

ZAPIS UZ DVIJE PROSLAVE

Pedesetogodišnjica stvaralačkog rada
Jakova Gotovca i Ive Tijardovića

U svojoj Općoj povijesti moderne glazbe (*Histoire universelle de la Musique moderne*), koja se pojavila ne tako davno – 1947., znači prije samo dva desetljeća, W. L. Landowski, govoreći negdje usput i o glazbi južnoslavenskih naroda, spomenuo je Ivu Tijardovića kao tipičnog i zanimljivog predstavnika te glazbe, a njegovu operetu *Mala Floramy* kao simpatično djelo koje ima reprezentativni karakter. U istom razdoblju, uz Tijardovića samo jedan je naš skladatelj doživljavao unutar zemlje jednaku popularnost, a u svijetu i mnogo veće zanimanje – bio je to, jasno, Jakov Gotovac čija su djela, opera *Ero s onoga svijeta* i orkestralni opus *Simfonijsko kolo* prolazila starim kontinentom i još dalje od njega, priznavana kao egzotični i privlačni primjerci folklornog izraza jednog naroda koji se nalazi u nekom sretnom bestežinskom prostoru, između primitivne izvornosti i utjecaja civilizacije. Dakle, bez obzira na to kako da vrjednujemo Gotovca i Tijardovića, kakvu težinu da pridajemo njihovim djelima, jedno je sigurno: ako je u vremenu između dva rata i odmah poslije, hrvatska glazba postojala kao činjenica svakodnevne umjetničke potrošnje u ovoj zemlji, i ako je pred svijetom pokazivala lice označeno crtama vlastitosti, onda to treba zahvaliti upravo ovoj dvojici autora.

Zanosna elegičnost srednjodalmatinskog melosa što se iskazala u nekim stranicama *Male Floramy*, oporiji ali i snažniji folklor Dalmatinske zagore što je, s reminiscencijama na širi folklorni prostor, nadahnuo *Eru* i *Simfonijsko kolo*, ti izravni glaz-

beni motivi jednog tla našli su u djelima Tijardovića i Gotovca dvostruku uspješnost: oni su poslužili kao lak i siguran most prema domaćim slušateljima koji su *prepoznavali* tu glazbu, koji su se u njoj lako nalazili i snalazili, oni su i svijet mogli iznenaditi svojom neobičnošću, svojim koloritom, ukratko time što su se na takvom temelju građena djela ipak razlikovala od standardne europske produkcije vremena. Bilo bi, dakle, prikladno da u trenutku kada oba skladatelja slave značajne godišnjice, pedesetogodišnjicu umjetničkog rada, ostanemo na prigodnim izrazima zahvalnosti, prepuštajući povijesti da svojim neumitnim procesom selekcije razluči trajno vrijedno od trenutno privlačnog.

Ako tako ipak ne postupimo, bit će to stoga što se u nas, ne samo u nas, ali u nas češće i opasnije, prošlost i sadašnjost, povijest i suvremenost miješaju ponekad i neprirnodno, podložne skokovima, sporim kretanjima, a onda opet vrlo brzim izmjenama.

Eto, odakle potreba da se u ovom trenutku, kada bi same riječi hvala bile umjesnije, raspravlja o djelu Gotovca i Tijardovića, odakle stanovita dvojba što se nametala na ovim inače dirljivim proslavama.

Počnimo od zornih istina: i Gotovac i Tijardović svoje su najbolje stranice napisali u prvim stvaralačkim razdobljima: Gotovac u smionim disonancama najdalje odlazi u ciklusu pjesama *Kroz Varoš* 1924., najbolji orkestralni opus *Simfonijsko kolo* sklada 1929., najuspjeliju operu *Ero* 1935. Svoj vrhunac Tijardović doseže *Malom Floramy* 1926. Vrijedne stranice će i kasnije pisati, posebice Gotovac, ali ti rani dometi nikada ne će biti ni dosegnuti, a pokušaji da se u kasnijim opernim djelima udalje od nacionalnog izraza i priklone univerzalnijem glazbenom govoru – Tijardović će to pokušati u *Marku Polu*, Gotovac u *Dalmaru*, ostat će svakako ispod razine blistavih početa.

Fenomen nije usamljen: i najbolji talijanski majstori verizma, Puccinija u to ne ubrajam, Mascagni i Leoncavallo, doseći će na samom početku svoje vrhunce, a kasnije će pisati manje uspjele stranice. Usprkos različitim povijesnim situacijama, u ovoj analogiji se nalazi nešto zajedničko: i talijanski veristi i naša dva majstora kao da hvataju posljednje mogućnosti stanovite epohe, stanovitog izraza, na njezinim rubovima nalaze sebe i uspijevaju se izraziti, ali dalje, u već izmijenjenim duhovnim okolnostima s kojima se ne uspijevaju sporazumjeti, nužno stvaraju djela koja više nikada ne će odjeknuti odjekom onih prošlih sretnih trenutaka. Kako rekoh, situacije su drugačije: Mascagni i Leoncavallo zaključuju XIX. stoljeće, pa ako se i njihovo djelovanje produžava duboko u dvadeseto, oni ostaju označeni prvim trenutcima i prvim uspjesima, u bolnoj nemogućnosti da se sastanu s epohom koju već određuju Stravinski i Schönberg i u koju će se, svojom velikom duhovnom živošću i svojom radoznalošću (ne zaboravimo na oduševljenje kojim je autor *Turandot* pratio izvođenje *Pierrot Lunaire*) uspjeli usjeći još samo Puccini.

U nas Tijardović dolazi na zalazu operetne epohe, hvatajući onaj trenutak euforije nakon Prvog svjetskog rata kada našim primorskim gradićima pršti bezbrižna radost u kojoj jednako sudjeluju domaći pučani i bijele uniforme mornara i oficira savezničkih brodova, uspijevajući u taj već izdišući operetni svijet utkati nekoliko živih žila hrvatskog primorskog pjeva. To je trenutak, trenutak koji će brzo proći. Gotovac je, čini se, bliži strujanjima vremena: on to u jednom trenutku zaista i jest, jer doba kada on poseže za folklorom ono je isto doba kada u Europi preko Bartóka s jedne, Enescoa s druge, De Falle s treće strane progovara nacionalna glazba Mađara, Rumunja i, već ranije nazočna, Španjolaca. Preko Gotovca u Europu prodire i glazba Hrvata. I to je njegova velika i nesumnjiva zasluga.

Živeći u našoj zavjetrini, Gotovac ne će moći povući sve one izvode koje će iz folklornih poduka povući ranije spomenuti

veliki stvaraoci nacionalnih smjerova: naime, svaki će od njih folklor na stanovit način nadvisiti. Kada pogledamo što nam najvrjednije od njih ostaje, vidjet ćemo da su to djela od folklor-a ipak udaljena. U Bartóka kvarteti i *Muzika za gudače, udaraljke i čelestu*, u Enescoa *Antigona*, u De Falle *Lutke majstora Pedra*. Kažem, za to Gotovca ne treba kriviti: živeći u narodu koji se stalno borio za svoj goli opstanak i koji se stoga prepustao napasti da dokaze svog postojanja i svoje izvornosti traži u tradiciji, pa i, za glazbu najrazvidnijoj, folkloru, morao je povjerovati da je ostajanje na uvijek istim umjetničkim položajima dobro i dopušteno, da se od folklor-a može trajno živjeti, a naša nedovoljno informirana kulturna klima tome je samo pogodovala. Ali, upravo na jubilarnom koncertu, na kojemu je Zagrebačka filharmonija pod ravnanjem Mladena Bašića izvela niz Gotovčevih djela, nastalih u rasponu od 1926. do 1951., moglo se jasno vidjeti kako ta glazba, u prvom mahu zanimljiva i neobična, postaje monotona, kako se ponavlja, kako se kreće u uvijek istim atmosferama, u uvijek istim rješenjima. Estetski sud ne uzima u obzir nacionalne situacije.

Kažem, drugačije, vjerojatno, nije ni moglo biti, ali onda ne treba, kao pohvalu, povlačiti onu frazetinu *ostao je vjeran sam sebi*. Što to znači, u umjetnosti? I tko je od nas tako velik da bi, ostajući sam sebi vjeran, mogao nešto uraditi dok se uokolo ruše i grade svjetovi, tko se ikad umjetnički razvijao ako nije sebe stalno nijekao, kao što kasni Verdi niječe mladog, kao što Beethoven kasnih kvarteta niječe onog koji je pisao prve, kao što danas, kada sve tako brzo zrije i stari, svaki od živih skladatelja ovog vremena, u svakoj novoj skladbi, niječe onu prethodnu. Sigurno, ne treba tražiti prevrtanja preko glave i ništa nije neugodnije od susreta sa skladateljem koji, nakon što je cijelog života pisao jednu glazbu, odjednom, da bi uhvatio vlak, počinje pisati dodekafonske serije (takve šale dopuštene su samo rijetkima, eto Stravinskom). Ali postoje ili razvoj ili stagnacija. Trećeg nema. Rossini je bio svakako mudar.

I konačno: gdje je, u sadašnjosti, razlog nesporazuma, zašto nam se vremena kada je W. L. Landowski smatrao Tijardovića reprezentantom suvremene hrvatske glazbe i kada je Gotovac bio naša jedina svjetska uzdanica, čine istovremeno tako daleka, i tako upletena u sadašnjost? I sada opet, dolazimo do na početku spominjanih nepravilnosti u ritmu kretanja stvari.

Kada je Krleža pisao glembajevski ciklus, bio je svjestan, to je u osječkom predavanju jasno kazao, da obavlja posao koji je trebalo napraviti prije četrdesetak godina, da pokriva, dakle, jedno zakašnjenje. Naša je glazba, sve do praga ovih dana hvatala vrijeme za rep. U posljednjih sedam ili osam godina učinjen je golem skok, prijedena je granica što dijeli ne samo dvije glazbene epohe, već i dva glazbena svijeta, stari, tradicionalni, i novi; prijedena je i put što dijeli dva shvaćanja glazbe, njezino tretiranje kao *zanat koji srcu govori* i njezino uzdizanje na razinu izrazito intelektualne discipline. Ali dok se to zbilo i dok najbolji od naših novih skladatelja, Milko Kelemen, Ivo Malec ili Ruben Radica, pa i mladi koji dolaze za njima uvelike komuniciraju u tim novim relacijama glazbe, mi još uvijek tražimo određena naša nacionalne kulture i ponovno postajemo skloni da se zatvorimo u neke zakutke koji su samo naši i da još uvijek tražimo neku umjetnost, neku glazbu koja će biti samo naša. A to je grješka. Jer, stavljajući na tu glazbu zahtjeve kojima ona danas (duhovna aktualnost!) ne može odgovoriti, tereteći je balastom iluzija o njezinoj mogućoj djelatnosti na drugom planu od one što je svaka povijesna vrijednost u životu jednog naroda i svijeta ima, pravimo joj lošu, vrlo lošu uslugu. Stavljamo je pod kriterij kojemu se ona, jednostavno, ne treba podvrći.

Perspektiva hrvatske nacionalne kulture, pa i glazbe, nije u provincijalizaciji već u otvaranju prema svijetu, u razmjeni s europskom i svjetskom kulturom, kojoj je ona, uostalom, u svim svojim velikim trenucima pripadala: vrijedi to za Lukačića i Jelića, vrijedi za Jarnovića i Sorkočevića, vrijedi čak i za Lisinskog

pa i Zajca, vrijedi u njihovom trenutku za Gotovca, i u skromnijim relacijama lakog žanra, Tijardovića. Vokacija hrvatske glazbe europska je i svjetska, a ne provincijska. A danas, ponavljam, tu vokaciju održavaju *Composé*, *Oral* ili *Sustajanja*. Vjerovati drugačije nije dobro. Svakako, svakako, možebitna nova djela naše dvojice slavljénika treba primiti s punim poštovanjem, a oni, zbog svog prinosa našoj kulturi, to poštovanje svakako zasluđuju – ali se treba čuvati brkanja perspektive.