

Seadeta Midžić

# POGLED IZNUTRA: RAFINIRANI SVIJET GLAZBE IGORA KULJERIĆA KAO AUTONOMNO KRILO PAROVA OSMANA

Na tragu jedne davne TV emisije o *Osmanu*

Adorno svugdje naglašava autonomiju različitih oblika izražaja koji su nam povijesno preneseni... Tako knjiga od prije 6000 godina sadrži autonomni svijet oblika pamćenja. Svi vjerodostojni autori, čak i oni čije su knjige propale u požaru aleksandrijske biblioteke, tvore konstelaciju, zajedničku partituru, most planeta kroz vrijeme. Čujem kako mi Adorno šapće da se ne može ostati pri čitanju. Radi se također o slušanju. Antički autori poput Ovidija, čije „Metamorfoze“ svojim umrežavanjem bez muke nadmašuju moderne online-sustave, svoje su pjesme izvodili prvenstveno usmeno. Vjerodostojno uho nešto je drugo nego čitanje... Ta vjerodostojnost uha ima 400 godina staru povijest. Osamdeset tisuća opera, koje postoje od 1600. godine, tvore međusobno jednu partituru. Kao cjelovitost, one nisu monodijske nego polifone.

Alexander Kluge, govor zahvale povodom dodjeljivanja Adornove nagrade 11. IX. 2009. u Frankfurtu

Nije samo pjesništvu Gundulićevu dato u toj predstavi da se izražava misaono, nego i glazba ima također svoju funkciju u tom smislu. Vjerujem da i ostali elementi predstave čine isto i u namjeri bi trebali činiti isto. Mislim da i slikovni dio, dakle slikarski dio isto tako, osim što stvara određenu atmosferu, daje ton, isto tako sudjeluje koncepcijski, to jest misaono u projektu Osmana.

Georgij Paro u TV emisiji *Vodič kroz stvaranje Osmana*, HRT, emitirano 7. XI. 1992. (režija: Branko Ivanda, urednica: Seadeta Midžić)\*

Današnjoj medijskoj eri, s dijelom dragocjenim, a istovremeno otrovnim preobiljem mogućnosti i bezgraničnog prožimanja različitosti, te s naizgled nepotrošivom energijom širenja i mutiranja, od Klugeove slike *mostova planeta* iz 2009. bliža bi bila usporedba s idejom iz matematičko-fizikalnog svijeta o crvotočinama u svemiru, svojevr-



Ivan Gundulić: *Osman*, HNK Zagreb, 1992.

snim (još uvijek) hipotetskim mostovima tunelima koji spajaju svemirske prostore omogućavajući putovanje kroz vrijeme. Već je davno ustanovljeno da medijska kreacija sa supstancijalnom dimenzijom vremenskog odvijanja zahtijeva drukčiju vrstu gledanja i slušanja, o čemu svjedoči i Klugeova recentna štutgartska izložba pod naslovom *Hram ozbiljnosti* kojom, u devet videoinstalacija, autor pokušava prikazati da *ima nešto ozbiljno u nama, nešto što ostaje nepotkupljivo, svedjedno što se događa u društvu. To se izražava na razne načine. Jedan od njih je opera.*

Georgij Paro u svojim je režijama često zamišljao, gradio i komponirao konstrukcije velikih raspona, ne samo da bi sugerirao monumentalni prostor koji volumenom i kompleksnom prirodom nadilazi i poništava scenske granice, već je također sabirao i spajao različita vremena, sažimao dispartatna umjetnička iskustva kako bi u finalu odaslao univerzalne poruke te na taj način otvorio prostrani interdisciplinarno profilirani unutarnji prostor.

U slučaju *Osmana* (HNK u Zagrebu, 1992.), takav postupak nije rabljen samo zbog pojačana zračenja aure Gundulićeva djela ili rastresita razlaganja nadvremenske



Osman

civilizacijske i kulturne teme, niti zbog raskošnih događanja, dugih trajanja, isticanja iznimnih misli i spoznaja, perspektiva i emocija, već radi neometana prostiranja, susreta i miješanja njihovih odjeka kojima se ispunjavaju i čine živima nastale praznine pod tom sveobuhvaćajućom opnom prosvjetiteljskoga nagona i ambicije.

*Sluh je pogled iznutra*, ustvrdio je E. T. A. Hoffmann, a indikativno je da je upravo tom lucidnom poetskom konstatacijom Pierre Schaeffer (otac konkretne muzike koji se u svom radu i istraživanju oslanjao na spoznajni kapacitet spiralne dubine uha koje dodiruje srž bića), započeo uvod u djelo *Traite des objets musicaux* (1966.) kojim je zaključio svoje epohalno istraživačko-znanstveno glazbeno razdoblje.

Paro u *Osmanu* također osluškuje i pomno prati vibracije različitih intenziteta u složenu fluidnom prostoru koji je u predstavi bio promišljeno strukturiran linijama visokoga govora što ga je skladatelj Igor Kuljerić uglazbljivao i produžavao slobodnim ulančavanjem krhkih odjeka (ne zaboravljajući, ali i ne ističući Bachovo barokno umijeće i glazbenu znanost) i s naznakama glazbenih figura koje predstavljaju određene afekte izvedene iz te retorike, bivajući pritom ispunjen obojenim zvukovnim porukama i proširivan umnažanjem slikanih sjena. Usto, mjerena putanjama čudesnih objekata i pjeva visokom retorikom nad trajnim brujanjem *bourdona* narodne igre i boli, a zatim i potmula nadiranja divljine i zla. Instinktivno, u skladu s geometrijom glazbenih proporcija i zakona, Paro potiče

kretanja i organizira zbivanja u ritmu glazbe koja se tek treba dogoditi, te osjećajući njezino bilo i dinamiku, povremeno, već na ranim probama, potiče svoj impresivni izvedbeni humani stroj uskačući među izvođače s povikom a tempo.

Paro naime ne postavlja predstavu u duhu eksperimenta, što potvrđuje i izborom suradnika (Igor Kuljerić, Mersad Berber, Milko Šparemblek i Marija Žarak), koji čine ono što je Pierre Boulez okarakterizirao kao *generacijski grozd*. Povezuje ih spontana intelektualna i društvena solidarnost i paralelizam razvojnog puta: čvrsti akademski temelji i široki interesi, niz zrelih avangardnih ostvarenja te – na provjerenu znanju i informiranosti – utemeljena sloboda izbora i uporna odlučnost u osobnim traženjima i postavljanju pitanja izvan okvira lokalnih granica, ali i suvremenih svjetskih trendovskih strujanja i opsesija. Osim toga, svojim opusima i radom u Dubrovniku i Zagrebu, jamčili su da će se *na neki način* ovom predstavom dogoditi (*organizirano, materijalizirano, konkretizirano*) *spajanje tih dvaju stoljeća, dvaju vremena, različitih prostora, pa i idealnog prostora i idealne veze Zagreba i Dubrovnika* (T. Maroević\*).

Paro svoju priču o *Osmanu* vodi snagom akumuliranog, pažljivo i dugo sedimentirana i amalgamirana iskustva, u pravo vrijeme – ne vrijeme koje je i samo žestoka i okrutna živa slika što sablasno i s užasavajućom doslovnošću korespondira, ali u njegovoj režiji i kontrapunktira preciznom punktualnošću s epohom i sadržajem Gundulićeva djela. O uprizorenju toga mitskog epa hrvatske kulture, prema svjedočenju Slobodana P. Novaka, Paro razmišlja kao o peripatetičkoj predstavi već od ranih sedamdesetih godina, i to *tako da bi publika nalazila teatar u prostorima Dubrovnika, kružila zidinama*.

Vrijeme je to kada Kuljerić još *plovi u vodama avangarde*, no 1972. godine ipak sklada *Ommagio á Lukačić* (za mješoviti zbor, klavijature i udaraljke), zaobilazeći diskretno imperativne avangarde alikvotima glazbeno povijesnih sjećanja na visoku umjetnost udaljene epohe i ublažavajući avangardni zahtjev asketske discipline i neutralizirajući čistoću i oštrinu slika i zvučanja. Deset godina poslije,

skladajući *Kanconijer* koji se temelji na dubrovačkoj i hvarskoj poeziji, Kuljerić želi – potaknut susretom s Gundulićevom estetikom *koja je potpuno suprotna estetici kojoj sam ja vjerovao... (i) naslanjajući se na tradiciju, koristeći svoja avangardna iskustva, naći neki pomak u građenju glazbenog jezika*. Smatrajući *Kanconijer* jednim od svojih najvažnijih djela, uvjeren je da se čak i jednim jedinim tonom potiče *transcendiranje i otkidanje riječi od prvotne sile teže* pa se primjerice njegova prva verzija *Leute moj* (rađena pet godina prije za Dubrovačke ljetne igre), završava kao i *Kanconijer* – proročanskom strepnjom u stihovima Dživa Bunića: *Budi nam spomena: ljudska su godišta vihar, plam i sjena, san, magla i ništa*.

Glazbeni udio Igora Kuljerića u *Osmanu* ima, međutim, dimenzije, logiku i kohezivnu snagu klasičnih oblika zao-kruženo opernog djela. On gradi na melodici i strofičnosti, *na zatvorenoj muzičkoj rečenici (...)* *na ritmu koji izlazi iz dnevnog življenja, koji nije konstruiran, koji nije artifičijelan* pa glazbenim sadržajem *naprosto preuzima dramske funkcije* (I. Kuljerić\*). Stoga se ne radi tek o scenskoj glazbi kakvu je inače često pisao – primjerice za Držićeva *Dunda Maroja* u Dubrovniku (1974.) ili Benetovićeve *Hvarkinju* na Hvaru (1975.), već je njegova glazba doista autonomno krilo predstave *Osman*, a ne integrirani dio u doslovnom smislu. Glazbeno oblikovanje i interpretacija sadržaja koji izviru iz Parova čitanja *Osmana* potvrđuju tako redateljeve ideje i predodžbu o inscenaciji, dograđuju i nijansiraju tekst, izražavaju karakter i definiraju likove, te utvrđuju duboki smisao radnje svojom specifično glazbenom zanatsko-filozofskom biti, obogaćujući je s diskretnim *homageom* baroku: s Bachovim kromatskim simbolizmom uspona i pada već na samom početku, u znanim stihovima iz Prvog pjevanja (*Kolo sreće uokoli / vrteći se ne pristaje: / tko bi gori, eto je doli / a tko doli gori ustaje*) i u repetitivnim padajućim figurama majčine tužaljke. Usto, iz autentično egzotičnih kraljlika otoka, zagorskog zaleda i iz dubina Kuljerićeva dalmatinskog sjećanja izranja i rijeka opora zvuka koja sa svojim mediteransko-slavenskim arhetipskim ritmičkim i melodijskim nanosima natapa, oživljava i učvršćuje raskošnu arhitekturu brižno projektirana i pravilno uređena, ali ipak

ne lako saglediva labirinta duhovnog vrta *Osmana*.

U trosatnoj predstavi s osamdeset minuta muzike (158 stranica gusto pisane partiture za veliki orkestar, zbor i soliste) četrdeset pet minuta namijenjeno je plesnim brojevima koji ilustriraju, odmjeravaju ili rezimiraju dramsku situaciju, no također su i glazbeno diktirani prijelazi u druge svjetove. Milko Šparemblek svojim modernim plesnim jezikom povezuje to s ranijim koreografskim iskustvima u djelima baroknog teatra, ističući fenomenalnu osobinu da nema restrikcija, nema barijera, vrlo se slobodno odlazi iz jedne dimenzije u drugu, iz realnosti u metaforu, pa u čistu formu (M. Šparemblek\*). U tom zajedništvu i s konceptualnom jasnoćom podignut je čvrst, ali i elastičan luk djela, a prožimanjem glazbe, teksta, slike i plesa nastaje jedan novi, zaseban element te u određenoj situaciji svaki od tih medija ima svoju samostalnost (I. Kuljerić\*).

Kuljerićeva je glazba poput kružnoga koridora čvrstih stijenki koje izdržavaju udare snažnih sudbinskih ritmova i kobnih fanfara nesreća biblijskih razmjera, a koje ujedno omeđuju skladan i rafiniran zvukovni mikrosvijet u kojem međutim nema citata folkloru već samo karakterističnih elemenata toga naslijeđa: asimetričnih konstrukcija, oporosti glasa i sloga, pastoralne idile i časovite pjevnosti ljepote, vjere i nade. Poput živih čestica, svi ti elementi asimiliraju sadržaje iz okoline i iz raznih vremenskih slojeva, njihovim ulančavanjem tvore promjenljive figure, te u trajno metamorfizirajućem procesu ispunjavaju svjesno sužen prostor izraza. Kuljerić svoju glazbu i obnavljanje glazbenog jezika veže uz staru opsesiju teorijom o vraćanju istoga, jer umjetnost se ne razvija tako da se ide naprijed pa nazad, nego se zapravo kruži na jednoj ravni i sad smo s jedne strane mjeseca, a drugi put s druge strane. Stoga je bilo vrlo zanimljivo i vrijedno čuti tri scene iz prvog čina Kuljerićeva *Osmana* koje je poslije dirigent Tonči Bilić prilagodio za samostalnu koncertnu izvedbu.

Barokni teatar svojim stremljenjem prema virtuozičnosti i uzvišenome, prema dodiru senzualnoga s apstraktnim, čini muzikalnu napetost imaginiranog prostora, pa i Paro smatra da je glazba i doživljaj predstave u cjelini. Svojim

razmišljanjem i suptilno razrađenim konceptom interdisciplinarnih predstava, Paro kao da odgovara na jedno kasnije upozorenje i apel Edgara Morina: *Još uvijek smo slijepi za problem kompleksnosti, još uvijek (smo) u barbarskoj eri ideja. Još uvijek smo u prethistoriji ljudskog duha. Samo kompleksna misao će nam dopustiti da civiliziramo našu spoznaju.*

Ovdje treba napomenuti da je Paro smatrao da glazbu priživaju i kulise M. Berbera i njegovo slikarstvo: jedna od osnovnih ideja bila je da cijelog *Osmana* treba osmisliti na slikarski način pa da tako uvedem još jednu umjetnost u ovu predstavu, a bez Mersada Berbera ne bi ušao u taj posao. On nije scenograf nego slikar i to slikar *Osmana*. Tako, primjerice, za scenu u kojoj carskog poklisara Alipašu, koji je došao pregovarati o primirju, vode u galeriju kipova poljskih kraljeva da gleda tapiserije s temom Hoćimske bitke, Flaker primjećuje da *Turci i Poljaci komuniciraju preko likovnosti. Paro je*, kaže Berber, *tražio citate, nešto što bi se moglo zvati slikarstvo memorije, scenografski background, barok i barok orijenta, dakle jedan europski barok*. Naslućuje se tako u Berberovu *Osmanu*, ne samo prigušena velasekovska zlatna raskoš i psihodrama, nego i orijentalna ikonografija s – Gundulićevim suvremenici bliskih – venecijanskih ulica i slika Jacopa Bellinija i njegovih sinova. Smisao i uvjerljivost Berberova panoptikuma, na koje je računao Paro, bili su u tome što je Berber, cerpeći iz vlastita iskustva i osjećajnosti, neosjetno sintetizirao dvostruku pripadnost Gundulićeva baroknog svijeta – dubrovačkog, dalmatinskog ili poljskog – venecijanske kozmopolitskom Orijentu raskošnih objekata i europskom središtu, čak jednom od izvorišta kulture i umjetnosti, a istovremeno i strašnoj i gorkoj ljepoti ambijenta i života u rubnim krajevima rastućeg orijentalnog carstva. Upravo se mnogo od toga čulo i u Kuljerićevoj glazbi. Nadalje, on se u prvim dvjema slikama drugog čina *Osmana* ne bavi uobičajenim slikanjem Pakla kao grotesknog i zloćudnog opernog nereda, nego glazba stvara misaonu podlogu stvarajući neumoljivim ritmom šifru monstruoznog reda destrukcije, točnije gradi muzičkim sredstvima *sotonski mehanizam reda i mehanizam destrukcije* (I. Kuljerić). Stoga glazba u *Plesu derviša* i u *So-*

toni uspostavlja karakter Pakla koji uništava i ubija *željeznim redom gdje pobuna janjičara ne proizlazi iz animalnosti i okrutnosti nego potrebe da se sruši red. Lucifer organizira janjičarsku destrukciju, a red se ruši tako da se uspostavi mehanizam koji će taj red srušiti*. U tome se po Kuljeriću i nalazi ona znana misao Gundulića: *Kolo sreće uokoli...* I tu muzika prestaje, a vrijeme teče dalje i ta glazbena praznina koja šokantnim odsustvom ističe snagu događanja podsjeća na onu kobnu prazninu koja je nastala gubitkom dvaju poglavlja *Osmana* na temelju čega Pavao Pavličić (tj. njegov lik iz romana *Koraljna vrata*) smatra da se sve što u hrvatskoj književnosti nastaje poslije *Osmana* rađa na neki način iz te praznine, iz te (metaforičke) rupe. Pa i Parov *Osman*, misli Pavličić, dio je i potvrda tog napora za doseganjem opasna savršenstva koje bi, da danas postoji, predstavljao cjeloviti ep.

Klugeova izložba *Hram ozbiljnosti* o operi, na koju je velikog ljubitelja glazbe pokrenula jedna Nietzscheova rečenica o smislu glazbe u životu, želi dokazati da *ima nešto ozbiljno u nama, nešto što ostaje nepotkupljivo, a to se izražava na razne načine*. Jedan od tih načina zasigurno je bila i Parova predstava Gundulićeva *Osmana*: *to je sraz Istoka i Zapada, međutim težište tragične radnje Gundulić ne stavlja u taj sraz nego unutar jednog, skoro bih rekao, građanskog rata u Turskoj. Jer Osmanu pobijedi Poljak, Osmanu ubiju njegovi vlastiti janjičari. Gundulić nije sotonizirao Osmanu, dakle mi ne sotoniziramo Islam, Turke, nego prepoznajemo u njima neke zanimljivosti, neke naše probleme i situacije... On je povijesnog Osmanu moralno popravio da bi mogao s njim suosjećati...* (G. Paro\*).

Paro nas uči, podsjećajući da ono nešto nepotkupljivo u nama postoji. Možda je njegova predstava u HNK-u 1992. godine upravo zato i tako dobro odgovorila onome što je davno prije Bukovčev zastor obećavao (T. Maroević\*).

\* Svi su citati, osim Klugeova, Morinova i Hoffmannova, iz televizijske emisije *Vodič kroz stvaranje Osmana*. Uz riječi autora predstave Georgija Para, Igora Kuljerića, Milka Šparembleka i Mersada Berbera, navedene su i one Aleksandra Flakera, Tonka Maroevića, Slobodana P. Novaka i Pavla Pavličića.