

STRUČNI ČLANAK — EXPERT PAPER

O FILMSKOM OPUSU BORISA PAPANDOPULA: *PUSTOLOV PRED VRATIMA*¹

IRENA PAULUS

Umjetnička škola Franje Lučića
Slavka Kolara 39, 10410 VELIKA GORICA

UDK/UDC: 78.791.4 PAPANDOPULO, B.

Stručni članak/Expert Paper
Primljeno/Received: 9. 2. 2007.
Prihvaćeno/Accepted: 9. 10. 2007.

Nacrtak

U filmu *Pustolov pred vratima* Šime Šimatovića (1961.) postoje dvije vrste glazbe. Jedna je »klasična« glazba, koju je skladao Boris Papandopulo, a druga je »zabavna« glazba, koju su skladali Vili Čaklec i Stjepan Mihaljinec. Te se dvije glazbene vrste upotrebljavaju na ne-uobičajeni način. Papandopulo svoju »suvremenu« glazbu, skladanu uglavnom u proširenom tonalitetu (izuzetak je samo jedna tema koja dodatno usložnjava odnos glazbe prema sadržaju), koristi za obilježavanje »normalnih«, »svakodnevnih« prizora (no ti su prizori već dio mašte ili ostvarene želje, pa je pitanje koliko su doista »normalni«). S druge strane, foxtrot, koji je skladao Vili Čaklec i koji je najčešće upotrijebljen kao prizorna glazba, koristi se u smislu

»vrata«, odnosno »prolaza« od realnog (žena na početku filma umire u sanatoriju) k nerealnom (Smrt joj ostvaruje želju da još jednom proživi život, ali ovaj put sa suprugom i ljubavnikom). Ovo je potpuno različito od uobičajenog postupanja i vjerovanja da je prizorna glazba »realna«, a neprizorna glazba »irealna«. Do »zamjene« je došlo zahvaljujući »metafizičkom« sadržaju (koji je ponajprije sadržan u predlošku, drami Milana Begovića), a u kojemu »realno« i »nadrealno« također mijenjaju mjesta.

Ključne riječi: Boris Papandopulo, filmska glazba, *Pustolov pred vratima*, prizorna glazba, neprizorna glazba, realno, nerealno, »zabavna« glazba, Vili Čaklec, foxtrot

¹ *Pustolov pred vratima*, 1961, produkcija: Jadran film, režija: Šime Šimatović, scenarij: Šime Šimatović (prema istoimenoj drami Milana Begovića), kostimi: Branko Blažina, glazba: Boris Papandopulo, montaža: Blaženka Ječnik, uloge: Janez Vrhovec, Dunja Rajter, Ana Karić, Boris Buzančić, Jelena Jovanović-Žigon, Zoran Ristanović, Emil Kutijaro, boja: crno-bijeli (filmografija je preuzeta iz: Ivo ŠKRABALO: *101 godina filma u Hrvatskoj 1896-1997.*, Nakladni zavod Globus, Zagreb 1998, 570). Napominjem ovdje da, unatoč mojim naporima, partituru glazbe za film *Pustolov pred vratima* zasad nisam uspjela pronaći.

Objašnjavajući položaj hrvatske kinematografije u pedesetim i šezdesetim godinama 20. stoljeća, Ivo Škrabalo je u knjizi *101 godina filma* u nizu brojnih, ali uglavnom malo vrijednih filmskih naslova, izdvojio film *Pustolov pred vratima* redatelja Šime Šimatovića. Veteran hrvatskog filma se, piše Škrabalo, godine 1961. »upustio u ekranizaciju drame Milana Begovića [...], s ambicijom da stvori zagrebački salonski film s elementima nadrealne fantastike, čime je pokazao sklonost, tako rijetku među hrvatskim filmašima onoga vremena, da hrvatski film okrene vlastitoj literarnoj i civilizacijskoj baštini. Nije imao nastavljača, jer mu je kritika onoga vremena bila nesklona, ističući da je pokazao više brige za vanjski sjaj otmjenih kostima i uglađenih gospodskih ambijenata, nego za pomalo metafizički smisao ovog istaknutog djela hrvatskog ekspresionizma.«²

Za razliku od filma, koji je barem izazvao negativne kritičarske reakcije, glazba, njezin lik i funkcija ostali su — u skladu s tadašnjim odnosom prema filmskoj glazbi — potpuno nezapaženi. S druge strane, premda je »neprisutnost« glazbe za filmove u pedesetim i šezdesetim godinama dvadesetog stoljeća bila sasvim normalna pojava u Hrvatskoj, neobično je da novinari nisu zabilježili ni njezin »zabavni« dio koji su osmislili Vili Čaklec i Stjepan Mihaljinec. Ni »klasični« dio partiture nije naišao na odjek, makar je skladatelj Boris Papandopulo nosio status »istaknutog« i »cijenjenog« umjetnika (sljedeće, 1962. godine, Papandopulo će primiti godišnju nagradu »Vladimir Nazor« te biti imenovan redovitim članom Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti).³

Glazbeni koncept filma *Pustolov pred vratima*, premda neprepoznat od novinara i stručnjaka, filmskih i glazbenih kritičara, već je u polazištu zasnovan na opreci »popularne« i »ozbiljne« glazbe. Opreka se širi i produbljuje, dvoznačnosti prodiru i u jedan i u drugi glazbeni žanr, odvajajući ali i povezujući trojicu — čini se nespojivih — hrvatskih skladatelja. Dihotomija počinje već filmskom špicom u kojoj Papandopulo osnovnu uravnoteženu tonalitetnu razinu proširuje osjećajem za opreku dramatsko-lirsko. Papandopulov postupak gotovo je sukladan tradicionalnom postupku filmskih skladatelja. Najavnicu *mora* početi snažno, nedvosmisleno i utvrđujuće, kako bi upozorila gledatelje na film, a klasični sukob dramatskog i lirskog čini se neophodnim ekvivalentom klasičnog sukoba dramatske i lirске teme u sonatnom obliku.⁴ No dok se, tradicijski, sukob dramatskog i lirskog nastoji zaokružiti repriznim ponavljanjem dramatskog dijela

² Ivo ŠKRABALO: *101 godina filma u Hrvatskoj 1896-1997.*, 248-249.

³ Podaci su uzeti iz knjižice CD-a *Riznica hrvatske glazbe: BORIS PAPANDOPULO* (snimka s koncerta održanog u Osoru na Osorskim glazbenim večerima, 12. srpnja 2003. u povodu otkrivanja biste skladatelja Borisa Papandopula akademskog kipara Kuzme Kovačića), iz kronološkog pregleda *Kronika života Borisa Papandopula* (nepotpisano) u izdanju nakladničke kuće Cantus d. o. o., urednik Borko Špoljarić.

⁴ O različitim funkcijama glazbe za filmsku špicu usp. Claudia GORBMAN: *Unheard Melodies*, BFI Publishing, Indiana University Press, London; Bloomington & Indianapolis 1987, 82.

Za sličnost uvodne filmske špice i sonatnog oblika usp. Roy M. PRENDERGAST: *Film Music — a Neglected Art*, W. W. Norton & Company, New York, London, 1992., str. 233-234.

(kako bi se dobila forma ABA₁ i kako bi njezin odjek barem iz daleka prizivao strogu uređenost sonatnog oblika), Papandopulo u filmsku špicu unosi sasvim drukčije shvaćanje.

Najprije, dramatski dio služi mu samo kao uvod, kao doista pompozna, premda prošireno tonalitetna najavnica neobično-običnog sadržaja. A lirski je dio okosnica glazbenog događanja. Podijeljen je u tri dijela i pokrenut panoramskim pokretom kamere po dekorativnoj pozadini jesenskog lišća; poput dramatike, oslanja se na ugođaj a ne na tematsku prepoznatljivost. Tek se u središnjem dijelu glazbeno-lirskog dijela oblikuje melodija. No ona je filmski nebitna, jer u daljem toku filma ona ne funkcionira poput glazbene oznake koju bismo mogli prepoznati. Slušanje partiture Papandopulo prepušta gledateljevu osjećaju, omogućujući tek najpoznatijima uvid u racionalnu »složenost« uvodne forme.

Pozorno osmišljena, vođena tradicijom a u otklonu od nje, glazba za filmsku špicu sukladna je sadržajnom toku. Agneza je mlada žena, koja na terasi lijepo uređenog sanatorija liječi duševne boli. U stvari, osjeća da će je posjetiti netko — Pustolov, koji je u stvari Smrt, a koji će joj omogućiti proživljavanje nedoživljenog ljubavno-pustolovnog života. Tako se Agneza, zahvaljujući posljednjoj želji koju izgovara Smrti, odjednom nađe u naručju ljubljenog supruga, u društvu prijatelja koji je poštuju i vole. Čini se da ništa ne može poremetiti njezinu sreću. No počinju stizati pisma. Piše ih nepoznati obožavatelj, očito zaljubljen, ali sretan zbog njezine sreće. Agneza postaje sve nemirnija, nezadovoljnija. Vučena željom da upozna zaljubljenika, čini preljub, ali s pogrešnom osobom. To će izazvati dvoboj »savršenog« supruga sa »nesavršenim« rođakom. U dvoboju će poginuti obojica, a to će zauvijek uništiti Agnezin život. Smrt će ponovno doći, ne odgovarajući na pitanja, vraćajući gledatelje u sanatorij, na čijoj terasi sada jedna mlada žena sjedi mrtva.

Temeljen na suprotnostima koje se privlače, filmski je koncept produbio ulogu glazbe. Šimatović principom kontrasta nastavlja crtati odrednice sadržaja. Papandopulovoj je glazbi, naime, u prvoj sceni nakon špice (prikaz sanatorija) suprotstavljen ples izveden na glasoviru — foxtrot, čiji je autor Vili Čaklec.

Bez obzira na promjenu skladatelja, ovaj ples, zbog nadovezivanja na naglašeno lirski moment filmske špice, djeluje kao logičan nastavak. Zapravo, foxtrot postaje doživljajnim okvirom zbivanja, jer obilježavajući početak, a također i završetak priče, doprinosi osjećaju cjelovitosti filmskog djela.⁵ Prema tomu, Papandopulo je skladao uvod, uvertiru koja je svojom sadržajnom i strukturalnom kompleksnošću najavila nadrealnu i filozofsku dimenziju djela, ali pravi početak priče obilježava mirni, gotovo lirski »zabavni« ples. Osim toga, foxtrot je sadržajno (ili bolje: dijaloški) označen kao »posljednji ples« koji je Agneza plesala u (filmu neimenovanom) Institutu.

⁵O jedinstvu (filma i filmske partiture) koje stvara filmska glazba (tonalitetom, temama, uvodnom i završnom špicom) usp. Claudia GORBMAN: *Unheard Melodies*, 90.

Još je jedna funkcija tog plesa: on služi kao glazba prijelaza u nadrealno, u drugi, paralelni život koji je Angeza poželjela pred smrt. Foxtrotom se »ulazi« u film, foxtrot omogućava Agnezi zagledanje u sâm u sebe pred susret sa Smrcu, foxtrotom Agneza ulazi u novi svijet neostvarenog ili zamišljenog ili bivšeg života, ali foxtrot služi i kao izlaz — Agnezi iz života u smrt, a gledateljima iz filma u stvarnost. Foxtrot su, dakle, »vrata« iz naslova.

Postavljeni tako, odnosi realnog i nadrealnog, »klasičnog« i »zabavnog«, prizornog i neprizornog, postaju zanimljivo napeti i neočekivano netipični. Uobičajeno je, naime, da je realno filmsko zbivanje vezano uz prizornu glazbu, a nerealno filmsko zbivanje uz neprizornu glazbu.⁶ U ovome slučaju, čini se, to je određenje izokrenuto. Foxtrot je u tri od četiri pojavljivanja prizorna glazba. Tek je na kraju filma neprizoran, jer redatelj jasno pokazuje da u pozadini scene Agnezine smrti na terasi nitko ne sjedi za glasovinom. Sumnja u prizornost foxtrota javlja se i kada se Agneza odazove pozivu supruga kojega do tog trena nije imala i ulazi u kuću koju do tog trena nije posjedovala. Da li je glasovir koji se čuje odjek sviranja medicinske sestre koji se još uvijek nazire negdje u Agnezinom umu, ili je to dio novog prizora, salonskog druženja uz glazbu i ples? Uostalom, glasovir će se neprimjetno pretopiti u orkestar, a orkestar ne spada u područje vidljivog »zabavnog« nego u područje nevidljivog »klasičnog«, dakle Papandopulovog glazbenog djelovanja. Dok slika i zvuk ne dopuštaju sumnju, jer protagonisti doista čuju glazbu pa čak i plešu uz nju, promišljanje o načinu upotrebe i izvođačkom sastavu stavlja pod znak pitanja prizornost Čaklecovog foxtrota.

Mogli bismo se također upitati o odnosu tonalitetnosti i proširene tonalitetnosti u partituri Borisa Papandopula. Papandopulo se, naime, nije služio samo omiljenim mu proširenim tonalitetom koji mu omogućuje lutanje, nego se povremeno ograničavao strogim okvirima tonaliteta. Znači li to da proširena tonalitetnost sugerira iracionalnost, a tonalitetnost racionalnost, kao što nalazi Royal S. Brown analizirajući Herrmannove partiture u filmovima Alfreda Hitchcocka?⁷ Proširena je tonalitetnost u Papandopulovoj predodžbi svojevrstno sredstvo odmaka. Skladatelj je najprije koristi kao uputnicu na neobičnosti u naizgled običnom sadržaju, a zatim i kao znak Agnezinog posebnog psihičkog stanja. No pri tom poseže i za nečim sasvim neočekivanim — naime, temom.

Tema je, poput većine ostale neprizorne glazbe, skladana slobodnim postupanjem: kromatika, kojom su obilježeni neki dijelovi špice, usustavljena je u

⁶ »Prizorna glazba (engl. *source music; diegetic music*) — glazba koja ima izvor u prikazanim prizorima. Prizornu glazbu mogu proizvoditi likovi i skupine likova koji pjevaju ili sviraju, naprave koje reproduciraju glazbu (gramofon, radio, televizija...) a nalaze se u prizoru i sl. Popratna glazba (također: *neprizorna glazba, dodana glazba, nanešena glazba*; engl. *score music, nondiegetic music* etc.) — glazba koja nema izvor u prizorima filma, već se osjeća dodanom.« Hrvoje TURKOVIĆ: Zvuk na filmu, *Hrvatski filmski ljetopis*, 2 (1996) 5, 83, 84.

⁷ Usp. Royal S. BROWN: *Overtone and Undertone — Reading Film Music* (poglavlje: *Herrmann, Hitchcock, and the Music of the Irrational*), University of California Press, Berkley, Los Angeles, London 1994, 148-174.

lik prepoznatljiva fragmenta, a veliki intervalski skokovi uklapaju se u kontekst u kojemu se sve netradicijsko tretira tradicijski. Papandopulo u horizontalnom kretanju ravnopravno koristi konsonance i disonance i ne pristaje na utvaru da veliki intervalski raspon ne zvuči melodijski poput malog. Na takvo shvaćanje nadovezuje se očekivano gledateljsko reagiranje. Umjesto da je šokiran pojavom smrti, umjesto da glazba u njemu izazove osjećaj nelagode i straha, gledatelj reagira, poput Agneze — znatizeljnom.

Kao što tema svojim likom ne izaziva uobičajenu reakciju, tako ni rad s njom ne ukazuje na uobičajenu poziciju klasičnog *leitmotiva*. Nejasno je što — osim teme — povezuje Smrt, Agnezino čekanje u parku i na ulici, Agnezino povjeravanje prijateljici Kristini i otkriće da rođak, kojemu se podala, ipak nije autor pisama. Nejasno je i zašto se tema minimalno mijenja: Papandopulo je mijenja rasporedom i kombinacijama orkestralnih boja (čekanje na ulici i čekanje u parku označava gotovo jednaka glazba), a tek blaga augmentacija u sceni povjeravanja prijateljici te žestoka diminucija u sceni otkrića da ljubavnik nije »pravi«, pokazuju da je skladatelj pozorno pratio sadržaj želeći mu glazbom dodati još jednu rječitu razinu. Da li je Papandopulo imenovao »istim« sve što je Smrt zaplela? Sasvim moguće, jer ni Begović ne mari za imena svojih protagonista: osim Agneze i Smrti koja je Pustolov, ljubavnici, koji su također Pustolovi, ostaju bezimeni — počevši od supruga, preko bliskog rođaka, do nepoznatih obožavatelja u noćnom klubu.

Ali oni su označeni »drugom« glazbom: udvarač je označen ljubavnom pjesmom »Svitanje« Stjepana Mihaljinca, a nespreni mali skladatelj tangom i »vlastitim« valcerom (koje je skladao Vili Čaklec). Taj valcer, izveden na glasoviru u trenutku suprugove smrti, postaje svojevrsnim ekvivalentom foxtrotu, odnosno Agnezinoj pravoj smrti. Tako su svi potencijalni ljubavnici obilježeni: od onoga kojega se traži (a koji je obilježen Papandopulovom neprizornom ali znakovitom temom) do onih koji se nude (a koji su obilježeni »običnom«, svakodnevnom prizornom glazbom — plesom). Naravno da rješenja nema, da sudbina ne objašnjava postupke, pa Agnezino ljubavno nezadovoljstvo ne nalazi smirenje u zadovoljstvu nego u smrti.

Isto tako nema rješenja ni za Papandopulovo postupanje s temom koja doista označuje pravog Pustolova, onoga koji piše pisma. No tko je to? Da li je to rođak, da li je to sâm suprug, da li su to sporedni obožavatelji ili je to možda Smrt? Ostavljajući otvorenim označiteljske karakteristike teme, dodirujući tradicijske načine rada s filmskom glazbom i odmah ih potom podvlačeći, Papandopulo upućuje na još jedno neuobičajeno postupanje na razini kontrasta racionalno — iracionalno. To je postupanje vezano uz poimanje tonaliteta.

Kada Agneza dobiva priznanje od rođaka da je on pisao pisma, široko »raspjevane« gudačke dionice potvrđuju otkriće. Agneza prihvaća rođakov poljubac i ne sluti da je prevarena. Ovo je jedna od rijetkih scena u kojima Papandopulo bez sustezanja ostaje u okviru tonaliteta i radi s jasnim tonalitetskim funkcijama, a kao da pri tom paralelno upire prstom na klišeizirano praćenje ljubavničkih scena u filmovima. Izvučen iz konteksta, prizor bi djelovao posve tradicionalno. No u

kontekstu glazbe koja je inače uvijek prošireno tonalitetna i čije neprestano tonalitetno kolebanje upućuje na psihološko-mentalne mijene, postavlja se pitanje koliko ovdje glazba potvrđuje sadržaj scene. Upravo zato što ostaje u tonalitetu, što se koristi tradicionalnim gudačima i što, poput klišeja, velikim *crescendom* naglašava poljubac, ona budi sumnju. Racionalizam tonaliteta je proziran, to je quasi-racionalizam. Obrnuta dihotomija tonalitet=iracionalno / prošireni tonalitet=racionalno prokazana je sljedećom scenom gdje je Agnezi, nakon spoznaje da je prevarena, poput propuštene misli »vraćena« jedina filmska tema. Glazbeni jezik u proširenom tonalitetu djeluje poput povratka u »normalu«. Normalno stanje je stanje pitanja bez odgovora, stanje koje tjera na razmišljanje bez prestanka i koje vodi u nemir bez mogućnosti smirenja. Agneza bi vjerojatno bila sretnija da je poslušala grubi, ali smisleni rođakov savjet: »Kako si ti naivna! I kako mučiš samu sebe — a nizašto!«

Skladateljeva je invencija u Šimatovićevom filmu omogućila ravnopravno tretiranje tonaliteta i proširenog tonaliteta te čak i izvrtanje ustaljene, logične predodžbe o iracionalnosti tonaliteta i racionalnosti proširenog tonaliteta. Jednak je skladateljev odnos prema tradiciji. Potpuno svjestan onoga što se glazbom može postići, Papandopulo koristi ali izokreće ustaljene obrasce pretvarajući temu u ne-temu, odnosno rješenje u ne-rješenje postavljene zagonetke, klišeje u inovativnu suprotnost, a ilustraciju u potvrdu da je glazba doista ovladala slikom. Odnos prizornog i neprizornog također je poljuljan, pa ako je netko poželio potražiti utočište u glazbi koju nije skladao Boris Papandopulo, morao je zastati pred redateljskim osmišljavanjem glazbene koncepcije filma. Čak i spominjani plesovi imaju i neka dublja značenja, naročito foxtrot koji postaje sinonimom za »vrata« iz naslova, jer omogućava ulaz i izlaz iz svijeta nadrealnog i nestvarnog. Kada sve to znamo, moramo se pitati da li je u Šimatovićevom filmu doista toliko malo filozofskog i da li doista salonski elementi tako nadmoćno nadvladavaju potencijalnu metafiziku Begovićevog komada?

Summary

ABOUT BORIS PAPANDOPULO'S FILM MUSIC:

THE ADVENTURER IN FRONT OF THE DOOR

There are two types of the music in the film *Pustolov pred vratima* (*The Adventurer in Front of the Door*, directed by Šime Šimatović, 1961). The »classical« music was composed by the famous Croatian composer Boris Papandopulo and the »popular« music was composed by Vili Čaklec and Stjepan Mihaljinec. The use and the function of the two musical genres is unusual: Papandopulo uses his »contemporary« music composed mostly in expanded tonality (the only exception is one theme that additionally makes more complex the relationship between the music and the content) to mark the »normal«, »everyday« scenes (although these scenes are already a part of fantasy or realized wishes, so that the question is whether they are really »normal«). On the other hand, a foxtrot, composed by Vili Čaklec, is often used as diegetic music denoting »the door«, that is, »the passage« from the real world (the woman is dying in a sanatorium at the beginning of the film) to the unreal (her wish to live her life again, but with the husband and lover, that is granted by Death). This is completely different from the usual usage of diegetic music as synonymous for film reality, and the nondiegetic music as synonymous for the film non-reality. The »change« of the functions of the musical genres came directly from the story (the screenplay was inspired by a drama written by Milan Begović) where the notions of »real« and »unreal« also changed places.

