

Seadeta Midžić

VICTOR HUGO – *Jedan protiv svih* – glazbeni plakat Ive Maleca kao teatarski grand mixage Koste Spaića

Predmet ne čeka u limbu red koji će ga osloboditi i dopustiti mu da se otjelovi u jednoj vidljivoj i brbljavoj objektivnosti; on ne pre-egzistira sam sebi zadržan nekom preprekom na prvim rubovima svjetlosti. On postoji u pozitivnim uvjetima jednoga složenog svežnja odnosa.

Michel Foucault¹

Trag prostorno-zvučne arheologije scenskog događaja i samo naizgled neočekivana produkcijskog iskoraka Hrvatskoga narodnog kazališta iz 1972. godine lebdi poput vremenske kapsule na udaljenoj ekranu sjećanja s mirnim rominjanjem neosporno modernih i inventivnih kazališnih ostvarenja koja – već od pedesetih godina 20. stoljeća – promišljenom multidisciplinarnom suradnjom i koncentriranim duhovnim zajedništvom autora – putuju prema novim horizontima. Nadilazeći zaostale ili nove procijepe nastale zbog krhkosti tradicije, izolacije ili ideološke sumnjičavosti, oni neosjetno mijenjaju stvarnost svog doba istovremeno je premošćujući novim, obećava-

jućim svjetlosnim lukom nesaglediva kraja. Strujanje umjetničkih energija smjelih gesta, poetskih i scenskih vizija redatelja, pisaca i pjesnika, skladatelja i likovnih umjetnika, prenošenih kaskadnim nasljeđivanjem putem generacijskih grozdova, bruji u temeljima predstave *Victor Hugo: Jedan protiv svih*, Malecove i Spajićeve glazbeno-scenske predstave premijerno izvedene u Hrvatskom narodnom kazalištu 1972. godine.

„Uloga scene je neizmjerana“, naglašavao je Ivo Malec govoreći o zagrebačkoj postavi *Victora Hugoa*, a u svojim biografijama navodio (tako i u onoj iz 2009. godine u knjizi *Academie du disque lyrique* koju je potpisao Bruno Serrou povodom dodjele nagrade „Prix de la SACEM“ Malecu, za snimku oratorijske *Epistole* na tekst Marulićeva pisma papi) da je sve počelo kad se u rano studentsko doba u Zagrebu priključio avangardnoj teatarskoj grupi. Riječ je o Družini mladih koja je bila i za njega ostala *nevjerovatan, čudni otok* duhovnog prosvjetljenja skupne kreacije. Stoga je logično da se Malec u svojim



Foto: Enes Midžić

počecima u Zagrebu i Parizu kreće u području sila magičnog prostora riječi i oslanja na konstrukciju poetskog djela da bi na tek naslućenim, još zamagljenim i zagonetnim glazbenim raskršćima prepoznao prave putove, ali i da bi slijedeći nove nauke (posebno oca konkretne glazbe Pierrea Scaeffera s kojim se susreće 1955. u Parizu) svladao prve etape kreativnog istraživanja još neispitanih terena. S *Radovanovim pjesmama (Tanke)* iz 1952. i *Mavenom* (1956.) Radovana Ivšića sigurno je i nepovratno ušao u nove duhovne orbite i uputio se u nepregledne prostore zvučne materije i čudni univerzum zvučnih objekata. Teoretičar i skladatelj, analitičar svijeta fiksniranih zvukova u konkretnoj glazbi i na filmu Michel Chion smatra da sveukupni opus Ive Maleca – s odmjeraavajućom skladateljskom distancom – raste u sjeni Schaefferova shvaćanja glazbenog objekta.²

U podnožju i u pozadini toga osobnog uspona, koji karakterizira i bitno proširuje Malecovo inventivno transponiranje organizacije i zvukovnosti orkestralnog nasljeđa u

međuprostore tonskog materijala i konkretnog zvučanja svijeta s ambicijom kreacije *grands mixages*³ prostire se slikovit pejzaž zvučnih kulisa. Malec tako s naglašenom i karakterističnom preciznošću označava svoje scenske glazbe.

Nakon glazbe za dječju igu *Srebrno kopito* P. Bažova i E. Permjaka, koju je u Zagrebačkom kazalištu lutaka režirao Vlado Habunek 1948. godine, Malec od ranih pedesetih godina kontinuirano surađuje u Zagrebačkome dramskom kazalištu, poslije na Dubrovačkim ljetnim igrama, i to s kolegama iz Družine mladih Mladenom Škiljanom

¹ *L'Archéologie du savoir, (III Formation des objets)*, Gallimard 1969., 61.

² Michel Chion, „Ivo Malec – Jedan pogled (zatim slika)“, tekst na dvostruko ploči s 33 okretaja, Ina Grm – 21. 10. 1981.

³ *Grand mixage* je 6. stavak iz Malecove skladbe „Exempla“ za veliki orkestar (1994.) koji predstavlja ne samo Malecovo iskustvo u spajanju elektroakustičkog svijeta s instrumentalnim, nego simbolički, i ideal njihova spajanja u jedinstveni glazbeni govor.



Foto: Enes Midžić

i Kostom Spaićem, potom i s Dinom Radojevićem (Millerove *Vješnice iz Salema*, 1954.) i s Brankom Gavellom (Shakespeareov *Macbeth* 1956.), za *Držičeve Tiren* (1958.) i *Hekubu* (1959.) te Gundulićevu *Dubravku* (1961.), čija je partitura izgubljena. Piše nadalje scensku glazbu za djela Dostojevskog, Giraudoux, Gorkog, Lopea de Vege, Pirandella, Lorce, Držića, Kaleba, Budaka te za komad nepoznata autora (prema Molièreu), što doziva u sjećanje raznovrsni (ne samo) francuski repertoar Družine mladih s tekstovima

Molièrea, Racinea, Marivauxa, La Fontainea, Villona, Verlainea i Hugoa. Upravo kritika prve predstave Družine mladih (Dramski studio Francuskog instituta, 1940., *Scapinove spletke* na francuskom jeziku u režiji Vlade Habuneka u Hrvatskome glazbenom zavodu) ističe u naslovnoj ulozi Kostu Spaića, koji je iznenadio publiku svojom žustrinom i neusiljenošću, ali i Radovana Ivšića. Ivšić je petnaest godina poslije pozvao Maleca da 1956. sklada i priredi izvedbu glazbe za Ivšićeva *Kralja Gordogana* u tada već slavnome dramskom programu Francuskog radija (Radio-diffusion-Télévision Française, u režiji Alaina Trutata, sa sjajnim glumcima Michelom Bouquetom i Alainom Cunyem). To ukazuje ne samo na povjerenje u provjereno, dijelom i na zajedničko teatarsko iskustvo, nego i u solidno klasično Malecovo školovanje na Muzičkoj akademiji u Zagrebu i studij kompozicije kod Mila Cipre. Valja napomenuti da je Cipra 1954. i 1955. godine pisao scensku glazbu za nekoliko drama u Gavellinoj režiji također u Zagrebačkome dramskom kazalištu: *U logoru* M. Krleža (1954.), *Na kraju puta* M. Matkovića, *Kako vam drago* W. Shakespearea (1955.) i Lucićevu *Robinju* (1954.).

O oslobađajućim vibracijama na kazališnoj sceni toga doba, ali i o suspregnutoj napetosti pod naizgled čvrstom i glatkom površinom tradicionalno orijentirane i izolirane hrvatske glazbe, govori činjenica da je u istom razdoblju glazbu za Zagrebačko dramsko kazalište skladao i Branimir Sakač, prvi radiofonski i elektroakustički eksperimentator u povijesti poslijeratne hrvatske glazbe, a sukladno naravi takvih glazbenih intervencija, uz njega se u autorskom timu predstave pojavljuju i tonски redatelj (Matija Koletić u predstavi *Sreća i lopovi* M. Misailovića u Škiljanovoj režiji). Sakač je autor glazbe i u nizu Spaićevih predstava – Lorcinoj *Krvavoj svadbi* (1954.), Molièreovu *Don Juanu* (1955.), *Dnevniku Ane Frank* A. Hacketta i F. Goodrich (1957.) i *Skupu Marina Držića* (1959.).

Koncentrirani šum te kazališne školke, koji istovremeno profiliraju i u kojem se utapaju glazbene linije i fizionomije Cipre, Maleca i Sakača, probija 1956. godine oštra zrakica novog zvuka i daje mu dimenziju drugog realiteta: fasciniran novootkrivenim kontinentom konkretne glazbe u uzburkanome moru suvremenih zbivanja, Malec odmah

nakon pariškog *Gordogana* radi scensku glazbu za Spaićevu režiju Budakove drame *Svjetonik*, i to s Pierreom Arthysom, jednim od prvih suradnika Pierrea Schaeffera. Suradnja s Arthysom, čija kompozicija iste godine na novo ploči s Schaefferovim i Henryjevim djelima predstavlja i čini *Panoramu konkretne glazbe*,⁴ nastavlja se tijekom dvije godine u Škiljanovim predstavama *Mat* M. Gorkog (1957.), *Prije doručka* Eugenea O'Neill (1958.), te Shakespeareovu *Macbethu* (1957.) u Gavellinoj režiji. Elektroakustički segment scenske glazbe za sve te predstave realiziran je u Parizu, u studijima Groupe de la Recherche Musicale (Grupa za istraživanje /konkretne/ glazbe, GRM), a na istom je mjestu snimljena i vrpca za Malecov glazbeni plakat *Victor Hugo – Jedan protiv svih*, praizveden 1971. u Avignonu, s jugoslavenskom premijerom u Zagrebu 1972.

Elektroakustička glazba na sceni Zagrebačkoga dramskog kazališta nije tada samo apartni novitet, zvučno proširenje i tek modernizacija glazbene kulise, niti je mišljenje kao komentar dramskih sadržaja i zbivanja u zvučno anegdotalnom ili psihološkom smislu. Ona tvori vremensku strukturu koja dijalozira i kontrapunktira s drugim elementima radnje i građe cjelokupnoga dramskog zbivanja. Pierre Arthys u to vrijeme napušta Groupe de la Recherche Musicale jer ga je sputavao strogi okvir Schaefferovih normi i diktata te usredotočenost na fundamentalna istraživanja elektroakustičkog fenomena i studiozna ostvarenja u elektroakustičkoj glazbi. Njegov istraživački interes i impuls usmjeren je na ispitivanje odnosa glazbe i riječi-poezije, glazbe i slike, te sustavno sklada plesnu glazbu (npr. za Bejartov balet *Voilà l'homme /Evo čovjeka/*, 1956.) i za filmove Beckera, Rivettea, Godarda, Allioa, Rossellinija, De Sice i drugih. Usto je i asistent režije nekima od tih velikih stvaratelja filmske povijesti, nakon čega režira samostalno – sa Jeanom Vilarom 1969. godine snima film s temom naslija u svijetu *Des Christes par milliers (Kršćani na tisuće)*.

Koautorstvo s Arthysom rani je domet i potvrda Malecovih intuicija, potencijala prvotnih iskustava i sretno usmjerenih ambicija prema elektroakustičkom svijetu, koji mu istovremeno otvara rubno, ali važno područje dodira sa

životom francuske glazbene i umjetničke scene na kojem će se odvijati ključni dio njegova osobnog eksperimentiranja i samoispitivanja. U tom će području, premda ispočetka virtualno kao u slučaju Vilara, Malec upoznati i mnoge druge protagoniste suvremenih ideja i pokreta.

Jean Vilar, osnivač i umjetnički ravnatelj Avinjonškog festivala, godine 1967. uključuje u festivalski program ples (poziva Maurica Bejarta i njegovu kompaniju „Ballet du 20. siecle“ s koreografijom na glazbu Pierrea Henryja *Messe pour un temps present /Misa za sadašnje vrijeme/*) i film (*La Chinoise /Kineskinja/* Jean-Luca Godarda), nakon čega u ideji festivalske cjelovitosti ostaje još dug glazbi. Iste godine Malec započinje suradnju s glasovitim Théâtre National Populaire (TNP), a 1971. godine, kada je izabran za istraživača u GRM-u, festival u Avignonu s njegovim se glazbenim plakatom *Victor Hugo – Jedan protiv svih* konačno otvara i prema glazbi.

Političke govore Victora Hugoa u Skupštini između 1849. i 1857. godine izabrao je Roger Pillaudin, pisac i prevoditelj njemačke književnosti i poezije od Goethea do Enzensbergera, radijski i televizijski producent.⁵ Intelektualni nemir i borbeni odjeci revolucionarne napetosti burne 1968. godine prisutni su u izboru teme, no uklapaju se i u stremljenja i političke ideale Jeana Vilara, koji nedokučivu i nepovredivu ljepotu papinske palače u Avignonu želi usaditi u svijest široke publike, ali i vezati s bitnim i aktualnim političkim pitanjima. U *Vilarovskom* duhu, ideja se nastavlja i 1972. godine, kada se isti predložak već priprema u Hrvatskome narodnom kazalištu Zagrebu.

Monumentalnost i impresivnost statične avinjonske izvedbe Malecova djela pisana za dva glumca, tri skupine

⁴ Pierre Schaeffer pokrenuo je 1950. godine niz izdanja kojima je predstavljao instrumentalne studije i manja djela najranijeg razdoblja konkretne glazbe. Prva ploča (uređena i ponovno izdana 3. ožujka 2010. SINETONE AMR, CatNo AMR065, Early Electronic Music/Soundtracks) sadržavala je 12 primjera eksperimentalnih radova P. Schaeffera, P. Henryja i P. Arthysa.

⁵ R. Pillaudin najpoznatiji je po dnevniku s posljednjeg snimanja Jeana Cocteaua, *Journal du testament d'Orphée (Dnevnik Orfejeva testament)*, objavljena s originalnim Cocteauovim crtežima 1960. godine. S francuskim skladateljem Francisom Mirogloom kreirao je 1972. glazbeni spektakl *Il faut rever, dit Lenine (Treba sanjati, kaže Lenjin)*.

udaraljki, orkestar, mješoviti zbor i vrpce, koje je režirao Pierre Barrat, a u izvedbi su sudjelovali Oporni orkestar i zborni ansambl ORTF-a⁶ pod ravnanjem Daniela Chabruna, nije unatoč očiglednu uspjehu, vrijednosti partiture i novom načinu postavljanja glazbenih problema i pitanja, skrenula francusku glazbenu kritiku od zahtjeva koji se postavljaju s izvjesnim moralnim kriterijem prema angažiranom kazalištu. Raspon kritičkih ocjena kretao se od pohvala glazbi, preko isticanja problema s profesionalnim glazbenicima koji svojom rutinom blokiraju radikalnije režijske intervencije pa do osnovnog prigovora da ta predstava „ne predstavlja čin nego tek gestu“ i na kraju do općenite tvrdnje da „glazbeni sadržaji s političkom namjerom, umirujući savjest publike koja je daleko od toga da bi bila narodna, prečesto maskiraju kreativnu nemoć“.⁷

No usprkos tom ideološkom teretu, Malecovo djelo ostaje u francuskoj muzikološkoj literaturi (npr. Tiffonov, doktorski rad iz 1994.)⁸ kao uspio primjer *musiques mixtes*⁹ koje predstavljaju dvostruki izazov jer traže scenu, sugerirajući – novom tehničkom dobu primjerenu – radikalniju teatralizaciju samoga glazbenog sadržaja. To se i dogodilo, ali ne u Barratovu impozantnom spektaklu pod zvijezdama u papinskoj palači u Avignonu, nego u režiji Koste Spaičica u kutiji Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu. Jednostavnom multimedijalnom igrom – staknatim pulsiranjem fotografija iz procesa pripreme predstave u kojoj su svi glazbenici i sudionici na sceni, a koje se s jednog velikog i desetak malih dijaprojektora istovremeno projiciraju na više ekrana te otvaraju i ujedno osvjetljavaju dubine virtualnog prostora – gradi se složena, glazbom određena struktura predstave. Ona je maštoviti odgovor na izazove tekture glazbe i plakadni ton govorene riječi pa je stvoren dojam da, primjereno naravi glazbe, „prostor teče, a vrijeme živi“.¹⁰ Na fotografijama karakterističnih situacija s pokusa, zaustavljena je napetost scena na kojima se osjeća akcija i dinamika zvuka i ton govora te gotovo čuje njima inicirani pokret. Velika fotografska povećanja stavljena su uz to na lože gledališta sa željom da se proširi prostor, prenese dinamika igre i približi publici.

Spaičeva predstava bila je neizravni, ali pravi odgovor na imperativni zahtjev francuske kritike, istinski akt, a ne

puka gesta. Hugo je postao novim energijama ispunjen autentični teatarski čin koji ne ignorira ni političnost teme ni blizinu šezdesetmaških eksplozija i emocija, iako određeno izbjegavanje naglašavanja Hugoovih poruka aluzivnim tonom govori o prenapregnutoj osjetljivosti trenutka prethodne 1971. godine u Zagrebu i Hrvatskoj, kao i o upozoravajućoj svijesti o dosegnutom plafonu tolerancije vlasti. Tim više što je Petru Selemu, Malecovu prvom izboru za režiju postave Hugoa u HNK-u, u tišini oduzeta režija zbog snažnog angažmana u javnom životu, i to nakon obavljenih ozbiljnih priprema u kojima je Božidar Rašica već imao spremne skice scenografije. Za intendant HNK-a Mladena Škiljana (još jednom članu Družine mladih) bilo je to sigurno gorko iskustvo, što se može naslutiti i u rezigniranu tonu rečenice kojom je, kako navodi Petar Selem, zaključio prenošenje odluke kazališne uprave: „Sami ste si krivi.“¹¹

No, taj zakulisni povijesni događaj, koji se nije nikad spominjao, ne mijenja ni sliku, ni logiku, ni realizaciju jasnog puta i naslijeđene linije modernih i sjajnih opernih režija u HNK-u koje redom mobiliziraju likovne umjetnike i arhitekture udružujući njihovu osobnu umjetničku orijentaciju, znanje i profinjenu učinkovitost u predstavama koje od

⁶ Office de Radiodiffusion-Télévision Française (ORTF) bila je francuska nacionalna agencija zadužena između 1964. i 1974. za emitiranje cijeloga televizijskog i radijskog programa u Francuskoj. Sve njezine programe, a osobito informativne, strogo je kontrolirala Vlada. ORTF je P. Schaefferu 1948. godine povjerio kreiranje istraživačkog studija (*Service de la Recherche*) na tragu *Studio d'essai* koji je on osnovao 1943. godine.

⁷ *Le Monde*, diskusija od 18. kolovoza 1971.

⁸ Vincent Tiffon, *Recherches sur les musiques mixtes*, Thèse de Doctorat de l'Université de Provence, Mars 1994.

⁹ *Musique mixte* povezuje na sceni zvučne svjetove instrumentalnih/vokalnih i elektroničkih izvora nadilazeći s vremenom granice glazbene discipline. Prvo djelo nakon „Imaginary Landscape no.1“ (1939.) J. Cagea bio je „Orpheus 51“ P. Schaeffera i P. Henryja za mgf. vrpce i glas (1951.). Na značajnom istupu članova G.R.M.-a 1963. („Concert collectif“) Malec je sudjelovao s „Tutti“ za 19 instrumenata i vrpce.

¹⁰ Radovan Ivšić, „U znaku apsolutnog raskoraka“, predgovor za katalog izložbe Pierre Faucheuza Otočje u Kabinetu grafike, JAZU, Zagreb 1982.

¹¹ Petar Selem, *Autobiografske natuknice*, Školska knjiga, Zagreb, 2011., 307.



Foto: Enes Midžić

ranih pedesetih godina čine, kao svojevrsna kristalična zrna epohe, krhku nisku zagrebačkog umjetničkog i kulturnog života. Stoga je izbor opernih predstava za predstavljane suvremene hrvatske glazbe i umjetnosti na Muzičkom biennalu Zagreb (dalje: MBZ) bio signal i potvrda vitalnih strujanja kreativnog potencijala i dometa sredine na raznim umjetničkim područjima.

Značajno je ovdje osvrnuti se na MBZ kao mjerodavnu manifestaciju koja je tektonskim pomakom razlomila i ogoljela hrvatsku stvarnost mrvici dotad teško propusne granice kulturno-političkih zona te tako bitno ubrzala povezivanje zaustavljena vremena u hrvatskoj umjetnosti s vjetrovima novih ideja i sadržajem neupoznatih naslijeđa europske kulture. Usporedno sa službenim otvorenjem prvog MBZ-a 17. svibnja 1961. godine, koncertom orkestra RAI-ja s djelima suvremenih talijanskih autora, u Hrvatskome narodnom kazalištu se, s vlastitim ansambлом i hrvatskim pjevačima, prikazuje *Vjenčanje u samostanu S.* Prokofjeva u režiji Koste Spaičica, s *exatovski* interpretiranom tradicijom u scenografiji Vjenceslava Richter. Nekoliko dana poslije na programu je Brittenova

Otmica Lukrecije, a kao posljednja predstava Biennala izvedena je Devčićeva *Labinska vještica*, obje u režiji Vlade Habuneka.

Spaičeve i Habunekove predstave, izabrane za programe narednih godišta MBZ-a, stoje tako uz reprezentativna gostovanja europskih i jugoslavenskih opernih kuća: na MBZ-u 1963., to je Brittenov *San ljetne noći* u Habunekovoj režiji, 1965. Spaičeva znamenita režija Šostakovičeve *Katarine Izmajlovnje*, iste godine Habunekovo postavljanje praiizvedbe Kelemenove opere *Novi stanar* na Ionescov tekst, a u Zagrebačkome dramskom kazalištu (sc. B. Rašica) kolektivnoga djela *Operabus*. Ipak, *Operabus* je ostao na razini projekta ne ispunivši ambicije djela, što su prema ideji i provokativno skeptičnom, povremeno burleskom, ali i lucidno kritičkom i neugodno proročanskom tekstualnom predlošku Pierre Schaeffera realizirali skladatelji spomenute *Le Groupe de Recherches Musicales* François Bayle, Edgardo Cantón, Luc Ferrar, Ivo Malec i Bernard Parmegiani. Malec je skladao dva od sedam brojeva (*Clowni* i posljednji *Povratak izvorima*), a partiture su pod ravnanjem Charlesa Brucka izveli Ko-

morni ansambl MBZ-a, Ansambl udaraljki iz Strassbourga, vokalni solisti Sanda Langerholz i Franjo Paulik te glumci Boris Festini, Špiro Guberina, Richard Simonelli i Ivica Katić. Schaeffer je zamislio na početku zvuk Bachetovih instrumenata, što je bilo logično s obzirom na to da je suradnju s braćom Bachel započeo u šezdesetim godinama, a treba se prisjetiti da je Malec 1963. godine imenovan istraživačem suvremenog instrumentarija u GRM-u. U osvrtima na izvedbu, ti se atraktivni objekti s čudesnim zvukom ne spominju, možda nije bila osigurana njihova doprema. Zanimljivo je da su svi osvrtni i reakcije uglavnom bili usmjereni na kritičku namjeru Schaefferova teksta iako su ga pojedini kritičari (P. Selem) smatrali briljantnim esejom. Drugi su pak sumnjali u iskrenost autorove skeptičnosti, scenska je realizacija ocjenjivana kao duhovita, a glazbu se doživljavalo tek kao popratni šum ili manje-više prirodna, čak i kaotična buka toga razornog propitkivanja sudbine glazbe i odgovornosti autora u novom, tehnološki određenom svijetu i društvu čija je rasudna moć zatrpana pukim nagomilavanjem raznovrsnih obećanja prošlosti i budućnosti. Malec je nadasve cijenio snagu i duhovnu vrijednost Schaefferove inteligencije, moral i umjetničke posljedice njegovih fundamentalnih istraživanja u kojima je i sam sudjelovao, pa nije neobično da se transformirani i obogaćeni odjeci *operabusovskog* pokušaja s novim težištem mogu prepoznati u muzičko-scenskom ostvarenju *Hugo*a u HNK-u sedam godina nakon *biennalske* avanture: „Izvući muzičare iz orkestarske rupe, dati im funkcionalnu ulogu u predstavi, načiniti od te predstave eksperiment za oko i eventualno za uho – mada se u Operi ništa ne razumije – to je, u glavnim crtama, namjera *Operabusa*, čudovišta, koje je na pola puta između umjetničkog djela i omnibusa“ – bila je prva Schaefferova rečenica u uvodnoj najavi predstave.¹²

Izvođenjem glazbeničkog „puka“ u kojem glazbenici na sceni predstavljaju parlamentarce pa narod – masu, a koje je Spaić oživio sa sofisticiranom prirodnošću kao fluidan pokret uvjetovan prožimajućim akcijama i emocijama raznih grupa čime je samo izvođenje glazbe bilo presudan čimbenik dramske radnje, iskazuje se i Malec glazbenik i Malec teatarski čovjek: „Za mene je orkestar teatralni događaj... dramaturški okvir... ne samo topološki ili geo-

grafski, nego bih rekao gotovo geopolitički, tj. ima čitavu jednu dijalektiku u kojoj svaki zvuk tog orkestra na svoj način markira svakog pojedinca koji taj zvuk proizvodi... U orkestru svaki muzičar postaje dramska osoba... svi muzičari postaju lijepi... kad su u funkciji... Na teatarskoj pozornici čini mi se to nenadmašivo kao ljepota i za oko i za otkriće onoga što on proizvodi, to jest tona.“¹³

Malec je naime već u *Liedu* (1969.), razvijenom na iskustvima na elektroakustičkom području, otvorio prostor improvizacijskoj slobodi, prepuštajući dio odgovornosti glazbenicima. Uspostavlja se tako svojevrsno „samopravljanje glazbenih grupa koje koordinira dirigent“¹⁴ i omogućava se izravni *grand mixage*, što je zatim koristio još samo u *Gam(m)es* (1971.), *Arcu 11.* (1975.) i *Hugou*. I kao što je njegov dirigent Nikša Bareza, izvrstan poznavatelj Malecova opusa, vodio glazbenike i pripremao zvučne momente, glazbena stanja i njihovu dinamiku određujući gustoću, volumen i karakter zvuka na određenim mjestima kompozicije, redatelj Spaić gotovo je koreografskim nagonom modelirao žive skulpture koje su ispunjavale scenu nejasno određenih granica s obzirom na to da su je projekcije fotografija scenskih događanja virtualno širile i slojevito produbljivale.

U kritici u *Telegramu* pod naslovom „Prema totalizaciji scenskih medija“, muzikolog Nikša Gligo je napisao:

„Najveća zasluga redatelja Koste Spaića bila je u postignuću maksimalne oslobođenosti ansambla, u stvorenim pravim uvjetima za jedno sasvim slobodno i nekonvencionalno ponašanje na sceni na koje inače nismo mogli ni pomisliti. Tome je svakako pridonijelo i precizno vođenje sa strane N. Bareze koji je savršeno komunicirao s mobilnim i svakom slučaju neuobičajeno na sceni raspoređenim ansamblom. Scenografija Zvonka Agbabe i Mihajla Arsovskog svojom je promišljenošću vrlo decentno transformirala raspoloživ prostor čemu su naročito doprinijele i znalački upotrijebljene projekcije i fotografije E. Midžića (jedan korak u otkrivanju scenske mašinerije-radne situacije i prizori s pokusa stalno prate odvijanje predstave).“¹⁵

Poziv na suradnju dizajneru Mihajlu Arsovskom nije samo vizionarska gesta i povjerenje u novo i drukčije interpretiranje scenskog prostora, nego i poznavanje talen-

ta lucidnog umjetnika koji je još u svojoj školskoj dobi sudjelovao u radu Agbabine scenografske grupe u PIK-u (danas Zagrebačko kazalište mladih).

Prava srž problema Malecova glazbenog plakata jest davni i trajni skladateljski izazov: povezivanje dvaju svjetova, onog riječi i onoga glazbe, čije se silnice susreću u prostoru zvučnog univerzuma koji se u *Hugou* gradi i na sceni i u elektroakustičkom studiju. Vrijedi još jednom citirati Schaefferov uvod za izvedbu *Operabusa*: „Za nas nema sumnje da ne treba ništa očekivati od akumulacije zvukova i riječi, ni od smrtonosnog nadmetanja muzičkog govora i eksplicitnih misli.“¹⁶ U skladu s tim jest i spiralno kretanje linije poetske inspiracije Malecovih glazbenih rješenja koja on ne vidi ni u suprotstavljanju ni u gomilanju, nego u dodiru, prožimanju i traženju zajedničkog mjesta neizrecivog – od Ivšićevih *Radovanovih pjesama za glas i klavir* (1952.), preko elektroakustičke studije *Mavena* (1956.), *Orala* za glumca i veliki orkestar s Bretonovim tekstom (praižvedeno na MBZ-u, 1967. godine), *Dodecamerona* (1970.) za 12 solističkih glasova do glazbenog plakata *Victor Hugo – jedan protiv svih*. Ta se djela mogu promatrati i doživljavati kao etape puta prema snu „... da cjelina (bude) dramsko djelo čiji bi autor bio ne samo kompozitor nego (i) režiser, netko tko bi to oformio u jednu cjelinu koja bi imala dramsku koherentnost i dramski smisao. To mi se čini mogućim... da je to spajanje moguće...“¹⁷

A upravo dugo neizrečenu i nedostignutu Malecovu snu o operi (skupa s Ivšićem 1960-ih napisao je libreto za operu pod naslovom *Opera*), zamišljenom oblikom iznadvremenskog i izvanprostornog *grand mixage*, približio se na osebujan način svojom režijom redatelj predstave *Hugo – Jedan protiv svih* Kosta Spaić.

¹² Pierre Schaeffer, Uvodni tekst za izvedbu *Operabusa* od 15. 5. 1965., Program Muzičkog biennala, Zagreb.

¹³ Ivo Malec u emisiji *Istina glazbe istina zvuka – Ivo Malec*, Hrvatska radiotelevizija 1994.

¹⁴ Zdenka Kapko-Foretić, *Arti musices* 27/2, 1996., 218.

¹⁵ Nikša Gligo (pod pseudonimom Tomislav Golanić), *Telegram*, 6. 10. 1972.

¹⁶ P. Schaeffer, nav. tekst.

¹⁷ I. Malec u emisiji *Potret kompozitora – Ivo Malec*, Televizija Zagreb 1985.

Izvori:

Michel Chion, „Ivo Malec-Jedan pogled (zatim slika)“, tekst na dvostrukoj ploči s 33 okretaja, Ina Grm – 21. 10. 1981.

Michel Foucault, „L'Archéologie du savoir“ (III Formation des objets), Gallimard 1969.

Nikša Gligo (pod pseud. Tomislav Golanić), *Telegram*, 6. 10. 1972.

Istina glazbe istina zvuka – Ivo Malec, Hrvatska radiotelevizija 1994.

Radovan Ivšić, „U znaku apsolutnog raskoraka“, predgovor za katalog izložbe P. Fauchexa Otočje, Kabinet grafike, JAZU, Zagreb 1982.

Zdenka Kapko-Foretić, *Arti musices* 27/2, 1996.

Le Monde, 18. 8. 1971.

Vincent Tiffon, „Recherches sur les musiques mixtes“, Thèse de Doctorat de l'Université de Provence, Mars 1994.

Pierre Schaeffer, Uvodni tekst za izvedbu *Operabusa* 15. 5. 1965. u programu Muzičkog biennala Zagreb.

Petar Selem, *Autobiografske natuknice*, Školska knjiga, Zagreb, 2011.