

I

УВОД
ПРЕДГОВОР

Вишестрано бављење Крста Ивановића (Будва 1628 — Венеција 1688) литературом и науком, довело је до разноврсног истраживања тог невеликог, али сложеног и значајног дјела пјесника, писца либрета и историчара из Будве. Од 60 година, колико је живио, Ивановић је свега првих 25 младих година провео као »јавни учитељ града« и каноник катедрале Св. Ивана у родној Будви, да би остале године проживио, најприје за кратко у Верони (1654—1657), затим у Венецији (1657—1688). То је најприје било у својству приватног секретара прокуратора Св. Марка Леонарда Пезара (Leonardo Pesaro), па каноника те исте чувене млетачке базилике. У Венецији он ствара свој поетски циклус, пет либрета, што значи пет опсежних драма у стиховима, приређених за композиторе, који музиком комплетирају мелодраме, — као и посебну збирку пјесама. Поред тога у прози издаје историју и хронику позоришног живота Венеције (*Minerva al Tavolino I* и *II*). За живота му остаје неиздата историјска аналистика роднога града (три књиге Будванских анала) и документарни материјал за »Историју Свете Лиге против Турака«. Све то искључиво на италијанском језику.

Појава градског учитеља и каноника из Будве у културно веома развијеном и сложеном амбијенту Венеције, средином XVII в. и његова знатна стваралачка дјелатност и друштвена афирмација, не привлачи нас као неки занимљиви и необични куриозитет. Право је питање шта је он својим радом стварно допринио у оним подручјима којима се бавио, а при-

падали су развоју крупних културних домета цијelog медитеранског и европског простора. Ту у првом реду мислимо на развој опере, коју ћемо рађе у тој фази, звати, иначе прихваћеним термином »мелодрама«, јер се њиме одмах одређује једна фаза на почецима тог осјетљивог сусрета поетске ријечи и музике. Још тада није могао бити постигнут зрели оперски амалгам.

Притом је изненађујуће у коликој се мјери, баш у наше вријеме, стручњаци многих држава баве тим проблемом, што нас обавезује да водимо рачуна и о оцјенама Крста Ивановића. Тим прије што, како ћемо видјети, Ивановић са веома високог пиједестала свога времена, великом дијелом као да губи своје прерогативе. А изгледа да, као што је ранија тенденција ишла у правцу претјераног величања, овај нови критичарски талас иде правцем претјераног умањивања његових реалних вриједности. У том правцу тражења мјере у оцјенама, ова књига има одређених амбиција. Штета је само што се, због краткоће времена, није могло представити још већи број непреведених Ивановићевих дјела. А требало би их издавати у преводу, са паралелним италијанским текстом оригинала. Ако не све, још би добар дио Ивановићевих стихова заслуживао да буде тако преведен.

Проматран са овако велике дистанце од три вијека, а послије знатних, иако не довршених истраживања, важно је питање валоризације Ивановићевих разноврсних бављења. Сам распоред грађе и критички прилази редактора ове књиге говоре о њиховом опредјељивању. У првом је плану, дакле, музичка историја и музикологија, а затијам његово бављење поезијом и историографијом.

У веома разноврсном дјеловању Крста Ивановића, оно најзначајније што остаје и послије савремених критичких провјеравања, припада историји музике и музикологији. И зато такву проблематику стављамо у први план.

Али и ту треба издвојити три значајна подручја.

Прво је часни примат Ивановића као првог хроничара и историчара млетачког театра, посебно мелодраме. Изузетни значај тога рада је у томе што је ријеч о првој фази развоја опере, тако важној и осјетљивој (I).

Друга врста бављења је Ивановићев плодан рад на либретима за мелодраме, који траје око једне десетине (1663—1674), са резултатом од пет написаних и изведених либрета. Више ћемо се задржати на новом преводу дјела »Амор као ратник« а сажето на четири друга либрета (II).

И најзад, трећи несумњиви допринос, чији први обим можемо само посредно одређивати, јесте утицај на композиторе и савременике Ивановићевих теоријских ставова о начину писања либрета, што је утицало и на начин компоновања музике. О томе можемо говорити на основи сачуване преписке (III).

I

Рад Ивановића на хроници и историји позоришта уопште, а мелодраме посебно, дошао је до изражaja у додатку књиге »Минерва за столом«, издате два пута, 1681. и 1688. године. Тад важан додатак, под називом »Позоришне успомене Венеције« (*Memorie teatrali di Venezia*) садржи двадесетак поглавља, на око 80 страна, док је на крају још анекс са пописима назива позоришта, изведенih представа, имена аутора пјесничких либрета и композитора.

Потхват који је Ивановић преузео да обави, од изузетног је значаја и он је тога био дубоко свјестан, чак замијерајући старом Риму што није обраћao пажњу на историју класичног позоришта, сматрајући да Венеција наслеђује традиције старог Рима. Говорећи о томе зашто пише, Ивановић у XIX глави износи како мелодрама (или »Drama in Musica«, »Drama per musica«, како је називао), та »најплеменитија разонода«, заслужује да буде забиљежена

»да наше сјећање не би завршавало са престанком звука инструмента и гласова и да не би било сахрањено у раку, са гашењем свјетла...« То тим прије, што је Ивановић био ангажирани свједок узбудљивог процеса када се од 1637. године у Венецији срећла дубоко укоријењена традиција италијанске комедије, са безброј историјски моделираних и у народу прихваћених ликова, — и сукобила се са појавом мелодраме. Па откада је у Венецији »поезија обучена у музiku« отпочела свој раскошни ход развоја, комедија видно опада, а мелодрама незаустављиво напредује.

Многе ствари које Ивановић излаже у овим својим »Позоришним успоменама«... заправо су једини извор, јер нико други тада о томе није писао. Зато имају изузетан значај. Па ипак, неки га страни писци сматрају искључиво хроничарем, и то у једном културно богатом амбијенту, омаловажавајући родну Будву као »полубарбарске крајеве, забринуте једино Турцима«.¹ Зато га је, тобоже, све то ново у Венецији морало запањити и привући.

Таква схватања произлазе више од незнაња, него од потчињивања, а прилика је и да кажемо нешто о Будви. У ствари, доволно је прочитати »Будванске анализе«, које је Ивановић писао прије трајног одласка, најприје у Верону, па у Венецију и увјерити се о релативно високом нивоу живота маленог градића, тада под млетачким суворенитетом, али са свим типичним медитеранским карактеристикама у културном и црквеном домену. Нас овдје посебно занимају неки евентуални облици позоришног живота. Било је мишљења да би стилизација око процесија на Велики Петак могла значити и постојање неких црквених приказања, али то се ипак не би могло правдати. Радило се о одређеним молитвама везаним за поједине предмете коришћене током му-

¹ Alessandro D' Ancona, Il teatro a Venezia sulla fine del secolo XVII, Estratto dalla Strenna dei Rachitici, Anno VIII, 1890, стр. 6.

ке Исусове (клијешта, чавли, спужва на трсци и сл.), али нема основа за претпоставку да је и ту, као другдје, било и неке додатне драматургије.² Међутим, цијели тај интензивни црквени живот, са 30-так годишњих свечаних јавних процесија, носио је, поред чисто црквених и религиозних, још несумњиво и неких рудиментарних театарских порука. Далеко више од тога су драгоценјени описи карнавалских свечаности, забиљежених, додуше, знатно касније, од каноника Антуна Којовића (1751—1845), али који су, очито, представљали далеко раније традиције. И Крсто Ивановић је, без сумње, присуствовао рудиментарима позоришних дијалога, када карнавал наговара гледаоце на пороке и пословни неморал, а »мудроизнанац« их од тога одвраћа, или када се »Карнавалу« суди.³

Што се тиче чињенице да нико други, од тако бројних и високо образованих Млечана, није биљжио податке о првим почецима развоја опере, то свакако служи на част Ивановићу. Тим прије што је он теоријски свјестан да тај посао треба обавити са научним критеријумима. На почетку VIII главе »Позоришних успомена«, Ивановић пише: »Ко се ослања на податке, обезбеђује истинитост и изbjегава грешке, које нам се иначе поткраду врло лако.« А послије такве изјаве, он наводи дјела угледних историчара као Сансовина и Мартинионија. И заиста, слободна прича о важним појединостима живота разних позоришта од 1637. год. изворна су и добро уочена. Читалац прати навике Млечана и становништва околних градова како се у свим годишњим добијма окупљају око неких спортских, културних, цркве-

² »На Велики Петак увече, одржава се веома свечана процесија с Тијелом Исусовим и са свим тајнама Муке Господње, које се претходне вечери приказују у катедралној цркви.« Никола Вучковић, Књига друга »Будванских анала« Крста Ивановића, »Бока« 10, Херцег-Нови 1978, 305.

³ Поезија барока XVII и XVIII вијек, антологија (Милош Милошевић и Грација Брајковић), Титоград 1976, стр. 383—403.

них или артистичких манифестација на копну и мору, а нарочито у доба карнавала. Раскош и обим окупљања приликом разних представа у дворцима принчева, дјелују скоро невјероватно, па је по свој прилици ипак дијелом преувеличан. Аутор износи постанак 12 позоришта, коришћење ложа и клупа за комодитет гледалаца, али и добар систем зараде, пажљиву контролу власти, поготово у циљу стабилности зграде, трошкове одржавања, користи и штете од улазница, зараде пјевача, музичара и писаца либрета, етичке дилеме око користи и штете од позоришта и сл. Ту се јасно уочавају три компоненте тадашње мелодраме: инсценација са обиљем изненађујућих механизама и масовним сценама и, често, запостављен рад пјесника и композитора. Умјетност у бароку не тежи да опонаша, него да превазилази природу, а изнад свега да запањује гледаоце.

Али поред тог успешног излагања процеса који се одвијао пред његовим очима, Ивановић је у завршном дијелу »Позоришних успомена« хтио још да пружи чврсту фактографију, општи попис представа и посебне табле на основу те грађе. У томе су савремена истраживања открила велике недостатке. Ивановић се, изгледа, сувише ослањао на информације добијене путем сjeћања, или разговора, без трагања за другом сигурном документацијом (плакати, композиције, либрета и сл.), тако да је та површност и журба дала лоше резултате. Анализу тог Ивановићевог рада на фактографији приказивања мелодрама дао је Томас Вокер у прилогу »Грешке у Минерви за столом«⁴. Он је, наравно, у првом реду користио касније пописе, као оне што су дали G. C. Bonlini 1731, A. Groppo 1745, G. Salvioli 1879, манускрипт Caffija из »Marcianе«, као и лична истраживања. Али је, ипак најзанимљивији Научни скуп: »Венеција и мелодрама XVII вијека«, од септембра 1972.

⁴ Thomas Walker, *Gli errori di »Minerva al tavolino«, Venezia e il melodramma nel Seicento*, Firenze, 1976, pp. 7—20.

године. Ту је, нарочито у дискусијама, како откривамо у Вокеровом чланку, Ивановић дошао пред веома компетентну научну критику најужих специјалиста свијета. Из дискусије произлази слиједеће.

За све оно што се односи на живот театра, Ивановићеви подаци су тачни и од несумњиво прворазредног историјског значаја. А што се тиче хронологије извођења и ауторства бројних мелодрама, у анексу »Позоришних успомена«, уочено је да треба издвојити два периода. Тако се подаци, који се односе на доба доласка Ивановића у Венецију (1657), па и коју годину раније (1651), могу највећим дијелом сматрати тачним. А тада је Ивановић био у личним контактима са импресаријима, композиторима и пјесницима. У ранијем периоду међутим, откривају се многе грешке, али Вокер додаје да се »и хронологије од посљедњих 25—30 година, о чему често, уопште недостају информације у либретима и другим документима, исто могу сматрати вјеродостојним. Ту се добијају подаци о многим ауторима, који се иначе ниоткуд немају.« А на питање зашто је долазило до несигурних и једностраних атрибуција, Вокер претпоставља да је код Ивановића дошло до митологизације чувеног композитора Франческа Кавалија (Francesco Cavalli), који је са Ивановићем сарађивао у опери »Кориолан«, као и композитора Сакратија, а утицала је и близкост са власником позоришта Гrimани. Па су, онда, сви несигурни аутори музике означивани са Кавалијем, а неки Сакратијем.

На крају, треба још једну ствар имати у виду. Да је Ивановић знао како треба писати за историју, потврдио је он сам истичући значај изворних документата. Али је при том сигурно вјеровао да ће до те изворне документације лако доћи. Међутим, да ли је то, и поред ауторове добре воље, у његово доба било могуће? Питање је где су се све подаци у то доба могли тражити и проналазити, ако сами protagonisti нису о документима посебно водили рачуна, а

архиви нису били формирани? Ето и данас, послије више од 600 година, још трају интензивна истраживања, па су и пронађени понеки важни нови документи!

II

Од пет мелодрама, за које је Крсто Ивановић написао либрета на италијанском, објављена су 1978. год. два превода, и то »Кирка«, приказана 1665. године и »Кориолан«, приказан 1669. године. Преводилац, притом, није дао цјелокупан текст либрета, него је на многим мјестима вршио разна мања или већа скраћивања, не означујући колико стихова недостаје и зашто.⁵

Овом приликом смо се одлучили за потпун превод либрета прве мелодраме, премијерно изведене 1663. год. са музиком композитора Пиетра Андреа Цијани (Ziani), а у оригиналу названу »L'Amor guerriero«. Досада се у литератури то преводило са »Ратничка љубав«, а што у ствари треба превести са »Амор као ратник«.

Први Ивановићев либрето за мелодраму значајан је стога што је са њиме један дошљак, доводећи собом и Музу странца (»Musa forestiera«), успио да у туђој средини привуче пажњу и постигне веома повољне оцјене и похвале. Само на основу тога, он је био позиван да још четири пута успешно сарађује са поетским либретима. Ивановић сам је сматрао да драмска поезија (либрета) спада међу најтеже облике поезије.⁶

⁵ Радослав Ротковић, Минерва за столом, изабрана дјела, »Луча« Титоград 1978, стр. 169—316.

⁶ »Свака врста поезије је тешка, а драмска још тежа него епска; поготово је опаснија од лирике...« Р. Ротковић, Минерва... н.дј. Позоришне успомене, Глава задња, стр. 162.

Неопходно је провјерити, дакле, шта је по теми и разради могло бити привлачно за италијанску публику да аплаудира, тражи нова извођења и нова дјела? Свакако, једино прави успјех са Амором дао му је храбrosti да даље ради. Уосталом, у писму царици Леонори, уз други либрето »Кирке«, сам Ивановић пише: »Ја који сам имао срећу да представим дјело »Амор као ратник«, заједно са хармонијама новог Амфиона,⁷ стекао сам храброст да понизно упутим моју »Кирку«.

Што се наслова тиче, превод »Ратничка љубав« могао се дати једино ако се текст либрета није прочитао. Наслов на италијанском језику, додуше, више значан је и могући су разни преводи, али шта је аутор мислио, још прије текста казује јасно Пичинијев бакрорез, који ликовно доћарава пролог и програм мелодраме. Малог Амора облаче у ратничко одијело двије Нереиде, што изазива чуђење Ауроре:

То на страност нову
Код Амора видим?

У одговору Амор излаже концепцију своје необичне борбе. Он у току рата жели изазвати љубав између двоје највиших представника зарађених страна, принца Селеука из Сирије и краљице Олимпије из Епира. Преко тога ће доћи до промјена у схватљима и у војсци и у народу.

Али ето, сада, десило се тако
Да Селеук љуби душманина свога,
Па ће крути презир

⁷ Он ту мисли на познатог композитора П. А. Цијанија, са којим је од почетка свог рада сарађивао. Иначе Анфион је син Јупитера и Антиопе. Он је чудесно лијепим звучима своје златне лире, коју је добио од Аполона, градио зидине Тебе. Његова музика је привлачила чак и камење.

Оружаних војски
Савладати лако
Амор као ратник.⁸

Али нарочито дјело у цјелини свједочи да није у питању нека генеричка »ратничка љубав«, него је ријеч о Амору као митолошкој персонификацији љубави, који је у мелодрами жив присутан, уплиће се у конкретни ратни сукоб и својим стријелама постиже неодољиву љубавну привлачност између главних протагониста рата. Амор у ратничком одијелу, на бојном пољу, жели да »изнутра« проведе свој пацифистички програм: како савладати зло үзајамног убијања. Притом Амор дјелује директно и неопозиво, па су ријечи које се најчешће чују Фатум, Фортuna, Судбина, а све то означава немоћ човјека пред сувереним снагама физичке љепоте и привлачности.

Притом је, наравно, сасвим јасно да су средином XVII в. у свијести барокних људи давно протекла времена у којима је митолошко многобоштво, па и прави култ Амора,⁹ могао имати било какав реал-

⁸ Иако је превод наслова »L'Amor guetřego« могао да буде још једноставнији: Амор — ратник, ипак смо сматрали да и у наслову треба подвучи како он овдје само игра улогу правог ратника, док је опште познато да су заправо његова »бојна поља«, емотивни свијет људи.

⁹ Кад је већ Амор овдје у средишту наше пажње, треба се подсјетити на велики број пјесника и умјетника који су се са њим бавили. Али се није само радило о умјетничким размишљањима грчких филозофа и пјесника (нарочито у Хезидовој Теогонији и код Хомера), него о божанству, које је имало своја култна мјеста, са посебним капелама, бистама и сликама. На улазу у Академију налазио се Аморов олтар, на коме је забиљежено име првог Атињанина који је том божанству посветио олтар. Звао се Кармо. У неким капелама крилати Амор је стајао поред Фортуне. У Мегари је његов кип био у друштву Жеље и Страсти. У Ескулаповом храму у Епидавру, Паузанија је насликао Амора како одбацује лук и стријелу и узима лиру. Кипове су му правили великани, као Лисип и Праксител. Приказиван је са великим бројем реквизита. Поред најчешћег, лука и стријеле (која се искад

ни ослонац. Међутим, преко таквих митолошких тема ипак је остало правдање да је човјек, што се љубави тиче, играчка у рукама неких виших ирационалних сила, којима не може да се опре. Да га се, ипак, не би лоше схватило, Ивановић се заштитио од могућих дословних тумачења, слиједећом изјавом у непосредном уводном обраћању читаоцу: »Ријечи »Судбина«, »Срећа« и сл. само су шале пера, па као шале треба да буду примљене...« То је било утолико важније што је Ивановић био високи прелат католичке цркве, па су такви ставови могли бити тумачени као скретања од основних вјерских постулата и могућности борбе против злих потицаја на гријех.¹⁰ А стални проблем барокног морала био је како правдати ласцивно понашање људи и жена и ћудљиве промјене у избору партнера.

Напоменимо још да се, и поред персонификације Амора, у либрету јавља та иста ријеч и у смислу нормалног људског осјећања. Чак се и са тим двоструким значењем праве и барокне игре, па је у преводу у томе требало бити опрезан, иако се у на-

завршава у облику ѡдице), налазе се још: лира, кључеви Венерине спаваће собе, гром, чекић, буздан, делфин цвијет и др, што говори о универзалности његова империјума. По Хезиоду настао је из сусрета Хаоса и Земље, а разни писци му наводе разне родитеље. Најчешће су то Венера и Марс, али и Небо, затим Свађа и Лахор и сл. Giovanni Battista Nicolini, *Lezioni di mitologia*, вол. II, Firenze 1855, pp. 32—50.

¹⁰ Ипак има један став у либрету када Ивановић посебно подвлачи битни значај људске воље, па Амиртеа води овакав дијалог са усвојеном Ерсилом:

ЕРСИЛА:	Чему се, мајко, плашиш, Онај ко судбу слиједи Не треба да се боји!
АМИРТЕА:	Махнита жено, зар не знаш Да воља судбину ствара. Зло се надвило посвуд...

(Крај XI сцене I чина)

шем језику не ради о истој ријечи као у италијанском.¹¹

Намеће нам се једно питање од посебног значаја. По чему је начин писања и сам садржај либрета Ивановићевог »Амора...« могао бити привлачен у толикој мјери, да је аутор био прихваћен, за читаву деценију тражен као писац те врсте поезије, па и од многих слављен као велика литерарна вриједност?

1) Хтјели би вјеровати да је публику, у првом реду, привлачила права поезија, коју је налазила у Ивановићевим либретима. Јер ње доиста има. Она, нажалост, не одржава дуже свој прави набој, него је склона падовима, причљивости, дидактичним тирадама, филозофемама, а не ријетко и баналностима. Ипак, и правих, надахнутих поетских тренутака има. И поред тешких, негативних оцјена датих Ивановићу као пјеснику, изгледа нам да му се, олаким генерализацијама, чини неправда.

У оквиру оваквих размишљања, обавезни смо да издвојима макар и само неколико примјера где осјећамо присуство Ивановићевог пјесничког талента.

Отпочнимо са кратком командом Амора као ратника, којом својој војсци наређује напад на оне праве непријатеље, који су у главама и срцима људи.

Ви, крилате чете,
Свих радости мојих, ведри дјелитељи,
Сада сте ратници.
Излазите одмах, душману үпркос,

¹¹ Такав је случај када се краљица Олимпија бори да ли да прихвати љубавну понуду принца Селеука:

Речи ми Аморе што ћу
Ако ти љубав желиш?

Што је у оригиналу написано:

Dimmi Amor che farò
S' Amor tu brami?

(Монолог Олимпије на почетку II чина.)

Излазите само као побједници,
Над мржњом, презиром, ви имате предност!

(Посљедња сцена II чина)

А ево како принц Пир доживљава промјене у себи:

Обзири, кажете?
Да срце не љуби
Привлачну љепоту?
Ви тражите сада
Насиље и грубост
Самоволje мојe,
Тиранију пукu?

.....
Наметљивци, доста!
Побједнички Амор
Баш преко љепоте
Људска срца стријеља!
Да, ја свјесно хоћу
Прослављат љепоту,
Постићи што желим...

(Пета сцена I чина)

Збогом ратничке справе!
Бог ми из тоболца свога,
Са двапут сведеним луком,
Одапе стријелу у груди
И ја сад чезнem и жудим.
Ипак ту ватру волим.
Збогом, ратничке справе!

(Десета сцена I чина)

Поетски је снажан барокни врисак заљубљене
Дориклене над рањеним и онесвијешћеним драганом, за кога мисли да је погинуо:

Ти, надо моја лажљива,
Ти, жалосна ми побједо,
Ти, судбо тако свирепа...
Ту палме су, ту чемпреси,
Зар смрт нам скова освету
За пораз наших душмана?

Ви грозне трупине шумске,
О звијери, пањеви, трње,
Кремене тврди, планине пусте,
Стијење, извори, ријеке...
Милосрђа вашега требам!
Покажите сузама својим
Да знате за моје боли...

(Пада у несвијест над Арсачеом.)

(Четрнаеста сцена I чина)

Ето описа једне кризе у љубави:

И тишина довольна је
Да љубав у срцу умре.
Уздаси живахни моји,
Лахори дисања мога,
Ви, што у муци овој
Храните свјетла моја:
Или одрекните живот
Оној што умире ћутке,
Или разријешите говор
Кад се од љубави вене.
Јер неки болови оштри
Толико више су смртни, колико
мање су чујни...

(Четрнаеста сцена III чина)

Снажан је и излив љубоморе:

Усуд убија мене,
Љубоморо,
Харпијо крута,
Из мојих груди, иди!
Та отров твоја
Разара срце моје
У љубави.
Ма не. Хранићу горљиво тебе.
Љубоморе лишен је само ко
стварно не љуби.
Предмету драги
У грудима мојим,
Ватра си — никако лед.
Многооки
Опрезни
Арго.

(Трећа сцена II чина)

Прекријмо овај сажети преглед одабраних стихова поетским плаштом ноћи:

Четворопрег тамни, око којег шале
Свих невиних сјенки збијају се свуда,
Сав златаст је накит са којим се дичим
На љепоту своју.
Позлаћене звијезде
Повезане чврстим
Украшеним шавом, огрђу ме плаштом...
Мировање ја сам, познато посвуда.
Оно, које живе зраке сунца
Цијепа у хиљаде пламићака, лучи,
Па их пали по небу, још љепше.
А кô блистав поклон,
Док протичем, раскош расипам по свијету:
Зaborав снени, обамрлост слатку.

(Посљедња сцена II чина)

2) Што се композитора тиче, Ивановић је без сумње привлачио показујући пуно разумијевање за њихове потребе. Он није био само признати пјесник, који може да обради неку одабрану тему, него је послије сарадње са Цијанијем у Венецији, схватио односе речитатива и мањих, прозрачних мелодија за пјевање. Он је, како смо већ видјели, дубоко ушао у конкретне потребе те фазе развоја мелодраме, па је, природно, био радо тражени сарадник. Уосталом из кореспонденције се види да је тражио контакте са музичарима и био склон и на договорене преинаке текста.

3) Интелектуални кругови су га прихватали јер је био учен и по докторату »обију права« и по методу рада либрета. Аутор сам износи научну базу садржаја, наводећи педантно и књигу из које је извлачио податке. То је за »Амора...« био римски историчар са почетка III в. Јустин и његова 23. књига. И када је испричао историјску потку, онда прелази на своје књижевне фикције (»...si finge...«). Писац, dakле, у уводним текстовима јасно разграничава егзактну историју и своје слободе барокне игре.

4) Од ширих кругова гледалаца сама оптимистичка и универзална тема је радо прихваћена јер је носила поруку да се може савладати људска ратна крволовочност. Ивановић је предузео да на више мјеста покаже на који се начин свјесно прихваћа примат љубави над ратничком славом и било каквим политичким рачуницама. Вриједи изнијети један случај такве »катарзе« у размишљањима принца Селеука, који и поред теренске ратне предности, од поданика Марса постаје поданик Амора.

Реци ми, Марсу, што вриједи побједа твоја?
Амор се хвали да срце ми пробада стријелом,
Љупкост му украс, оружје љепота,
Он на твој гњев одговара презиром својим.
Реци ми, Марсу, што вриједи побједа твоја?
Каква је корист да се од крви

Земља црвени, уништен противник пада,
Ако ми Амор одузима ратну славу:
Реци ми, Марсу, што вриједи побједа твоја?

(Прва сцена I чина)

5) И духовитост саме теме могла је бити привлачна. Најприје сам Амор, који се »петоколонашки« увлачи у редове ратника и мути им памет да, умјесто крвавог посла, стичу љубавне жеље и размишљају о миру, када се живот ужива а не уништава. Али по-рёд патетичних сцена, ту има и буфдо-типова, који очито засмијавају аудиториј, а то је нарочито Лирено, штитоноша принцезе Дориклене. Његови коментари потпуно одударају од става Дориклене, која преобучена у ратника, неустрашиво тражи своју љубав, Арсачеа. На њене потицаје:

Идимо, с оружјем брзо,
Сви одмах на бојно поље!

Лирено одговара:

Вјере ми, краљице, бјежим.
Плашљиви ратник је мудар,
А мртав хвалиша — лудост.

(Осма сцена I чина)

Ипак суштина његових ставова је у размишљању:

Мислим да крајња је биједа изгубити
свој живот.

(Четрнаеста сцена II чина)

Ипак су најпривлачније за публику могле бити оцјене жена и квалитета разних врста љубави. Ши-

рока гама иде од неодољиве и апсолутно вјерне љубави, па до изношења идеје да »Врлина — љепоте губи«. Наведимо неколико шаљивих и критичких запажања о женама, која су могла бити привлачна барокном гледаоцу. У дијалогу Дориклене и њеног штитоноше Лирена, огледају се крајности у схватњима.

ДОРИКЛЕНА:

Љубав и заклета вјера у мени превагу има!

ЛИРЕНО:

Ти си као Феникс међу женама.

ДОРИКЛЕНА:

Зашто тако мислиш?

Можда јер горућим пламеном се храним,

Или што у жару умирем, па стасам.

ЛИРЕНО:

Не, него зато што обичај је жена

Да варају и лажу. А овде у теби

Чудо сад видимо, трајна вјерност влада!

(Трећа сцена I чина)

Али морално најсумњивију поруку оставља једна старија жена, Амиртеа:

Жено, љуби у младости,
И лукавог, када приће,
Не чека се шта је било,
Већ се гледа то што јесте.
Врлина — љепоте губи.
Жено, љуби у младости.

На крају, у вези са првим либретом о Амору, треба отворити и занимљиво питање локације те мелодраме. Тим прије што и то, као и монументална гробница-споменик, коју је Ивановић сам подигао у

цркви С. Моисе у Венецији, јасно говори о изузетно високом мишљењу које је он имао о самом себи.

У ствари нема никакве сумње да је Ивановић својим либретима и поезијом постизао велике друштвене успјехе. Чланство у двјема Академијама до волно говори као и обилна преписка са веома истакнутим људима. У том оквиру, није нимало случајно да је Крсто Ивановић лоцирао своју прву драму у Епиру, јер се, тобоже ради о крају његових предака. Натпис на његовом портрету, када је имао 44 године, прихваћен је као непобитна истина, па га нпр. Антонио Лупис у писму принцу Кааре, овако наводи: »Родио се као племић у Епиру, као што пише на његовом портрету у бакротиску у његовој књизи пјесама: Крсто Ивановић из Епира, племић будвански итд.« А у Предговору збирке пјесама (1675) каже се да у клими Епира таленти настају више у блеску оружја, него уз уљану свјетиљку ноћних радних напора стоика Клеанта.¹²

Заслужује да се задржимо на том необичном натпису, јер је за барок веома карактеристичан. Додуше у првом је дјелу нетачан, а у другом долази до крајњег претјеривања у властитој самооцјени.

Дакле, око портрета пише: *Christophorus Ivano-vich, Epirota, nobilis Buduensis I.U.D. (iuris utriusque do-ctor), aetatis annorum XLIV.* А испод племићког грба слиједи латински дистих:

Quam cuncti variam Tusci cecinere Poesiam
Phoebus ab Epiro perficit Artis Opus.

На веома осјетљивом и ударном мјесту, Крсто Ивановић поручује да, коликогод је Етрушћана његовало разну поезију, — тек је Феб из Епира усавршио ту умјетност. Појам »Тусци« означава регију Етрурије, касније италијанске провинције Тоскане,

¹² »Sotto Clima Epirotico, ove al lampo dell'Armi, meglio ch' al lume della Lucerna di Cleante si rischiarano gl'Ingegni...«

па је Ивановић свакако мислио на оне немјерљиве вриједности италијанске поезије на том тлу. Када то имамо у виду, онда за нас, данас, завршетак звучи скоро богохулно, јер бог Сунца и Поезије, Феб (Аполо) из Епира, не може бити нико други него портретирани Ивановић.

Наравно, ово морамо оцењивати само и искључиво у духу барокног времена, када оваква претјеривања нису нимало изузетак. Уосталом, у том смислу је карактеристичан сонет посвећен Франческу Пезару са карактеристичним насловом да је човјек рођен са природним инстинктом Славе (»Che l'uomo nasce coll'istinto di Gloria«). Он ту износи да су Пезарови поени на ратном пољу, док за себе додаје да ће, можда, и сам побиједити таму заборава и, уз свјетло Аполона, такмичити се са звијездама.

Поставља се питање зашто је Ивановићу било стало да истиче своје поријекло из Епира, тј. сјеверозападне грчке покрајине, када је његова родна Будва далеко сјеверније? Вјероватно је то жеља да се пред свијетом покаже грчко поријекло, а тиме стекне ауторитет који се може црпiti из реномиране ратничке и књижевне хеленске класике.

Овакав став и самоувјerenost, вјероватно су до-принјели да каснија критика буде још оштрија пре-ма Ивановићу.

Свакако, Ивановић је имао доста оштирих критичара. О томе има прилично података у писму дон Антонија Луписа упућеном принцу од Кааре. Међутим, није јасно који су тачно били мотиви за напад, јер се у писму само генерички говори да су га неки осудили на основу једне »анаграмске илузије«. А нешто касније се спомињу заблуде многих личности. Принц од Кааре је тражио информације о јонима који сматрају анаграмским име Крста Ивановића, уз изношење посебних података о овом литерати. Захваљујући том тражењу, Ивановићев дугогодишњи пријатељ Антонио де Лупис одговара опширним писмом одбране и »спашавања имена Кр-

ста Ивановића». Он притом додаје да се не ради о његовом личном мишљењу, него о ономе шта кажу најпознатији лицеји и пишу најславнији историчари. Де Лупис посебно наводи значај чланства Ивановића у двије Академије, писање историчара Мартинонија у књизи о Венецији и Сансовина у Каталогу књижевника. Затим, поред »поетских диплома«, он спомиње и правну диплому »обију права«. Даље наводи либрета, коментаришући да су била и добро новчано награђена, па збирку пјесама и преписку са славним личностима. Лупис Ивановића сматра веома талентованим пјесником, а његову личност оправтава као »отворене душе, пријатељ је истине, непријатељ клеветања, пријазан у разговору и досјетљивог духа. Mrжња не влада у његовом срцу, он памти добра дјела, а неправде заборавља.«

Баш због чињенице да је Ивановић имао критичаре који су кочили његов рад, можемо уочити двије фазе у његовом стваралаштву поезије.

Прва и необично плодна фаза, трајала је 12 година, односно од 1663. до 1675. године. Тада је Ивановић написао пет либрета, издао збирку пјесама и стекао завидан реноме и углед. Мелодраме су се приказивале у кратким интервалима: 1663. год. »Амор као ратник«, 1665. »Кирка«, 1669. »Кориолан«, 1673. »Тријумф упорности« и 1674. год. »Лизимах«.

Заиста се ријетко који писац могао похвалити слиједећом констатацијом, упућеном 1673. год. композитору Г. М. Паљардију: »У овом часу (дакле јуна 1673), у разно вријеме и у разним мјестима, приказују се три моја драмска дјела: у театру »Гримани« у Венецији, у царском театру у Бечу и театру »Фарнезе« у Пијаченци. Прва два дјела су са музиком госп. Цијанија, а треће госп. Кавалија. Задовољство ми је да се ово четврто дјело појављује озвучено од стране Вашега Господства, које је у овоме граду већ стекло углед.«

На овај податак је, са правом, обратио посебну пажњу Р. Ротковић¹³ претпостављајући, на основу тог податка, да су се Ивановићеве мелодраме дуже одржавале на репертуару. Јер ако је 1673. год. још увијек у театру »Гримани« приказивана мелодрама »Амор као ратник«, онда се она одржала на репертуару читаву деценију. За »Кирку« у Бечу би то било 8 година, а за »Кориолана« 4 године. Ова дедукција није и сигуран доказ, али се једним дијелом већ потврђује наласком неких плаката, или другим траговима, а нарочито поновљеним издањима либрета.

Изнесимо сажето податке и за четири остала Ивановићева либрета.

»КИРКА« је други Ивановићев либрето, написан двије године послиje првог дјела »Амор као ратник«, исто у сарадњи са Цијанијем. Повод је био изузетан, рођендан аустријског цара Леополда, уз посвету либрета царици Елеонори. Премијера је била на царев рођендан 13. јуна 1665. у »Carltheateru« у Бечу.¹⁴ Сам ауторитативни Цијани, који се тада већ стално налазио у Бечу, дао је потицај да Ивановић свој драмски текст упути непосредно царици Елеонори, рачунајући свакако да ће на тај начин најнепосредније и најsigурније изазвати интерес и жељу да се то дјело изведе. Али Ивановић се ипак дugo колебао да ли да изабере такав пут. Коначно је то урадио, негдје почетком априла, преко барона Тасиса (Tassis), па 6. IV 1665. о томе обавијештава Цијанија. У овом писму је најважнији биографски податак да је Ивановић либрето за »Кирку« написао веома брзо, или како сам каже »за мало дана«.¹⁵ Затим слиједи куртуазно писмо, упућено директно ца-

¹³ Р. Ротковић, Минерва... н.дј. стр. 101.

¹⁴ Милош М. Велимировић, Нови подаци о Христифору Ивановићу, Звук, Југословенска музичка ревија бр. 57, Београд 1963, стр. 250.

¹⁵ Poesie di Cristoforo Ivanovich. Con l'aggiunta di varie lettere di Proposta e Risposta... In Venezia M.DC.LXV. стр. 341.

рици Елеонори, занимљиво на свој начин, у коме најављује упућени драмски текст. Он се ту позива на потицаје које је добио од самог композитора Цијанија, па се зато и усудио на директно обраћање, наводећи одмах и своју ранију успјешну сарадњу са њим у мелодрами »Амор као ратник«.¹⁶ И већ 30. априла 1665. Цијани извјештава Ивановића о даљој сретној судбини »Кирке«, за коју је одлучено да ће бити јавно изведена. Даље износи појединост да је барон Тасис предао царици писмо и лимену кутију са текстом либрета, а она га је, љубопитљива да га што прије упозна, не чекајући да јој га сам Цијани уручи, сама извукла из кутије и чак два пута прочитала. Са текстом је упознат и цар, јер је изразио пуно задовољство. Иначе, док је дошло до одлуке о приказивању, »Кирка« је имала доста конкурената, па Цијано наводи неколико имена, као Франческо Збара (Francesco Sbarra), опат Чертани (Certani) и Аурелије Амалтеи, који је, наводно, чак, »већ имао осигурано мјесто«. Из тога се види да није била једноставна борба за додјелу писања либрета. Цијани се, међутим, изражава ласкаво о сретној Ивановићевој инспирацији, и ујерава га да је појава »Кирке« искључила све супарнике, па ће зато и бити приказана. Иако се у том тренутку још то није знало. Цијани, додуше, не скрива да је у свему томе и сам нешто допринио, препоручујући цару Ивановићу. Али он хвали структуру либрета, изражавајући тиме тадашњи укус времена: краткоћа текстова, честе издвојене групе стихова, које омогућавају посебне мање мелодијске цјелине (agiette). Те стихове сматра веома лијепим и добро уклопљеним у цјелину.

На крају он даје и једну сугестију Ивановићу, будући да се опера изводи поводом царевог рођендана. Било је уобичајено да се још дода »неки необични лик« који би требао нешто да дода у цареву част.¹⁷

¹⁶ Исто, стр. 342.

¹⁷ Исто, стр. 343—344.

Ивановић са своје стране, изражава Цијанију захвалност, уз страховање да се дјело неће допасти царском пару. У барокној емфази »скромности, Ивановић на Цијанија пребацује све заслуге за евентуални успјех, уз наду да ће се »ванредном музиком превладати несавршеност мог пера«.¹⁸

Одмах након приказивања »Кирке«, Цијани 13. јуна 1665. шаље Ивановићу писмени извјештај, тврдећи да је ова мелодрама успјела више од свих других дјела изведенних у Бечу и да је прихваћено »са сјајем и одбравањима, који одговарају вриједности дјела и Царским Величанствима.« Све заслуге приписује Ивановићевом добром стиху и лијепим кратким текстовима за мелодије, које су својом учесташошћу »забавиле и задовољиле«. Затим хвали изврбаче, па чак за главну улогу додаје да је »донијела бесмртност госп. Габријелу«. За оркестар каже да су од стране царског паре одабрани најбољи и да су дјело извели на задивљујући начин. Интересантно је притом да је пролог између чинова дописао Збара, јер Ивановићева накнадна пошиљка није стигла на вријеме. За ту прилику га Цијани тјеши, јер сматра да су стручњаци, упоређујући стихове, могли да одреде квалитет једне и друге поезије. У цјелини, Цијани завршава констатацијом да се у Бечу ни о чем другом не говори него о драми. Цар је и млетачком амбасадору Корнару (Cornaro) изразио своје задовољство и похвале. А Ивановић је за награду добио златан ланац са медаљом, која ће, како се то изразио Цијани, »служити као украс Ваших врлина«. Награде ће му предати Цијани лично.¹⁹

По чemu је могла бити привлачна и ова друга Ивановићева фабула о злуј љепотици и чарабници »Кирки«. Њен основ је у познатом миту који Ивановић користи да га испреплете са бројним изукаштеним наклоностима и криво усмјереним љуба-

¹⁸ Исто, стр. 345.

¹⁹ Исто, стр. 348—349.

вима. Ипак све ће завршити сретним крајем. Тако да општа схема и није много различита од »Амора као ратника«, само овде, умјесто безазленог, ћудљивог, али ефикасног стријелца и божанског режисера, су-срећемо пакленог покретача људских судбина, пер-фидну Кирку. Али Амор се и овде спомиње, па ће се пред свемоћном љубави опет све добро завршити, а очајној Кирки на крају не преостаје ништа друго него да се суноврати у понор.

»КОРИОЛАН« је трећи Ивановићев либрето, на основу којег је музику писао најистакнутији мле-тачки композитор мелодрама Франческо Кавали. Мелодрама је приказана 1669. год. у Пиаченци у војводском театру принца Рануча II Фарнезе и прин-цезе Марије Д'Есте. (Ranuccio Farnese e Maria D'Es-te). Ту Ивановић излази из свог ранијег свијета ми-тологије, да би драмски расплет лоцирао у амбијен-ту класичног Рима. Слободно градећи фабулу на основу Плутарха (»Живот Каја Марција Кориола-на«), Ивановић и овде изнад свега посиже за нео-чекиваним обртима и изненађењима, остајући тиме и даље вјеран барокном доживљавању живота.

Храбри патрициј Кај Марције Кориолан успје-шно је учествовао у два крупна потхвата. Први се састојао у ликвидацији политичког јарма, наметну-тог од Тарквинија Охолог, а други успјешно ратова-ње против Волшчана и освајање њиховог града Ко-роиле. Када у трећем потхвату и сукобу са сенато-ром Апијем Клаудијом није успио, па је осуђен на прогонство, Кориолан је смртно повријеђен. Обузет опсесивном потребом освете, он пактира са ранијим непријатељем и сада на челу Волшчана хоће да ос-воји и руши Рим. Паралелно са тим одвијају се разне необичне љубави, али изнад свега доминирају два женска лика, а то су Кориоланова жена Волумнија и мајка Витурија. Оне ипак на крају успијевају да утичу на мјужа и сина, да одустане од намјераваног рушења града и Риму понуди мир. И то се, упркос барокним јаким и непомирљивим личностима, које

бескрупулозно теже за властитом славом, стварно и дешава. Етичка поента Кориолана је да је једина права слава, у ствари, праштање!

Већ су тачно уочене разлике са ранијом Шекспиром обрадом исте теме (1623), који се више држао Плутархове фактографије од Ивановића,²⁰ не улазећи, наравно, у разлике снаге поетске ријечи. А за саму тако успјешну изведбу »Кориолана«, имамо изузетно богате изворе у Ивановићевим писмима, па се на томе треба задржати.

Опис је дао сам Крсто Ивановић, који је све доживио дубоко лично и са највећим узбуђењем, обраћајући се Франческу Пезару, свом пријатељу у Венецији.²¹ Ови ријетки детаљни описи зрелих облика умјетничких забава културних средина медитеранског свијета, значајни су не само зато што је један наш човјек био непосредни и стваралачки сарадник, него и стога што су, у извјесном обиму, запљускivani и неки развијенији центри источнојадранске обале.

»ТРИЈУМФ ВЈЕРНОСТИ« је, како то стоји у уводном тексту, мелодрама која је била изведена и раније, са неким другим ауторима. Ивановић је сада, у сарадњи са композитором Бовани Домеником Партелијом, прерадио »за дивну забаву врлих умова«, који је 1673. год. приказују у театру Св. Мојсија (S. Moisè) у Венецији. Остао је само основни заплет, а измијењени су наслов и сцене, скраћени речитативи, а повећан је број кратких мелодија, које су се нарочито цијениле у Венецији.

Што се наслова тиче, он треба да прати суштину дјела, а то је истрајна вјерност жене према вољеном човјеку, Хипермnestre према Линкеју. Зато је добро да и из наслова то буде јасно, па нам изгледа за »La costanza trionfante« прикладнији превод »Три-

²⁰ Р. Ротковић, Минерва... н. дј. стр. 247, биљ. 1.

²¹ Poesie di Cristoforo Ivanovich... n. dj. str. 361 – 365.

јумф вјерности», умјесто ранијег предлога да то буде »Тријумф упорности«.

Драма се дешава у Египту, где долази до сукоба два брата око наслеђства круне. Легалног наследника Danaјa protjeruje brat Egist, ali on biva pozvan u Grčku za kralja Argivača. Odatle kajnjava brata. Glavna bit drame je tzw. »nemoguća ljubav«, jer se Egistov sin Linkej zaljubljuje u Danajevu kćerku Hipermestru. Ona uzvraća tu ljubav i spašava mu život, kada Danaj trажи da ga se ubije. Naравно, sve se завршавa сретно, jer vjerna Hipermestra uspijeva da nagovori Linkeja, svoga muža i pobjednika u ratu, da oprosti pobiđenom ocu Danaju. A osnovna хумана порука дјела јесте да само милосрђу припада права побједа.

»ЛИЗИМАХ« је пeta и посљедњa мелодрамa koju јe писao Krsto Ivanović, u сaрадњi сa компoзитором Bovani Marija Paљardiјem. Приказана јe, као и прva Ivanovićeva мелодрамa, u »чувеном театру Гrimani, код Св. Ivana и Pavla« 1674. године. И oвде јe основ драмског заплета Jуstinovo историјско штиво и то из епохе Aleksandra Великогa, или тачнијe, непосредно изa његове нагле смрти. Драмa јe добила назив по имену Aleksandrovog генерала Lизимахa, којi јe послиje распадa царства, добио Тракију и 360. год. прогласио сe за цара. A како су сe и други генерали проглашавали за краљеве својих покрајина, то јe довело до ратова. Такав сукоб Lизимахa сa генералом Antigonom и његово protjеривањe из самопроглашене Краљевине Азијe, амбијент јe ове мелодрамe. Наравно, скоро свi protagonisti имају својe синове и кћерке, па ту настају и разne ljubavi, али јe посебно Antigonova kћerka Berenika, прави ратник сa мачем у руци, постала »јабука раздорa«. Dва brata, принчеви Kлеант и Oрест, боре сe око њене наклоности, али она бира Kлеanta, којi joj јe пришао сa благошћu и врлинom. Svaki na svoju stranu, Mars, Amor и Fortuna, преплићu и расплићu razne niti i postavljaju svoje zam-

ке, а резултати више зависе од случаја, него од заслуга.

Врло су видне разлике од првог и посљедњег либрета. »Амор као ратник« је био дужи, са већим пјесничким, филозофским и моралистичким амбицијама и ширим монолозима и дијалозима. Овдје је све једноставније, краће, забавније, вјероватно по мјери укуса публике. Мелодрама је, послије Венеције, приказана 1681. у Торину, а изгледа и 1689. у Фиренци.²² Током рада на »Лизимаху« сачувана је значајна преписка између Ивановића и композитора Пальвардија, али како се ту више ради о општим разматрањима музиколошких проблема око развоја опере и поетике писања либрета, о томе ће касније бити ријечи.

И на крају, зашто је дошло до тога да се, послије 1674. год. Ивановић више не бави писањем либрета? Како је и даље био друштвено активан, не би се рекло да је то био његов избор. Вјероватније је да на културном тржишту тадашње Венеције, он није имао ни снаге, ни вјештине, ни воље, за борбу са, не үвијек часном, конкуренцијом. Макар тако је он оцијенио, па је његова критика културних прилика у Венецији, можда, кључ за разумијевање Ивановићевог повлачења од рада на либретима.

Негодовање према Венецији формирао је Ивановић, како изгледа, на основу чињенице да је у цјелини имао више успјеха и личних сatisfакција на двору у Бечу и по принчевским дворцима по Италији, него у самом граду Венецији, где је стално живио. Сметало му је јако да се ту веома много морало водити рачуна о укусу средине, тим више што су одабирања либрета пролазила кроз конкурссе, уз море компромиса. Али, поред те занимљиве анализе музичке Венеције из 1667. год., и тог лица и наличја њене оперистичке праксе, у писму маркизу Обици (Obizzi) из Фераре, Ивановић износи још и

²² Милош М. Велимировић, Нови подаци... н.дј. стр. 250.

низ начелних теоријских приступа, којих су се писци поетских текстова и музике тога времена морали држати.

У ствари, маркиз Обици је од Ивановића тражио ауторитативан суд и савјет за неког свог анонимног штићеника, који је био довршио рукопис драме и желио да му се ова прикаже у неком млетачком театру. Ивановић, одмах на почетку свог опширног одговора, тврди да би желио избећи ту тему, »која ми је већ постала мрска« због одвратне праксе која се одомаћила у позориштима.

У ствари, главне и сасвим конкретне Ивановићеве критике долазе послије повлачења оштре граничне линије између третмана мелодрама по дворцима разних италијанских принчева, и у главном граду Млетачке Републике. Па док принчеви »даровима и раскошјем« подржавају углед поезије у својим театрима, у Венецији је та умјетност постала »предмет користољубља са хиљаду прилаза отворених неприлика, до којих се долази преко гњилих превара...« Да би се у Венецији уопште дошло до тога да се неко дјело чује пред одабраном комисијом, треба користити интервенције »хиљаде изасланика«. Па када у томе аутора послужи срећа, и дође до изведбе, опет коначна одлука зависи од мишљења многих лица. Од тога где превагне мишљење већине, зависи одбијање или прихваћање дјела.

У ствари, наш Ивановић је одлучно за повлашћени суд племићких меџена и оних који су посвећени стварима умјетности. Против је »плебејског« већинског принципа у одлучивању колективних тијела.

Али што је најтеже, одбијање неког дјела он сматра само незнатном штетом за аутора. Ивановић у писму директно оптужује та колективна квалификациона тијела, за литературне краће, и то не само »најинвентивнијих појединости, него чак и текстова писаних за кратке мелодије и низова стихова...« Ту

долази до злоупотребе пријатељства и тобозњих близкости.

Али ни ту не престају неприлике. Јер и када дође до избора дјела за приказивање, колективно тијело које је то одлучило, узима себи слободу чак и за праве тзв. »ауторске« интервенције. Безобзирно, мотивисано користољубивошћу, или наклоношћу, оточиње анатомско сецирање дјела, па се »самовољом малобројних, који уображавају да представљају општи суд, цијепа, размијешта и раставља његова структура, сукобљује са основном инвенцијом, разобличује његова диспозиција и погоршава израз.« И тако, на крају, пред публику долази тек »неки деформирани плод, као што је то био кип Атине, израђен према општем укусу.«

Још једна појава посебно забрињава Ивановића. Ради се о неочекиваном реаговању публике, или немотивисаном заносу аудиторијума. На основу таквог, за Ивановића настралог укуса пука, долази и до необичних аплауза. У ствари, по устаљеној дефиницији, циљ је барокног театра емотивно пражњење, али, како то Ивановић дефинира, путем уживања које треба да је »поштено, ведро и корисно«.

Тај дидактички став, Ивановић поткрепљује примјерима из антике. Тако су Римљани уносили херојске акције да би се омладина прожела племениним жељама и прихватила најбоље поуке. А данас (1667), шта да се каже, пита се Ивановић? Задовољења очију и ушију су у првом плану, а разум, иако је значајнији дио човјеков, ужива мање. Па уместо да гледалац напредује пунећи се врлином, он је забављен таштином. Може ли се оваква ламентација завршити без латинског усклика? Ивановић, dakle, цитира тугу үмирућег Херкула за злосрећном врлином и кличе: »*Infelix virtus*«.

Да Ивановићев став незадовољства према приликама у Венецији и прејаком утицају пука, није био усамљен, то свједочи једно писмо конта Карла Доторија (Carlo Dottori), упућено Ивановићу још

1665. године. Ту се, додуше, ради о човјеку који је сам покушао да пише стихове за музичку сцену, па је од тога одустао. Његово искуство говори да за то треба имати посебног смисла и волje да се »аутор подреди толиким обзирима«. А ти бројни фактори о којима је аутор либрета морао да води рачуна су, према Доторију, »атмосфера средине, времена и личности«. Свим тим се осјећати спутан, посебно је тешко тамо »гдје оцјене може да доноси пук који посјећује театар«.

Нема никакве сумње да је тада заиста било манипулација о којима говоре Ивановић и Дотори и то је на њих, и на друге ствараоце, негативно дјеловало. Ширењем аудиторијума и на најшире слојеве, морало се водити рачуна о њиховом укусу. Али Ивановић, Дотори и многи други, с друге стране, нису могли схватити огромни, управо епохални значај демократизације умјетности, откада је (1637) у театру Сан Касијано (San Cassiano) могао слушати оперу свак који је купио улазницу. Какав је био интерес и потицај за развој, казује чињеница да је до 1700! год. било изведено око 300 мелодрама.

III

Обим утицаја музиколошких схватања Крста Ивановића на њему савремене композиторе и пјеснике-либретисте, може се претпостављати на основу сачуване преписке. А ова је, заправо, лако остала незапажена, јер је, као додatak била уклопљена у збирку Ивановићевих пјесама (»Poesie«), издатих у Венецији 1675. године. Аутор је сам направио избор послатих и примљених писама (»Diverse lettere di proposta e risposta«), уз сажете уводне регесте са подацима о личностима, мјесту и времену писама и њиховом битном садржају. Разумљиво да се на таквом мјесту, једноставно нису очекивали неки значајнији музиколошки подаци, па нису ни узимани до-

вольно у обзир и валоризирани. А баш је значај ове преписке објављене 1675. год. што знатно проширује и продубљује наша сазнања о Ивановићу уопште, а посебно са становишта музикологије. Јер ту се он појављује као личност која се није само, више или мање, успјешно бавила писањем либрета у стиху, или прибирала разноврсне податке о опери у Венецији. На основу ове, макар и невелике грађе, можемо утврдити да је Ивановић веома озбиљно и дубоко улазио у фундаментална питања музичког умјетничког израза, у тим првим, осјетљивим корацима развоја опере. Он је битно и мериторно сарађивао са композиторима, давао и тражио савјете, ангажирано се опредјељивао у дилемама развоја опере, и то не само за нека уопштена етичка начела, или техничка питања, него и за чисто музичке проблеме. Једном ријечју, ми откривамо другачијег Ивановића, који нам није само значајан зато што даје разне ријетке и важне податке о музичком животу и опери у Венецији, него, у оквирима духа времена, израђује неку врсту поетике писања либрета, водећи битно рачуна и о чисто музичким питањима. Ивановић тачно запажа разне тенденције у развоју опере, које се одвијају у разним италијанским срединама, па се јасно опредјељује за једно, а изражава негодовање према другом, сумирајући основне принципе којих се треба држати, водећи притом рачуна о времену у коме живи и укусу публике.

Али какве се нарочите користи за музикологију уопште могу очекивати од неког либретисте, који не мора имати више музичко образовање?

Наравно, нема никакве сумње да је примарни материјал за развој опере само композиторово музичко ткиво, а он своје ставове и тежње не објашњава ријечима, него их непосредно износи специфичним музичким језиком. Ту је, свакако, прави и први извор за музиколошке анализе. Па ипак, и поред тога, не може бити без значаја шта су размишљали, договарали се и писали један другоме, коау-

тори оперског дјела: пјесник, који је радио не либрету, и композитор који га је облачио у тонове. И то баш на узбудљивим почецима умјетничког сусрета поетске ријечи и тона мелодраме и модерне опере. Тим прије што је, како је познато, најприје требао да буде написан либрето, па је његова одређена литеарна форма морала имати посебно велики значај и утицај у доба првих дилема те »драме са музиком«. И зато су баш на почецима опере, личност либретисте, као архитекте тог новог поетско-тонског здања, и његова схватања, од посебног значаја. Он својим текстом предодређује онај чврсти скелет за касније музичко-сценско дјело, градећи ликове, односе и осјећања или гушећи могућности развоја монодије и белканта.

Јер било је више кључних дилема пред којима се, у том развојном тренутку друге половине XVII в. налазила опера. Свако ко се озбиљно хтио њоме бавити, било као писац либрета, било као композитор, морао се у том тренутку опредељивати. Ми, по досада познатим изворима, не можемо тачно пратити све контакте и евентуалне утицаје које је имао Ивановић. Али је из писама сасвим видно колико је озбиљно о свему размишљао, уочавајући о чему се заправо ради и јасно се опредељујући за све оно што је сматрао исправним.

Као што је познато, ова деценија интензивног Ивановићевог стваралаштва (1663—1674), није почетна фаза опере, оних првих »озвучених пасторала« и првих »борби« речитатива и монодије. То је, по неким периодизацијама, већ »средњи барок«. Од оне чедне мелодије ренесансних почетака, када декламацију текста лагано почињу потискивати арије, укорењује се и развија све смјелији, експресивнији, па и ћудљивији глас солисте, који изражава осјећања. Тај барокни индивидуалистички и узбуђени »модерни стил«, не назива се узалуд још и »stylus luxurians«, који је, опет, јако склон дегенеративном

претјеривању, па је веома рано било потребно одржавати пажљиву равнотежу.

То све наводимо, јер ћемо се из преписке увјерити како је Ивановићу све било јасно. А његово мишљење је значајно још и стога што он није сарађивао са неким маргиналним музичким ствараоцима, него крупним именима, као што су Франческо Кавали, Пиетро Андреа Цијани, или Бовани Мария Паљарди. А још више што је сачувана преписка са некима од њих, у којој се не дијеле само барокни комплименти, него се мериторно расправљају веома битне ствари. Уосталом, у случају Паљардије, Ивановић нпр. себи дозвољава да у писму одржи читав мали »семинар«, са савјетима композитору. Он му тако казује да је уметао кратке стихове за мање мелодије и наглашава да је то прилика пјевачу да се истакне. Затим спомиње тужаљке и могућност за каватине, те толико важне и тада веома пожељне шансе и за композиторе и за извођаче. То је у толикој мјери било добро дошло, да му Паљарди у одговору посебно захваљује, као да се ради о неком личном поклону.

А да се Ивановић тим теоретским проблемима архитектуре мелодраме озбиљно бавио, па и стекао одређену друштвену фаму, о томе посебно говори чињеница да су му се чак и директно обраћали за савјете на који начин треба писати оперу за Венецију. Он тада маркизу Обици (Obizzi) исписује неку врсту епистуларне студије на ту тему, залажући се за мјеру, а против сваког претјеривања.

Сви ти примјери и остала писма нашег Будванина из шесте и седме деценије XVII в. јасно говоре да се ради о значајној грађи и да ова заслужује нашу пуну пажњу. Додуше, преписка ове врсте није бројна, али је важна због старине и оскудице изворних података ове врсте.

Одмах треба рећи да су васпитање и схваташа Ивановића радије водили у ексклузивну атмосферу племићких дворца, где су се ствари рјешавале у

бираном кругу »посвећених« зналаца. Познате, и тада заиста крајње необичне чињенице да је свак слободно могао купити карту од 2 лире и присуствовати оперској представи и да су реакције те широке публике постала одлучујуће за будући либрето и музiku, то је Ивановићу било сасвим неприхватљиво. И ту има извјесних црта конзервативизма. Али је чињеница и то да се многе његове мисли и отпори, изражени у II половини XVII в., и данас срећу као општа мјеста савремених уџбеника и енциклопедија. Јер нагли развој опере од почетака 1637. год. и његова демократизација у Венецији, није оправдавао велика очекивања и квалитетни скок тог новог музичког жанра. Тада, у основи нови и нефеудални театар, осјетио је одмах и негативне посљедице не контролисаног прихватања утицаја тог, неизбјежно ниског укуса широке публике, која је тражила разонду, изненађења и фриволност.

Ивановић је у првом реду забринут за »достојанство ријечи« и сматра да је баш пјесник-либретиста онај који треба да пази »да се не би скренуло у ласцивност и поквареност.«²³ Иако и он сам остаје дијете свога времена и најчешће пише стихове негде на нејасној граници неке уопштене морализаторске поруке и галантно-еротичних асоцијација. А пренагла комерцијализација умјетности морала је бити на штету квалитета. Ивановић експлицитно каже »град је од свега тога направио трговину.«²⁴

Наведимо неколико правила које Ивановић сматра неопходним за израду добrog драмског текста, како је он то изнио у преписци.

1) Прије свега не смије се истим стилом изражавати херојско и смијешно, нити свађати на малу мјеру осјећајне и дирљиве сцене, које представљају душу драме. Запажање Ивановића да »патетично« представља »душу драме« посебно је важно за његов приступ писању либрета и разумијевања тог ста-

²³ Р. Ротковић, Минерва... н. дј. стр. 151.

²⁴ Исто, стр. 133.

дија развоја опере. Међутим, Ивановић увиђа како се у Венецији тада већ нешто мијења, на штету равнотеже, коју је он сматрао да свакако треба одржати.

2) Даље Ивановић сматра да количина текстова, писаних за кратке мелодије (»ariette«), никако не би смјела превладати и преузети мјесто неопходног речитатива, иако је добро увиђао њихов значај.

3) Ивановић је био одлучно против самовољног повећавања барокне сценске машинерије.

4) Поготово се није слагао са разрјешавањем сценских заплета системом »Deus ex machina«, као што су то радили класични писци, критиковани још од Цицерона. Ивановић, дакле, не приhvата да се у врзином колу људских страсти, конфликти разрјешавају неком хладном интервенцијом богова, ван људског патоса. Чак му то говори о немоћи писца да објасни разрјешење ситуације: *Et cum explicari argumentum non potestis, ad deos confugitis.*

5) Што се тиче анахроних ситуација, ту препоручује примјену начела опреза и умјерености, да би се сачувао дух времена. Све то према принципу: *Utendum caute anachronismis, ut servetur ratio temporum.* Зато, дакле, иако су анахронизми начелно дозвољени, увијек треба водити рачуна о правој мјери њихове употребе.

6) Слично томе, Ивановић сматра дозвољеним унашање измјена у токове неке историје или бајке. Али и у томе је неопходна права мјера. Не би требало нарушити начело да неко опште важеће сазнање не треба олако мијењати. (*Notam tamen famam non licet invertere probabiliter.*)

7) Најзад и епизоде су дозвољене, али опет са опрезом. У томе постоји правило да фабула, и поред тих епизода, не треба да буде ни у чему начета (*Ita fabulae supervenit, ut, illo ablato, integer permaneat.*) То се може рећи још прецизније. Основна фабула може, са епизодама, постати још вјеродостојнија, ако се ове узајамно прожму. (*Ipsa autem verisimiliter, aut necessario ab invicem contexenda.*)