česar pa ne stori povsem eksplicitno, ampak Hieng to le nakaže z njegovim zlomom in jokom ter popolno osamo. Drama se v tem trenutku tudi konča, saj se zdi, da je nadaljevanje nemogoče.

Ta struktura je značilna za žanr eksistencialistične drame, ki se je razvil v Franciji po drugi svetovni vojni, na Slovenskem pa se je uveljavil v šestdesetih letih z dramami Primoža Kozaka idr. (prim. Troha, *Eksistencialistična*). Zanj je bistvena struktura dramskih oseb, pri kateri se na začetku zdi, da obstaja zunanji konflikt, da torej v aktantskem modelu obstaja opozicijski

par, na koncu pa se izkaže, da se je junak boril sam s sabo, da so opozicijska mesta prazna in zaradi tega drama v tradicionalni obliki ni več mogoča.

Poglejmo si sedaj to strukturo na primeru *Cortesove vrnitve*. Don Francisco je subjekt naše igre, katerega objekt je najti smisel, kar pa se na začetku maskira kot nekakšna nagrada za pokole v Mehiki. Na pot iskanja in v Mehiko ga je poslal Bog (Kristus ali celo Cortes, ki mu predstavlja vrhovno avtoriteto) in vse dela v imenu Kristusa oziroma krščanske vere. Njegovi nasprotniki so seveda španska aristokracija, ki je prevzela oblast v Mehiki in pobrala zasluge njegovih dejanj, Španci, s katerimi se sporeče v krčmi, pomočniki bržkone družina in celo njegov indijanski sluga Chincho. V njem sicer tli večno sovraštvo do konkvistadorjev, morilcev njegove družine, a obenem hvaležnost do Don Francisca, ki ga je rešil in vzel pod svoje okrilje. V takšni strukturi seveda govorimo o tradicionalni drami – ta temelji na konfliktu med dramskimi osebami, ki se preveša na eno ali drugo stran, z upanjem, da bo Cortes Don Franciscu končno prinesel zadoščenje in rešitev konflikta v njegovo korist.

Vendar pa se prav ob soočenju obeh konkvistadorjev razkrije neutemeljenost tega modela. Don Francisco namreč pride do logičnega sklepa, da njihova dejanja niso imela nikakršne zunanje legitimacije, ko pravi, da če niso bila razumsko utemeljena, morda niso utemeljena tudi v Bogu. Tu se razkrije, da Francisco stopa v konflikt s samim seboj, da njegova akcija ni utemeljena v nečem zunanjem, temveč na njegovi lastni zahtevi po smislu, in da to počne v imenu sebe. Še več, nasprotniki in pomočniki mu v vsem tem niso potrebni oziroma jih enostavno ni, saj gre za njegov intimni boj, ki se morda zaključí z eksistencialističnim spoznanjem o svobodi in odgovornosti, ki jo ta prinaša, čeprav tu Hieng ni do kraja ekspliciten. Prav zaradi tega se mora drama takoj po tem spoznanju tudi končati, saj takšni strukturi pravzaprav ustrežata monolog in molk oziroma dramski žanri modernizma (na primer drama absurda).

Na prvi pogled nas morda bega Hiengova odločitev, da Cortesa ohrani kot tradicionalno dramsko osebo, ki klone v boju s svetom ali usodo, kot pravi sam, in da Don Franciscovega spoznanja lastne svobode ne zapiše eksplicitno, a gre pravzaprav za splošno potezo eksistencialistične drame na Slovenskem. Podobno kot v Franciji je bila odgovor na družbeno deziluzijo, le da je bila ta v Franciji med in po drugi svetovni vojni v smislu velikih družbenih projektov popolna, na Slovenskem pa jo je kmalu zamenjala iluzija novega družbenega reda – socializma. Tudi slednji je kmalu doživel svojo deziluzijo, iz katere je zrasla slovenska inačica eksistencialistične drame, a je ves čas ohranjal upanje, da ga je bodisi mogoče popraviti (na primer Kozakove drame), bodisi zamenjati (na primer Jančarjeve in tudi Hiengove drame). Zaradi tega je tudi v *Cortesovi vrnitvi* čutiti avtorjevo

oklevanje, ko bi moral protagonist povleči končne konsekvence svojega iskanja in sprejeti nase svojo svobodo.

Cortesovo vrnitev že od njenega nastanka interpretirajo kot deziluzijo partizanskega gibanja in socialistične revolucije. Tako je že avtor sam ob *Osvajalcu* zapisal, da je »[p]o vnanih formi zgodovinska, vendar bi hotela govoriti o našem času« (Poniž 303). **Poboji Indijancev v marsičem spominjajo** na znane medvojne delitve in poveljne poboje. Krivice, ki jih trpita Don Francisco in Cortes, spominjajo na nekatere obračune v partijskih vrstah, med katerimi sta morda najbolj znana primera Edvarda Kocbeka in Milovana Đilasa. V tem kontekstu je res nenavadno, da Hiengova igra ni doživela kritik s strani oblasti oziroma da je bila celo večkrat nagrajena. Odgovor na to dilemo je bržkone v njeni osnovni prostorsko-časovni premetitvi, ki je delovala kot zaščitni paravan pred tedanjo cenzuro (prim. Troha, *Zgodovinska*). Vendar nas na tem mestu ne zanima toliko relacija med Hiengovo igro in oblastjo, temveč njena primerjava z opernim libretom, ki ga je po Hiengovi predlogi napisal skladatelj Pavel Šivic.

Cortesova vrnitev Pavla Šivica

Pavel Šivic se je z glasbenim gledališčem spopadel že zelo zgodaj, ko je leta 1931 takrat 23-letni skladatelj napisal burleskno opereto *Oj, ta prešmentana ljubezen*. Produkcija v ljubljanski operni hiši je imela velik uspeh, a se je skladatelj vrnil k pisanju za gledališče šele več kot 35 let kasneje, ko je leta 1967 napisal balet Goga. Sledila ji je leta 1972 *Cortesova vrnitev*, ki je po mnenju muzikologov njegovo življenjsko delo, potem pa je skladatelj ustvaril po eno opero skorajda vsakih pet let. Vse to dokazuje, da je očitno prav s *Cortesovo vrnitvijo* našel glasbeno formo, ki mu je v drugi polovici življenja zelo ustrezala (prim. Smrekar; Koter 345-46).

Šivic je kot tekstovno predlogo za *Cortesovo vrnitev* vzel radijsko igro Andreja Hienga z enakim naslovom in jo predelal v operni libreto s pomočjo režiserja Hinka Leskovška. Muzikologi in glasbeni zgodovinarji so mnenja, da so spremembe minimalne oziroma le takšne, kot jih je narekovala prestavitev iz radijskega medija na gledališki oder. Borut Smrekar meni:

Hiengovemu tekstu, ki je koncipiran za poslušanje, je moral dodati vizualno dimenzijo na način, ki bi opravičil uprizoritev dela. [...] Posebna kvaliteta teksta je izjemen spekter duševnih stanj in čustvovanj, izražen v klenih in skopih, mestoma lapidarnih stavkih, ki dajejo veliko prostora glasbi (Smrekar 156).

Vendar razlike med radijsko igro in libretom nikakor niso tako zanemarljive, kot se kaže na prvi pogled, saj se zdi, da skušajo v temelju spre-

meniti strukturo osnovnega teksta. Ob primerjavi obeh besedil se namreč kot glavna razlika pokaže členjenost besedila. Šivic je Hiengovo igro, ki se odvije v enem zamahu, razbil na tri dejanja, prvega pa nadalje členil na 5 slik, ki sledijo pravilom klasičnih prizorov – se spreminjajo s prihodi in odhodi dramskih oseb. Še več, skladatelj je skušal vzpostaviti tradicionalno organizacijo dejanja, ki bi jo lahko opisali s Freytagovo piramido. Vendar, kot smo pokazali ob analizi Hiengove igre, ne gre za tradicionalno dramo, ki bi temeljila na zunanjem konfliktu med osebami, zato je imel Šivic obilico težav pri svoji osnovni nameri.

Hieng začenja z obsežno ekspozičijo, v kateri pet dramskih oseb (vse razen Cortesa, Don Francisca in moških glasov) predstavi Don Franciscov problem in svoje relacije z njim. Šivic je ta del izpustil oziroma ga skorajda v celoti uporabil kasneje v poteku opere. Libreto se tako začne s pogovorom med indijanskim slugo Chinchem in Don Franciscem, ki predstavi Franciscove zločine in njegovo eksistencialno dilemo. S tem Šivic dobi močnejši uvodni akord, oziroma z besedami Gustava Freytaga: »Velja naj pravilo, da je koristno, komaj se odgrne zavesa, na vso moč udariti uvodni akord, kolikor le dovoljuje značaj igre.« (104)

Če Hieng začenja z osebami, ki se predstavljajo – »Jaz sem Chincho, njegov indijanski sluga.« –, Šivic udari s spomini na pokol:

DON FRANCISCO: Zebe te Chincho, kaj?

CHINCHO: Ne!

DON FRANCISCO: Takrat, ko sem te našel, je bil mrzel večer.

CHINCHO: Hiša je gorela.

DON FRANCISCO: Tlela je še, smrdelo je po mesu, se spominjaš? Se spominjaš? (Šivic 13)

Čeprav Chincho povzame enake dogodke v svoji prvi repliki, je pri Šivicu ta uvodni prizor močnejši, ker se grozote Franciscovih dejanj počasi razkrivajo pred nami, poleg tega pa se pokaže še groteskna zveza med rabljem in njegovo žrtvijo, ki se preobrazi v odnos gospodar – hlapec.

Drugo in tretjo sliko sestavljajo replike Chinha, Don Marie in Don Antonia iz Hiengove ekspozičije. Bržkone zato, da je Šivic dobil nekakšen uvod pred četrto sliko, ki predstavlja sprožilni moment. Da bi bil ta sploh mogoč v Hiengovi igri, ki je, kot smo že pokazali, igra notranje dileme Don Francisca in se s tem oddaljuje od klasične dramske zgradbe, Šivic postavi špansko ljudstvo kot protiigro. To naredi v prizoru v gostilni, kjer hoče Don Francisco utišati pevca, ki zabavlja čez osvajanje Amerike. Šivic tu še utrdi konflikt med glavnim junakom in družbo, saj tri moške glasove zamenja z moškim zborom, kar je seveda tudi razlika med obema medijema. V radijskem mediju je namreč težje ponazoriti množico, če naj

se besedilo ne izgubi, medtem ko v operi zbor že po konvenciji zastopa ljudstvo ali večjo množico ljudi.

Sledi še kratka peta slika, ki ponovno poseže po Hiengovi ekspoziciji, tako da se zdi, kot da bi Šivic hotel s temi mašili podaljšati prvo dejanje in mu tako dati občutek najprej uvoda, sedaj pa prve stopnje stopnjevanja.

Čeprav je konflikt zastavljen med Don Franciscom in družbo, ki mu noče priznati zaslug za umore v Mehiki, Hiengova igra vztraja na njegovem notranjem konfliktu. Tako tudi Šivicu ni preostalo drugega, kot da stopnjevanje nadaljuje v drugem dejanju z intimno sceno med možem in ženo, kjer slednja deluje kot pomočnica, saj ga roti, naj se vrne v zavetje družine in naj se pomiri s svetom. V to intimo vdre vest, da se je Cortes vrnil, Upravnikovo poročilo, da so ga odslovili in Franciscova odločitev, da se sam odpravi pred Cortesa.

Srečanje med Don Franciscom in Cortesom Šivic postavi na začetek tretjega dejanja, kar predstavlja tudi vrh radijske igre in libreta. Njun pogovor bolj ali manj sledi Hiengovi igri do točke, ko Don Francisco začne z že analizirano serijo vprašanj, ki ga privede na rob eksistencialističnega spoznanja, da metafizične transcendence ni in je subjekt (on sam) utemeljen le na lastni svobodi, iz katere se je odločal za svoja dejanja.

Na tej točki pa Šivic bistveno poseže v tekst. Med Franciscovimi vprašanji: »Sezidali smo nova mesta? Zvoni iz tisoč cerkva? Je dežela vzcvetela?« (Šivic 31) se zasliši zbor menihov, ki prepeva *Agnus Dei*. Prepeva torej del krščanske liturgije, ki govori o tem, da Kristus kot jagnje božje odjeme grehe sveta. S tem so Don Franciscova dejanja prikazana kot zločini, napake, ki naj jih prizna, se jih pokesa in zanje prosi odpuščanja. Metafizična transcendenca, katere neutemeljenost razpira Hiengova igra, je tu ponovno vzpostavljena kot nekakšen *deus ex machina*, ki v odločilnem trenutku vrha dogajanje preobrne v padec in katastrofo.

Šivic zato ne more ohraniti dialoga med Franciscom in generalom v celoti. Predvsem ne njunega razhajanja, ko Cortes vedno bolj poudarja, da so razlogi za njihov neuspeh v zunanosti, čeprav delno tudi sam podvomi v božjo pravičnost, ko na vprašanje »Ali nam bo pomagal, če smo grešili v njegovem imenu?« odgovori: »Ne vem. – Tega zares ne vem.« (Hieng 29)

Libreto ostaja znotraj krščanskega sveta. Čeprav Don Francisco podvomi v božji razum in ga Cortes enako kot pri Hiengu kategorično zavrne ter mu svetuje, naj se pomiri z navadnim časom, skuša biti Franciscov propad bolj klasičen. Šivic izpusti vprašanje, ali je kaj vreden ta navadni čas, in zvede junakov odgovor na vojaško sprejemanje ukazov »Razumem, razumem, razumem!« (Šivic 33), temu pa doda še didaskalijo, ki ga postavlja v nekakšno romantično patetičnost: »Francisco je kot ubit. Potegne nož.« (prav tam)

Seveda pa Šivic ni mogel popolnoma spremeniti Hiengovega konca, zato končna katastrofa zbledi, družina se vrne domov, Francisco pa spozna, da je general ostal v Tenohtitlanu. Izpuščena je končna replika Pestunje, ki bi lahko nakazovala junakovo sprejetje odgovornosti in lastne svobode.

Gre torej za izredno hiter razplet, ki ne doseže običajne katastrofe, čeprav je z junakovim nožem nakazana. Razlog je seveda v Hiengovi igri, ki ni tradicionalna drama, ampak spada v žanr eksistencialistične drame, ki izhaja iz sveta stopnjevanega metafizičnega nihilizma. Slednje je za opero posebno hud problem, saj je skladatelj prav v tem delu najbolj očitno posegel v Hiengov tekst in samo strukturo drame. Skušal je ohraniti nekakšno metafizično transcendenco, vero v urejenost sveta, s tem pa tudi tradicionalno dramsko zgradbo. Vprašanje, ki se nam postavlja na tem mestu, je, ali je to le posledica Šivičeve intimne odločitve ali pa gre za zahtevo opernega žanra, ki jo je skladatelj intuitivno začutil in ji hotel slediti.

Opera in metafizični nihilizem

Leta 1955 je Theodor W. Adorno večkrat objavil svoje predavanje o meščanski operi, v katerem razmišlja o tem, zakaj je opera v sredini 20. stoletja v krizi. Opera je po njegovem mnenju »kot opera na sebi [an sich], ne da bi vzeli v ozir njeno recepcijo, postala obrobna in nepomembna, kar je vtis, ki mu do neke mere oporekajo le redki poskusi inovacij.« (Adorno 25) S svojo osnovno strukturo, ljudmi, ki na odru pojejo, je namreč opera zapisana pretiranosti, nekakšni pravljичnosti, ki ji meščanska družba 20. stoletja le še stežka verjame. Zaradi tega je Adorno mnenja, da je sodobna opera lahko obenem moderna in funkcionalna le v primeru, da ohrani iluzijo oziroma nekakšno sanjsko razsežnost.

[Z] umetniškimi občutki in največjo mero subtilnosti je Alban Berg, do danes edini prvovrstni operni skladatelj novega stoletja, ohranil iluzijo kot operno bistvo, ki je ločeno od empirične realnosti. V *Wozzecku* je monološka izolacija napol norega junaka prikazana prek sanjske premestitve, v kateri zahajajoče sonce in prosto-zidarska zarota podpirata eden drugega. (Adorno 28)

Opera tako po Adornovem mnenju zaradi svoje osnovne združitve besede, plesa in glasbe ne more prikazovati le empirične realnosti, ampak vedno kaže tudi neko presežnost. Ravno zaradi tega se zdi, da je bila v 19. stoletju tako popularna, saj je predstavljala meščanstvu »nadomestek sreče, ki je odtegnjena ljudem in obljubo resnične sreče.« (Adorno 38) Na ta način je opera povsem zavezana iluziji, ki pa je nasprotna meščanski umetnosti in njeni »pozitivistični« tendenci deziluzije.

Tu bi lahko povlekli vzporednice z analizirano *Cortesovo vrnitvijo*. V Hiengovi igri gre seveda za eksistencialistično dramo, dramo deziluzije glavnega junaka Don Francisca, ki skozi dogajanje spoznava resnico o svetu brez boga, v katerem je subjekt utemeljen zgolj v svoji lastni svobodi, ki prinaša enormno težo odgovornosti. Sama struktura dogajanja in drame je nasprotna temu, kar Adorno imenuje operino »ideološko bistvo, ki preoblikuje golo existenco« (Adorno 41).

In ravno v to povzdignjenost se je ujel tudi Šivičev libreto. Najprej je skušal samo strukturo drame obdržati v okvirih tradicionalne dramaturgije z igro in protuigro ter konfliktom med njima, kar mu, kot pokaže primerjalna analiza, v veliki meri spodleti. Če se namreč želi bolj ali manj držati izvirnega besedila, mora čez vsako mero vrh premikati proti koncu, s čimer izgublja jasno ločenost treh temeljnih delov, ki jih omenja Freytag pri tridejanki: »Trije momenti – začetek boja, vrh in katastrofa – se morajo zmeraj močno odražati drug od drugega, pa se da dejanje strniti v tri akte.« (163-64) Propad Don Francisca postane neprepričljiv, saj glavni junak Hiengove igre ne propade, pač pa se notranje zlomi in pride do spoznanja o naravi eksistence, Šivičev Francisco pa obvisi v zraku in zato deluje patetično. Po eni strani s prošnjo za odpuščanje grehov gradi tragičnost obeh konkvistadorjev in utrjuje krščansko metafiziko, po drugi strani noben od njiju ne propade. Franciscovo bodalo, ki ga je Šivic dodal v didaskalijo, bržkone odraža avtorjevo zadrego.

Zdi se namreč, in temu pritrjuje tudi Adorno v svojem razmišljanju, da odraz metafizičnega nihilizma (Adorno to imenuje empirična realnost), lahko bi rekli tudi odčaranega sveta, v operi ni mogoč. Naša analiza to potrjuje na primeru *Cortesove vrnitve*, a bi jo morali razširiti tudi na dramo absurda kot najbolj radikalen žanr dramskega modernizma, da bi lahko to tezo zanesljiveje potrdili. Do podobnega spoznanja ob spremembah glasbenega jezika pride v svoji analizi opere *Le Grand Macabre* Györgyja Ligetija Michael Searby, ki vidi skladateljevo rešitev problema, kako napisati modernistično opero, v tem, »da opusti večino svojih tedanjih kompozicijskih postopkov [mikropolifonije, op. a.], da bi se vrnil k preteklosti in prenovil svoj glasbeni jezik« (38)

Ne glede na to lahko rečemo, da Šivičeve spremembe v libretu niso zgolj minorne, kot menijo dosedanje analize, ampak bistveno spreminjajo Hiengovo radijsko igro oziroma njeno duhovnozgodovinsko in žanrsko določenost. Razloge za to bi le težko pripisali skladatelju/libretistu in njegovi biografiji, saj je odšel v partizane šele leta 1944, kjer je bil član propagandnega oddelka, po vojni pa je deloval predvsem na glasbeno-pedagoškem področju. Vprašanje smiselnosti revolucionarnega nasilja, ki je osnovna tema Hiengove drame, mu je torej lahko bilo blizu, a bržkone ni bilo njegova intimna izkušnja, zaradi katere bi iskal pomiritev v Bogu in

odpuščanju grehov. Prepričljivejša je razlaga, da gre za prilagajanje vsebine samemu opernemu žanru.

Te spremembe pa lahko pojasnijo tudi uspeh opere, ki je skladatelju prinesla tako priznanje kritike kot tudi oblasti, saj je bila povod za dodelitev Prešernove nagrade (leta 1975, leto dni po uprizoritvi *Cortesove vrnitve*) (prim. Koter 345). Ko Šivic ostaja znotraj krščanske metafizike, opero še bolj odmakne od aktualne stvarnosti in s tem od neposredne kritike socialistične revolucije. S tem *Cortesova vrnitev* postane v prvi vrsti glasbeno dejanje, ki uspešno združuje tradicijo in modernistične kompozicijske postopke ter s tem predstavlja enega vrhuncev slovenske operne umetnosti 20. stoletja.

OPOMBA

¹ Članek je nastal v okviru raziskovalnega programa Gledališke in medumetnostne raziskave, ki prinaša temeljne raziskave s področja slovenske umetnosti, zlasti gledališča, likovnih umetnosti in glasbe, njegov pomen pa sega tudi na širše polje humanistike. Usmerjen je v interdisciplinarne raziskave vmesnih polj med različnimi področji umetnosti, s poudarkom na njihovih povezavah v polju gledališča in scenskih umetnostih. Pri preučevanju zgodovinskih in sodobnih (med)umetnostnih pojavov je posebna pozornost namenjena razvijanju novih metodologij in konceptualnih orodij za njihovo interpretacijo.

LITERATURA

- Adorno, Theodor W. »Bourgeois Opera.« *Opera Through Other Eyes*. Ur. David J. Levin. Stanford, California: Stanford University Press, 1993. 25–43.
- Freytag, Gustav. *Tehnika drame*. Ljubljana: MGL, 1976.
- Hieng, Andrej. *Cortesova vrnitev*. Maribor: Obzorja, 1969.
- Jan, Aleš. »Keeping Pace with the Time.« *On the Airwaves*. Ur. Pavel Lužan in Goran Schmidt. Ljubljana: Društvo slovenskih pisateljev, 2006. 7–14.
- Koter, Darja. *Slovenska glasba 1918-1991*. Ljubljana: Študentska založba, 2013. Zbirka eBeletrina. E-knjiga.
- Lužan, Pavel in Goran Schmidt (ur.). *On the Airwaves*. Ljubljana: Društvo slovenskih pisateljev, 2006. Litterae slovenicae 108–109.
- Mihelčič, Pavel. »Beseda za operni oder.« Pavel Šivic. *Cortesova vrnitev*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 2001. Zvočni CD – spremna knjižica. 9–10.
- Poniž, Denis. »Dramatika.« *Slovenska književnost III*. Jože Pogačnik et. al. Ljubljana: DZS, 2001. 203–349.
- Searby, Michael. »Ligeti's 'Le Grand Macabre': How He Solved the Problem of Writing a Modernist Opera.« *Tempo*. 66.262 (2012): 29–38.
- Smrekar, Borut. »Šivičev opus za glasbeno gledališče – (opera).« *Pavel Šivic (1908-1995): tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani*. Ur. Darja Koter. Ljubljana, Akademija za glasbo, 2009. 153–164.
- Šivic, Pavel. *Cortesova vrnitev*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 2001. Zvočni CD.
- Troha, Gašper. »Eksistencialistična drama.« *Jezik in slovstvo*. 51. 2 (2006): 53–68.
- – –. »Zgodovinska drama na Slovenskem in njena družbena vloga pod komunizmom.« *Primerjalna književnost*. 30. Posebna številka (2007): 91–100.

Junctions of Literature and Music: Radio Play and Libretto *The Return of Cortes* by Andrej Hieng

Keywords: literature and music / Slovene drama / existentialism / radio plays / Hieng, Andrej; *Cortesova vrnitev* / music adaptations / opera / libretto / Šivic, Pavel

The Return of Cortes (1967) is a radio play by Andrej Hieng, a renowned Slovene dramatist from the 1960s and 1970s. It has had a wide resonance in the former Yugoslavia and has won several prizes. Seven years after its premiere on the Radio Slovenia a composer Pavel Šivic has rewritten it into an opera libretto. His opera is today considered to be one of the best operatic works in Slovenian music literature after the World War II.

Although all musicological analyses of the opera detect several changes in the rewritten text, they all ascribe them to the fact that Šivic had to make it suitable for the stage. However, a comparative analysis shows that the nature of these changes is far more significant. Hieng's original text represents a genre of existentialist drama that stems from an awareness of metaphysical nihilism; the opera libretto on the other hand repeatedly tries to restore the catholic religious system and thus bring it back to the form of traditional drama as was described by Gustav Freytag in his *Die Technik des Dramas*. As the original text belongs to a different genre it seems to be failing again and again.

The article further examines the reasons for this tendency in the opera libretto, and by using some of the theses by Theodor W. Adorno in his *Bourgeois Opera* shows that it is actually a result of the basic features of the operatic genre. The conclusion that needs to be further verified is that modernistic dramatic texts of the 20th and 21st Century that are based on an awareness of metaphysical nihilism cannot be convincingly rewritten as opera libretti. It seems that people singing on stage demand a certain degree of phantasy. The latter is inevitably added to the disenchanted modern world or "empirical reality" as Adorno puts it, which means that it can no longer function in its original genre. Is thus a modern opera somehow condemned to traditional texts with some elements of a fairy-tale and can experiment only in the field of musical narration?

April 2015