

Iva Hraste Sočo

GEORGIJ PARO I GLAZBENO KAZALIŠTE

Nakon respektabilnog opusa režija dramske literature Georgij Paro iskazao je poseban interes za režiranje djela glazbenoga kazališta, uglavnom iz operne literature. Svo- jim je opernim režijama posebno trajan biljeg ostavio u Operi Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu. Kako bi prikaz ovoga dijela Parova opusa bio potpun, važno je istaknuti i njegovo redateljsko ostvarenje Verdijeva *Nabucca* na 49. Splitskom ljetu (dirigent Ivo Lipanović), 14. srpnja 2003. godine, a posebno je zanimljivo, ujedno i netipično za tu glazbenu formu, scensko uprizorenje *Muke po Ivanu* Johanna Sebastiana Bacha (dirigent Vladimir Kranjčević) na 36. Varaždinskim baroknim večerima, 3. listopada 2006. godine.

U HNK-u u Zagrebu je u svom dijapazonu opernih režija Paro obuhvatio najširi raspon djela: od Mozartovih *Singspiela* do kanonskih opera ruskih autora Musorgskog i Čajkovskog. U ovom se kontekstu mora spomenuti i *Osman*, iako to nije djelo tipičnog glazbenog kazališta, no uključuje glazbeni izričaj kao ravnopravan ostalim umjetničkim disciplinama. Navedeno svjedoči o njegovim širokim interesima kao i o raznolikoj estetici kod pristupanja opernoj umjetnosti.

Čarobna frula¹

Nakon više od 150 dramskih projekata, Paro u suradnji s dirigentom Vladimirom Kranjčevićem kao svojim stalnim suradnikom na glazbeno – scenskim projektima, preuzima režiju svog opernog prvijenca. Pristupajući s oprezom i svojevrsnim strahopoštovanjem Mozartovoj *Čarobnoj fruli*, pomno je sagledao cjelokupni kontekst nastanka ovog višeslojnog, samo naizgled jednostavnog djela. Smatrao je kako je riječ o susretu s metafizičkim u čovjekovu osjećaju života gdje čutimo da smo u dodiru s onim krajnjim ljudskim pitanjima o smislu i vrijednostima života uopće. Duboko promišljanje vidljivo je iz njegova osvrtu „Mona Lisin osmijeh Čarobne frule“, objavljenog prigodom obilježavanja svečane sezone 1995./1996. u povodu 100. obljetnice zgrade HNK-a u Zagrebu: *Mnoga velika umjetnička djela kriju u sebi neku tajnu ili čaroliju. Pa tako i Mozartova „Čarobna frula“.* Pogotovo „Čarobna frula“ čiji se nastanak povezuje s Mozartovim pripadanjem udruzi Slobodnih zidara, te se oko toga čak isplela i priča kako nije umro prirodnom smrću, od nezaustavljive bolesti, već da je umoren, jer je u svojoj operi iznio suviše



Wolfgang Amadeus Mozart: Čarobna frula, HNK Zagreb, 1996.

podataka o toj tajnoj organizaciji. Međutim, nije u tome jedina tajna Mozartova djela. Ingmar Bergman reći će da je to dobrim dijelom snovita, zasanjana operna priča, s čime bi se psihoanalitičari sigurno rado složili, ali ne i Bergman. Međutim, Bergman će u „Čarobnoj fruli“ osvijetliti i neka temeljna, vječna čovjekova pitanja o smrti, kao i ono što eventualno stoji iza smrti, te o ljubavi. A moglo bi se reći da je to i priča o sazrijevanju i životnoj spoznaji dvoje mladih ljudi, Tamina i Pamine, kroz prolazak kroz mnoga iskušenja. Ili pak priča o Sarastru, mudrom, pravedom vladaru. Dakako da bi se našlo još mnogo drugih slojeva u toj, da se tako izrazim, višestruko zaključanoj operi. Koji je ključni pravi? Kako pristupiti? Što odabrati? I čemu se uopće odlučivati samo na jedan pristup, kad se time djelo nužno osiromašuje za sve ostale smislove koje krije u sebi (...) Stoga sam se odlučio pristupiti Mozartovoj „Čarobnoj fruli“ kao što radoznao čovjek ide na nepoznat put: otvorenih čula, spreman doživljavati, voljan otkrivati, kako Mozarta tako i sebe sama. Vođen neophodnim znanjem, ali ne manje i čistom intuicijom.²

Glazbeno kazalište W. A. Mozarta, kao pripadnika Prve bečke škole, utire putove drugačijoj vrsti operne forme, a

karakterizira ga Gluckova operna reforma okrenuta ishodištima jednostavnosti opernog djela, talijanski *belcanto* kao sinonim opernog izričaja te njemački *Singspiel* nastao na tradicijskim pučkim napjevima. Potonji je specifična forma glazbenog kazališta, u stvari igrokaz s pjevanjem niza glazbenih brojeva povezanih govorenim tekstem koji svoje ishodište ima u Njemačkoj, i to kao protuteža francuskoj *opéri comique* te engleskoj *ballad operi*. Upravo se Čarobna frula izdvaja iz Mozartovog opusa, ne samo svojim muzikološkim karakteristikama, već i sociološkim. Naime, to je prvo Mozartovo djelo koje nije pisano za dvorske svečanosti i ceremonije već za pučko Schikanederovo kazalište, poprimajući karakteristike potpuno drugačijeg

¹ Premijera: 23. III. 1996., HNK u Zagrebu; Obnova: 22. XII. 2005., HNK u Zagrebu. Autorski tim: Vladimir Kranjčević, dirigent, Georgij Paro, redatelj, Dinka Jeričević, scenografkinja, Zlatko Bourek, kostimograf, Miljenko Vikić, koreograf i pomoćnik redatelja; uloge (veće): Ilica Trubić (Sarastro), Zrinko Sočo (Tamino), Norina Radovan (Kraljica noći), Željka Martić (Pamina), Davor Radić (Papageno).

² Georgij PARO, „Mona Lisin osmijeh Čarobne frule“, Wolfgang Amadeus Mozart: Čarobna frula (programska knjižica predstave), Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 2005., str. 9.

ozračja nego dotad. Nenad Turkalj naglašava: *Mozartova posljednja opera Čarobna frula otvara mnoga značenja i moguće joj se diviti iz mnogih razloga. Svečana osjetilna radost baroknog kazališta, golema naivnost bečkog pučkog kazališta, optimizam tadašnjeg prosvjetiteljskog razdoblja – sve je to Mozartova glazba stopila u scensko jedinstvo i preobrazila u himnu čovječanstvu, od koje se ljepša ne može zamisliti.*³ Osim navedenog, Mozart doprinosi i kulturno – političkim prilikama toga vremena – utjecaj slobodnog zidarstva i masonskih inicijacija kandidata, ali i masonska humana načela vidljiva su u korištenju osobite glazbene simbolike u formiranju glazbene linije u *Čarobnoj fruli*. Sve ove osobine toga neobičnog djela operne literature, Paro je sa svojim autorskim timom uspio objediniti u uspješnu predstavu. Njegov redateljski rukopis, oblikovan prvenstveno u dramskom kazalištu, posebno je vidljiv u cizelirano profiliranim likovima, što se odnosi, kako na njihovu karakterizaciju, tako i na suodnose. Dok postoje razmimoilaženja u mišljenjima kritike o glazbenim ishodima predstave⁴, recepcija ukazuje da je Paro, kao operni debitant, poštivao ritam cjeline te uz scenografiju Dinke Jeričević, pružio visoku estetiku kompozicije scene. Njegov punokrvan pristup Mozartu, razvidan je i kroz nekoliko izvrsnih pjevačkih ostvarenja što je pridonijelo dodatnom uspjehu premijere. Kritika je istakla da se Georgij Paro potvrdio kao vrstan operni redatelj.⁵

Otmica iz saraja⁶

Nakon uspjeha *Čarobne frule*, Parov izbor sljedeće operne režije pao je na *Otmicu iz saraja*, još jedno paradigmatičko djelo operne literature koje je kao prethodnice vlastitoj prazvedbi imalo izvedbe u Beču i diljem Njemačke. Naime, smatra se da Singspiel *Zaide* ima poveznicu s kasnije nastalom *Otmicom iz saraja*, usto i s djelom skladatelja Johanna Andréa koje je nosilo isti naslov. Kako bilo, Mozart je svoju *Otmicu iz saraja* skladao po libretu Gottlieba Stephanija te je ono postalo amblematskim djelom njemačkoga glazbenog kazališta tog vremena. *Otmica iz saraja* je također značajna po tome što u njoj Mozart oblikuje vlastite uzuse operne dramaturgije na koju se Paro naslanja u oblikovanju režije tog djela. Prva je to potpuno zrela Mozartova opera⁷ koju je sam skladatelj nazvao glazbenim igrokazom, ali je frakturom

glazbe, solističkih arija i ansambala nadrasla oblik glazbenog igrokaza prožetog mnogobrojnim i opsežnim dijalozima koji se u izvedbama često znatno skraćuju. Glazba se proteže od nježne lirike preko tragičnih prizaka glavnih junaka do komičnih elemenata u liku Osmina.

Paro je u svojoj režiji iskoristio životnost tipičnog Mozartovog basa kroz lik Osmina koji se uklapa u niz „crnih basova“ genijalnoga skladatelja. Koristeći odlike ove uloge u basovskoj glasovnoj pokretljivosti, ukazuje na karakternu suprotnost prema uobičajenoj statičnosti likova koja, uglavnom, karakterizira basovske dionice te postiže scensku razigranost Osmina. Parovo posezanje za uprizorenjem *Otmice iz saraja* može se povezati s postavljanjem na scenu *Osmana* što može upućivati na svojevrsnu sklonost orijentalnoj tematici. Inače, *Otmica iz saraja* je relativno rijetko igrana u Zagrebu, postavljali su ju 1922. godine Branko Gavella/Oskar Smodek, 1937. godine Erich Hezel/Lovro pl. Matačić, a 1975. godine Jovan Šajnović i Nenad Turkalj, potonji kao scensko-koncertnu izvedbu.

Paro je od protagonista opere tražio da s minimalnim angažmanom osmisle lik što je sve korespondiralo s reduciranom i mudro osmišljenom scenografijom Dinke Jeričević, uz znatan udio rasvjete. Pjevačima je upravo takav pristup bio izazovan: igrati unutarnjim bičem te dopuštati da glazba „vodi“ u radnji. Svojevrsna simetrija u pokretu kod interpreta odražavala je suprotnost likova i njihova porijekla. Iako kritika nije bila jedinstvena u mišljenjima o predstavi, dojam je da je Parova inscenacija ispunila svoje težnje autentičnom pristupu Mozartova kazališta ostvarenom na suvremeni način – jednostavnim, ali dojmivim izražajnim sredstvima: *Redatelj Georgij Paro postavio je djelo u skladu s njegovom temeljnom odrednicom dražesne naivnosti Singspiela o vječnoj snazi ljubavi i vjernosti, tek blago začinjelog sumnjom, više da bi se dramaturški ispunila tri čina prve Mozartove bečke opere.*⁸ Također, kritika ističe da je Paro iskazao mjeru i ukus u jednostavnosti pristupa tome djelu te se posvetio plemenitosti junaka stojeći uvijek korak iza, u sjeni, puštajući glazbu u prvi plan i pažljivo vodeći pjevače u građenju cjelovite pjevačko-glumačke interpretacije. Sjajno je iskoristio raspoloživi prostor, osobito u završnom prizoru, rasporedivši zbor po prostoru atrijsa.⁹ Branko Magdić



Wolfgang Amadeus Mozart: *Otmica iz saraja*, HNK Zagreb, 1997.

bio je suprotnog mišljenja, napisavši kako ga je *iznenadila statična ulaz/izlaz režija.*¹⁰

Paro je sublimirao svoj doživljaj režije Mozartovih opera rekavši kako mu se, slušajući Mozartovu glazbu, postavljalo pitanje zašto skladatelj karakterizira određene osobe određenom glazbom u nekom trenutku; zašto je upotrijebio dur, a ne mol; kako je u ljestvici glasovnih boja unutar istog glasa našao mogućnosti iskazivanja različitih ljudskih sudbina i njihovih međusobnih odnosa. Nastojao je pjevače usmjeriti da u glazbu ne uđu samo tehnički nego i misaono. Isticao je kako se u operi, za razliku od drame gdje stvaranje likova počinje od početka, ne mora raditi na stvaranju tzv. tekstovne partiture jer je nju postavio sam skladatelj. Vlastito iskustvo slušanja pokušao je prenijeti na pjevače navodeći ih da u interpretaciji ne idu samo za profesionalnim poštivanjem notnoga zapisa nego da poniru u *doživljajno pjevanje*, da to što rade bude njihova potreba za izrazom, dok svojom prisutnošću i akcijom na sceni oni zapravo određuju glazbu. Nastojao je naći pokret i odnos koji apsolutno zahtijeva upravo takvo

³ Nenad TURKALJ, „Izvori Čarobne frule“, *Wolfgang Amadeus Mozart: Čarobna frula* (programska knjižica predstave), Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 2005., str. 6.

⁴ Usp. Maja STANETTI: „Čarobne nesuglasice“, *Večernji list*, 25. III. 1996.

⁵ Usp. Davor SCHOPF, „Ovacije oduševljene publike“, *Vjesnik*, 25. III. 1996.

⁶ Premijera je održana na Zagrebačkom ljetnom festivalu u Klovičevim dvorima, 28. VI. 1997., a u HNK-u u Zagrebu 14. X. 1997. Autorski tim: Vladimir Kranjčević, dirigent, Georgij Paro, redatelj, Dinka Jeričević, scenografkinja i oblikovateljica svjetla, Zlatko Bourek, kostimograf, Miljenko Vikić, koreograf i pomoćnik redatelja; uloge (veće): Paula Scalera/Mira Vlahović (Konstanze), Miljenka Grđan/Lidija Horvat-Dunjko (Blonde), Zrinko Sočo/Krzysztof Szmyt (Belmonte), Ivan Urbas/Ivica Trubić (Osmin).

⁷ Usp. Nenad TURKALJ: „Mozart na Gornjemu gradu“, *Vjesnik*, 25. VI. 1997.

⁸ Usp. Davor SCHOPF, „Radost Mozartova muziciranja“, *Vjesnik*, 22. XI. 1997.

⁹ Usp. Davor SCHOPF, „Ljupki Mozartov glazbeni igrokaz“, *Vjesnik*, 30. VI. 1997.

¹⁰ Usp. Branko MAGDIĆ: „U Saraju ničeg nema“, *Večernji list*, 30. VI. 1997.

određeno pjevanje, i nikakvo drugo. Ukazivao je kako je pokret na sceni tako mišljen i napravljen kao da se u određenom trenutku zvučeka glazba mora pojaviti kao njegova posljedica, pri čemu nije mislio na kretanje u prostoru nego na misaono kretanje. Nije išao na interpretaciju koja je redateljski eksplozivna, sama sebi svrhom, nego je uglavnom tragao za čarolijom scene i za malom tajnovitošću u svemu tome. Paro je svu kompleksnost Mozartove partiture htio pojasniti, naznačiti, osvijestiti i učiniti razumljivim, ali ne i dati odgovore.¹¹

Osman¹²

Iako *Osman* nije djelo kojeg podrazumijevamo pod sintagmom glazbenog kazališta, u prikazu suodnosa Georgija Para i glazbenog kazališta u zagrebačkom HNK-u, kao što je prije rečeno, ne može se zaobići njegova režija toga djela značajno obilježena glazbenim segmentom. *Osman* je, naime, djelo sačinjeno od svih umjetničkih vrsta, nastalo adaptacijom velike epske pjesme koju je Ivan Gundulić ispjevao u dvadeset pjevanja. Iako je *Osman* djelo od velikih tema kroatistike, koja je upravo na njemu oštrila svoje oružje, to djelo je prema Ivi Franješu tek u moderno vrijeme dobilo pravu ocjenu svoje vrijednosti.¹³ Osim općepoznatih činjenica o *Osmanu*, tipičnom djelu barokne književnosti koju karakterizira sloboda duha i misli, Para je intrigirao Gundulićev svjetonazor: *Osman je kao sveobuhvatan svijet u kojem ima mjesta za svakoga, tzv. natpogled. Dva naizgled suprotstavljena svijeta poima kao dvije civilizacije, dvije kulture, dvije vjere, dvije tradicije. Sukob tih svjetova shvaća se kao sukob dobra i zla.*¹⁴ Zaokupljala ga je misao o činjenju epskog djela dramatičnim, tj. želja za zadržavanjem epskog karaktera Gundulićeva *Osmana* nasuprot osnovnim postulatima scenskog uprizorenja: *Pokušao sam premostiti aristotelovski jaz između drame i epa, po kome se u drami oponaša prikazivanjem radnje, a u epu pričanjem radnje. Rješenje sam potražio u prikazivanju pričanja, nekoj vrsti epskog kazališta koje se oslanja na Brechta i na neka moja redateljska iskustva još od davnih dana Mihalićeve „Grbavice“ pa do nedavne Marinkovićeve „Zajedničke kupke“. Takvo razmišljanje urodilo je time što sam, s jedne strane, nastojao što je moguće preglednije ispri-*

*čati priču, a s druge pak strane, scenski bogato izraziti stilske značajke Gundulićeva djela koje obiluje brojnim baroknim retardacijama. Stoga u predstavi „Osman“, priča ima dramski tijek, čija je dijaloška struktura dobrim dijelom iskazana epskim načinom, dok su tipično epske retardacije prikazane visoko teatraliziranim opernim i baletnim kazališnim izričajem.*¹⁵ Paro u svojoj režiji koristi profilaciju Gundulićevih likova unutar čijih se odnosa odvijaju različiti polovi ljudskih sudbina koji nisu okarakterizirani kao jednoznačni te kaže kako mu je ostalo tek da pokuša *pronaći neki svoj osobni odnos prema Osmanu, koji bi u potpunosti proizšao iz teksta. Pokušao sam stvoriti kazalište Osmana, koje bi na osnovici samih odrednica teksta ostalo autentično.*¹⁶ Pri nastajanju ovog velikog kazališnog ostvarenja dao je puno povjerenje svom autor-skom timu, slijedeći njihove ideje o pojedinim segmentima djela. Tako je Milko Šparemblek, njegov najbliži suradnik na ovoj scenskoj poemi, u svojstvu koreografa i kore-datelja, dao zamjetan doprinos iščitavanju *Osmana* u kontekstu transcendentnosti barokne umjetnosti, uspo-ređujući ga s velikim epovima srednjeg vijeka te temelje-ći svoj umjetnički doprinos na svijesti o duhu i slobodi kao imanentnima baroknoj literaturi.¹⁷ Istaknuti slikar Mersad Berber, scenograf predstave, navodi da je bilo potrebno

¹¹ Sanja RACA, "Mozart je iznad svega" (razgovor s G. Parom), *Hrvatsko slovo*, 22. III. 1996.

¹² Praizvedba je održana 6. X. 1992. u HNK-u u Zagrebu. Autorski tim: Georgij Paro, adaptator i redatelj, Milko Šparemblek, koreograf i koreatelj, Igor Kuljerić, skladatelj, Mersad Berber, scenograf i slikar, Marija Žarak, kostimograf, Loris Voltolini, dirigent; uloge (veće): Tonko Lonza (Gundulić), Dragan Despot (Osman), Sven Medvešek (Vladislav), Ena Begović (Krunoslava), Hrid Matić (Pastir).

¹³ Ivo FRANGEŠ: "Pisali su o Gundulićevu Osmanu...", *Ivan Gundulić: Osman* (programska knjižica predstave), HNK u Zagrebu, 1992., str. 9

¹⁴ Georgij PARO: „Rekli su o Osmanu“, *Ivan Gundulić: Osman* (programska knjižica predstave), HNK u Zagrebu, 1992., str. 11.

¹⁵ Georgij PARO, *Theatralia disjuncta*, Matica hrvatska - ogranak Karlovac, Karlovac, 1995., str. 46-47.

¹⁶ Georgij PARO, „Rekli su o Osmanu“, *Ivan Gundulić: Osman* (programska knjižica predstave) HNK u Zagrebu, 1992., str.12.

¹⁷ Milko ŠPAREMBLEK, „Rekli su o Osmanu“, *Ivan Gundulić: Osman* (programska knjižica predstave) HNK u Zagrebu, 1992., str.13.

napraviti eklektičku vizualnu sintezu iskustava perzijske minijature, knjiške iluminacije i monumentalnosti baroka u smislu poznatog slikarstva značajnog po iluzionističkom karakteru.¹⁸ Njegova scenografija bila je komplementarna i nadopunjujuća raskošnim kostimima koje je, u korelaciji sa scenskim pokretom, osmislila Marija Žarak. Osluškujući Kuljerićevu glazbu koja je različitim nijansiranjima dočarala estetiku Gundulićeva vremena, Paro je stvorio djelo tipičnog *Gesamtkunstwerka* gdje niti jedna umjetnička odrednica nije bila zapostavljena. Upravo je glazbeni dio izazvao najmanje podjela među kritičarima koji nisu svi jednako ocijenili umjetničke domete *Osmana*. Fred Došek ističe kako je *glazba Igora Kuljerića na posebni, vrlo sretni način znala ući u multimedijalno višeslojno tkivo. Znala je značenja riječi, naraciju i vizualnu simboličku sasvim uroniti u dubine arhetipskog.*¹⁹ Najavljuvan kao *kazališni spektakl koji će nesumnjivo biti upisan kao jedan od najvećih u povijesti novijeg hrvatskog kazališta*²⁰, unatoč Parovim nastojanjima za doseganjem čiste scenske vizije, oživotvorene velikim ostvarenjima Tonka Lonze, Dragana Despota, Ene Begović i ostalih glumaca, ovo teatarsko ostvarenje nije naišlo na unisono odobravanje kritike. Ivica Buljan, ističući objektivne teškoće koje su se, uslijed nepostojanja elementarnih konvencija u igranju Gundulića, pojavile pri postavljanju ovog kompleksnog djela na scenu, zamjera statičnost u režijskom pristupu, ističući kostimografiju Marije Žarak kao najveći doprinos spektakularnosti predstave.²¹ Marija Grgičević, uz pohvale interpretima, kostimografiji i scenografiji, upozorava na teškoće postavljanja predstave koja je multidisciplinarna: *Osnovna zamisao mozaičke suradnje različitih kazališnih izraza – dramskog, opernog i baletnog – u vrijeme kada postoji opća težnja i uspjeli pokušaji naj-suptilnije sinteze riječi, pokreta, glazbe u izvedbi jedinstvenih sastava glumaca koji su istodobno plesači, pa i akrobati – predodređena je za djelomičnost ishoda, niza-nje manje ili više uspjelih točaka baleta, opere, dramskog recitala s tek ponegdje iznimno dosegnutim jedinstvom.*²² Slično mišljenje dijeli i Boris B. Hrovat: *Upadljiv je izostanak čvrstog žanrovskog profila predstave. Gundulićev ep „Osman“ nije postao drama, u mnogim scenama on se približava operi – oratoriju ili pak umjere-no suvremenom baletu. Moguće je naslutiti razloge takvo-*

*me postupku: čvrstih dramskih oslonaca koji bi omogućili linearni razvoj priče i uspostavu permanentne tenzije među psihološki definiranim likovima nije moguće u dostatnoj mjeri pronaći u Gundulićevu predlošku.*²³ Stvarajući predstavu, sam Paro bio je svjestan izazova koja ona nosi: *Predstava je vrlo zahtjevna prema publici jer traži veliku koncentraciju na masu detalja. Međutim, zahtjev za „dobrom publikom“ ne uključuje vrijednosni sud gledališta.*²⁴ Paradigmatska djela Čajkovskog i Musorgskog, posebno su, svojom poetikom i estetikom, intrigirala Georgija Para. Rusku kulturu u drugoj polovini 19. stoljeća, u vrijeme kad djeluju dvojica spomenutih skladatelja, karakterizira poseban procvat u svim područjima umjetnosti. Dolazi do jakog zamaha realističnih tendencija koje su nastojale istražiti svakodnevi život, ali i kritizirati tadašnji društveni sistem, a u tom razdoblju osnivaju se i kazališta u Moskvi i Sankt-Peterburgu. Iako su ruska Petrica (Aleksandar Porfirjevič Borodin, Nikolaj Rimski-Korsakov, Modest Petrovič Musorgski, Cezar Antonovič Kjuji i Milij Balakirjev) izučavala narodne napjeve i koristili ih u svojim skladbama, Musorgski je, unatoč pripadnosti toj skupini, realist: glazba mu služi za objavljivanje životne istine – pomoću glazbene umjetnosti želi pridonijeti njenom otkrivanju i isticanju. Prvenstveno je vokalni skladatelj – opernu formu ispunjava novom, jedinstvenom sadržajnošću kakvu prije njega nije poznavala ni ruska ni europska glazba.²⁵ Čajkovski je, po svom umjetničkom tempera-

¹⁸ Mersad BERBER, „Rekli su o Osmanu“, *Ivan Gundulić: Osman*, (programska knjižica predstave) HNK u Zagrebu, 1992., str.17.

¹⁹ Fred DOŠEK: „Arhetipske dubine“, *Slobodna Dalmacija*, 9. X. 1992.

²⁰ Dubravka VRGOČ: „Sraz svjetova“, *Novi Vjesnik*, 6. X. 1992.

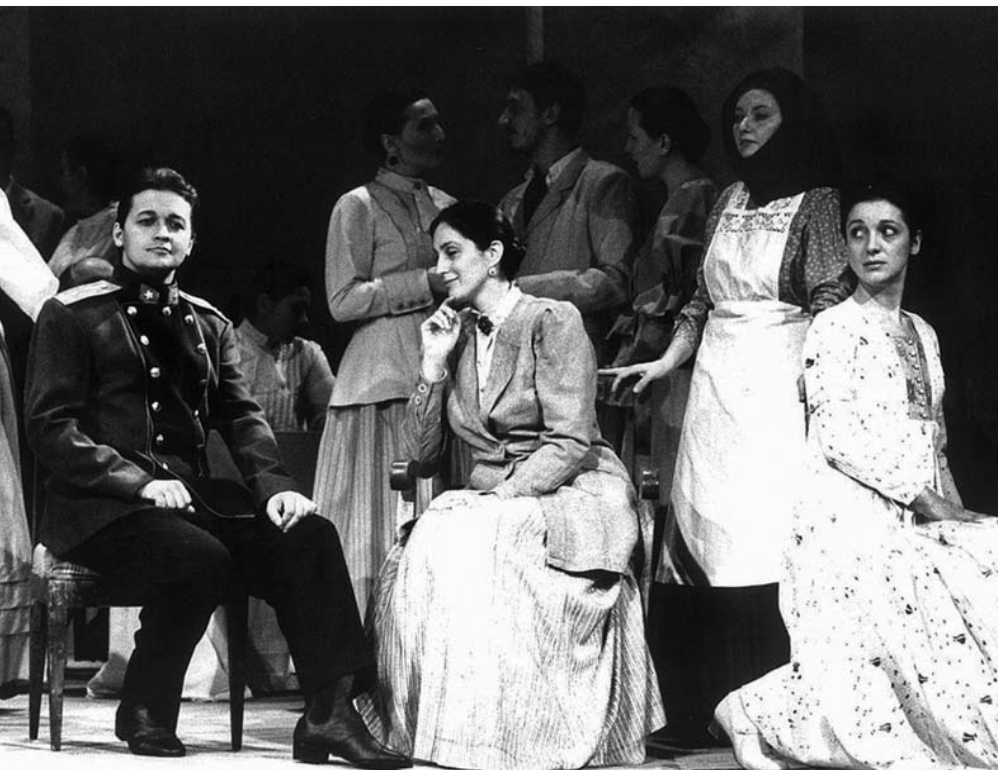
²¹ Ivica BULJAN: „Prepisivačka anemija“, *Slobodna Dalmacija*, 9. X. 1992.

²² Marija GRGIČEVIĆ: „Bogata slikovitost“, *Večernji list*, 8. X. 1992.

²³ Boris B. HROVAT: „Osman nalik našem svijetu“, *Novi Vjesnik*, 8. X. 1992.

²⁴ Jakša FIAMENGO: „Predstava za „dobru publiku“, pretpremijerni razgovor-Georgij Paro, redatelj Gundulićeva „Osmana“, *Slobodna Dalmacija*, 6. X. 1992.

²⁵ Josip ANDREIS, *Povijest glazbe*, II., Liber, Zagreb, 1976., str. 604-615.



Petar Iljić Čajkovski: *Evgenij Onjegin*, HNK Zagreb, 1998.

mentu drugačiji od Petrice, ne zanosi se folklorom i ne iskorištava momente narodne mitologije nego daje prednost tzv. „apsolutnim“ oblicima pred programima, no duh ruske glazbe primjetan je u njegovim skladbama te se često služi i citatima. Ističe: *Ruski elementi u mojoj glazbi srodni su onima iz narodnih pjesama, posljedica su okolnosti što sam odrastao u zabitnu kraju i napajao se neobjašnjivim krasotama karakterističnih osobina ruske narodne glazbe.*²⁶ Čajkovski i Petrica svakako se nadopunjuju u svom djelovanju.

Evgenij Onjegin²⁷

Godine 1998. Paro, ponovo u suradnji s dirigentom Vladimirom Kranjčevićem, odlučuje postaviti na scenu HNK-a u Zagrebu čuvenu operu Čajkovskoga *Evgenij*

²⁶ *Ibid.*, str. 635.

²⁷ Premijera je održana 28. II. 1998. u HNK u Zagrebu. Autorski tim: Vladimir Kranjčević, dirigent, Georgij Paro, redatelj, Dinka Jeričević, scenografkinja i oblikovateljica svjetla, Ulrike Schlemm, kostimografkinja, Miljenko Vikić, koreograf i pomoćnik redatelja. Uloge (veće): Ana Pugar-Jerić (Tatjana), Martina Gojčeta (Olga), Aurelio Kokeza (Evgenij Onjegin), Hrid Matić (Vladimir Lenski).

Onjegin, podnaslovljenu s „Lirski prizori“ koja se razlikuje od ostalih djela tog vremena upravo zbog toga što su pokretači radnje lirski čuvstva. Bila je to ujedno i jedna od prvih opernih realizacija Stanislavskoga baš zbog svoje jednostavnosti u formi bez dodatnih scenskih efekata. Odnosi među likovima su u prvom planu što omogućuje slojevitost u pristupu koje je i Paro iskoristio u svojoj inscenaciji u zagrebačkom HNK-u. On je *Onjegin* doživio kao neku vrstu komorne opere, u skladu s osnovnom zamisli skladatelja koji ga je, ne bez razloga, kao što je rečeno ranije, nazvao „lirskim prizorima“.²⁸ Svojim redateljskim umijećem sazdanim u dramskom teatru, Paro je u ovoj operi mogao detaljnije razraditi osnovne odnose među likovima kao i iscizelirati njihove karaktere. Motive Puškinova romana o otuđenosti te potrazi za višim ciljevima otrgnuo je od romantičarskih natruha s početka 19. stoljeća i pomaknuo ih prema kraju stoljeća, davši im turgenjevsko-čehovljevsko ozračje. Ogoljele plohe scenografije Dinke Jeričević (koja je pri podizanju zastora nagrađena aplauzom publike), začinjene toplim bojama, pojačavale su dodatno taj dojam.²⁹ Sukladno kritici, scenografsko rješenje ove inscenacije bilo je naročito zapaženo: *Promjene slika igraju jednako kao i drugi elementi respektabilne i ozbiljno pripremljene predstave.*³⁰ U *Onjeginu* svojom monumentalnošću odskaču moćni zborni ulomci pri čemu je redatelj posegnuo za formiranjem efektnih zbornih scena i uspješno animirao zbor zagrebačkog HNK-a. I Marija Barbieri primjećuje kako se *Evgenij Onjegin* udaljuje od pravila operne dramaturgije, ali ima savršenu koherentnost dramske radnje. Također smatra da je, uz ljepotu glazbe, otuđenost glavnog junaka i romantičnog heroja koju je prvi unio Byron, Puškin prihvatio, a Čajkovski glazbeno uobličio, razlog da se *Onjegin* sve češće nalazi na repertoaru kazališta.³¹ Na tragu rečenog, Paro i njegov autorski tim uspjeli su napraviti predstavu modernog scenskog izgleda, duboko promišljenu i sa snažnom psihologijom likova.

Hovanščina³²

Godine 1999. Paro nastavlja s nizom režija ruske operne literature i to operom Modesta Petroviča Musorgskog *Hovanščina*. U njoj je narod prikazan u različitim „formati-

ma“ – strijelci, raskolnjici, kmetovi – kao posebno važan element radnje, a Musorgski je sam napisao libreto, koristeći kao građu povijesne rasprave i dokumente. U djelu se čuje prizvuk folklorista te citata iz narodnih pjesama što karakterizira glazbu Petrice: borba za pobjedu nacionalnog smjera u ruskoj glazbi, uz suprotstavljanje akademizmu Rubinstejna i tzv. „moskovske škole“.

Paro u svojoj režiji ponovo poseže za monumentalnošću zbornih scena, nadovezujući se tako na svoja prethodna redateljska ostvarenja uspješnih ansambl predstava.³³ U toj poticajnoj režiji, za njega izrazito inspirativni, operni prvaci Ruža Pospiš Baldani i Tomislav Neralić ostvaruju vrhunske interpretacije kao Marfa odnosno Ivan Hovanski. Bas Ivica Šarić, ulogom Dosifeja također pridonosi ocrtavanju raskolničkih karaktera u predstavi.³⁴ Razvidno je kako je ovdje Paro koristio svoje poznavanje klasika ruske dramske literature te transponirao svoje iskustvo dramskog redatelja u režiju djela ruskih opernih skladatelja. Iako kritika ove inscenacije *Hovanščine* nije bila jedinstvena u ocjeni – posebice glazbenoga segmenta izvedbe – dojam je kako je Paro, što je vjerojatno uzrokovano i njegovim porijeklom, imao poseban senzibilitet za režije opera nastalih na predlošcima ruske literature koje zrcale kompleksnost pojma „široke ruske duše“ te vremena carske Rusije. Miljenko Vikić, kao koreograf, do-

²⁸ Usp. Bosiljka PERIĆ KEMPF: „Predstava koja budi nade“, *Novi list*, 6. III. 1998.

²⁹ Usp. Davor SCHOPF, „*Onjegin* bez romantičarskih natruha“, *Vjesnik*, 2. III. 1998.

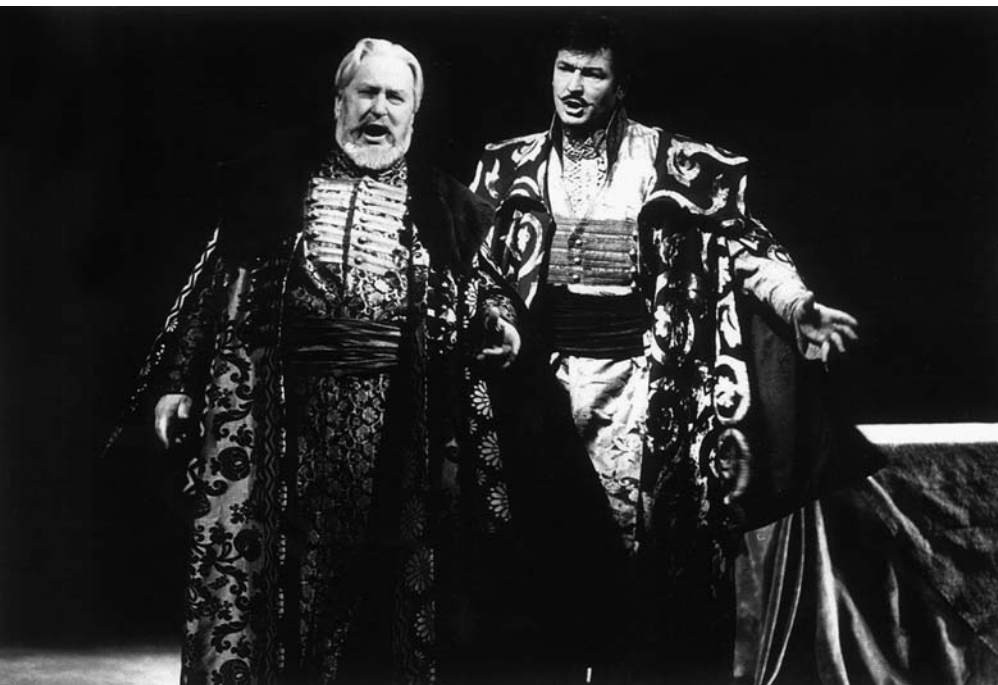
³⁰ Usp. Maja STANETTI: „Otmjeni *Onjegin*“, *Večernji list*, 2. III. 1998.

³¹ Marija BARBIERI, „Što znači *Onjegin* današnjem slušatelju?“, *Petar Iljić Čajkovski: Evgenij Onjegin*. (programska knjižica predstave), HNK u Zagrebu, 1998., str. 30.

³² Premijera je održana 2. XII. 1999. u HNK-u u Zagrebu. Autorski tim: Vladimir Kranjčević, dirigent, Georgij Paro, redatelj, Dinka Jeričević, scenografkinja, Diana Kosec-Bourek, kostimografkinja, Miljenko Vikić, koreograf i pomoćnik redatelja; uloge (veće): Tomislav Neralić (Ivan Hovanski), Hrid Matić (Andrej Hovanski), Zrinko Sočo (Vasilij Golicić), Ivica Šarić (Dosifej), Ruža Pospiš-Baldani (Marfa).

³³ Usp. Davor SCHOPF: „Opera izvan aktualnog trenutka“, *Vjesnik*, 4. XII. 1999.

³⁴ Usp. Davor SCHOPF: „Ljudski topao i uvjerljiv“, *Vjesnik*, 8. XII. 1999.



Modest Petrovič Musorgski: *Hovanščina*, HNK Zagreb, 1999.

prinio je cjelovitosti uprizorenja ove pomalo hermetične opere čiju je funkcionalnu scenografiju kreirala Dinka Jeričević.

Boris Godunov³⁵

Sljedeće djelo koje autorski tim Paro – Kranjčević odlučuje postaviti na scenu zagrebačkoga HNK-a još je jedno djelo Musorgskog, *Boris Godunov*, libreto kojeg je također sam Musorgski napisao prema Puškinovoj drami, no ne držeći se slijepo predložka. Uz lik Borisa Godunova, narod je drugi glavni lik, a Paro koji, kao što smo ustanovili, iskazuje poseban senzibilitet prema režiji zbornskih prizora, majstorski režira upravo masovne scene te je impresija da glavnu ulogu u operi, zapravo igra operni zbor. To izvire i iz samog naziva koje je Musorgski dodijelio svom djelu

– „glazbena pučka drama“, što upućuje na važnost uloge naroda.³⁶ Također, nijansirano doprinosi i glazbenoj karakterizaciji likova koji su označeni i tehnikom lajtmotiva. Koristi i predispoziciju koju je Musorgski unio, a to je uloga pjevača i orkestra kao ravnopravnih aktera u tumačenju teksta, čime se stvara poseban kolorit i ugođaj. Njegova inscenacija *Borisa Godunova* peta je zagrebačka postava toga djela.³⁷ Uz zbor HNK Zagreb, okosnica njegove režije bio je lik Borisa Godunova u interpretaciji čuvenog basa Paate Burchuladzea (u tome trenutku, po mišljenju mnogih, najboljeg tumača uloge Borisa Godunova na svijetu)³⁸ koji je lik ruskog cara iskonski osjećao, donijevši ga u idealno proživljenom obliku. Uvid u osvrte ukazuje kako kritika nije bila osobito naklonjena ovom uprizorenju *Borisa Godunova*, poglavito zamjerajući



Modest Petrovič Musorgski: *Boris Godunov*, HNK Zagreb, 2002.

nedostatke glazbenoj pripremljenosti,³⁹ ali i ponekim redateljskim rješenjima te produkcije⁴⁰, kojom su Paro i njegov tim zaokružili trolist opera ruskih kompozitora u tadašnjem repertoaru zagrebačkoga HNK-a.

Budući da i sama (kao solistica Opere HNK-a u Zagrebu tijekom intendanture Georgija Para), pripadam onim privilegiranim umjetnicima koji su imali čast s njime raditi, usudujem se, koristeći usto i impresije kolega, dati osvrt i iz toga rakursa. Paro je za vrijeme stvaranja predstava glazbeno-scenske literature omogućavao pozitivno ozračje i mir koji je neophodan umjetnicima pri kreiranju uloga; širokim, upravo slikarskim potezima, stvarao je

³⁵ Premijera je održana 28. II. 2002. u HNK-u u Zagrebu. Autorski tim: Vladimir Kranjčević, dirigent, Georgij Paro, redatelj, Dinka Jeričević, scenografkinja, Diana Kosec-Bourek, kostimografkinja, Miljenko Vikić, koreograf i scenski pokret; uloge (veće): Paata Burchuladze (Boris Godunov), Ivica Čikeš (Pimen), Ruža Pospiš-Baldani (Marina), Zrinko Sočo (Šujski).

³⁶ Usp. Viktor ŽMEGAČ: *Portreti gradova. London, Venecija, München, Sankt Peterburg. Kulturnopovijesni prikazi*, Matica Hrvatska, Zagreb, 2019., str. 268.

³⁷ Usp. Nenad TURKAL: „Burchuladze i Pospiš Baldani u Godunovu“, *Vjesnik*, 28. II. 2002.

³⁸ Usp. Davor SCHOPF: „Godunov u HNK nakon tri i pol desetljeća“, *Vjesnik*, 1. III. 2002.

³⁹ Usp. Davor SCHOPF: „Boris na vidiku“, *Vjesnik*, 7. III. 2002.

⁴⁰ Usp. Maja STANETTI: „Tužbalca za propuštenim“, *Večernji list*, 2. III. 2002.

određene scene, simplificirajući situacije s tendencijom olakšavanja rada sudionicima. Poštivao je umjetničke autoritete interpretata (npr. Paata Burdzulatsse, Ruže Pospiš Baldani, Tomislava Neralića), ali je i ostalima davao umjetničku autonomiju i slobodu. Svim sudionicima u kreativnom procesu bila je tako omogućena toliko potrebna ugodna stvaranja i odlaska na probe. Za razliku od mnogih redatelja, govorio je mirno, blago i staloženo, osjećalo se da je vođen višim ciljem. Ponirući u dubinu teksta, a vođen transcendentnošću libreta i glazbe, nije imao za cilj vanjsku formu, već otkrivanje srži partiture. Za umjetnika sa zavidnom reputacijom, bio je veoma skroman u svojim počecima režiranja glazbeno-scenskih predstava, čak se „ispričavajući“ ansambli što prvi put režira neku operu (*Čarobna frula*), čime je pokazao svoju ljudsku i umjetničku veličinu. Oslanjao se na svoje suradnike i njihovo znanje što je rezultiralo uzornim timskim radom i umjetničkim rezultatima. Njegova erudicija bila je iznimna, posve izuzetna među opernim režiserima, vidljiva kako laicima tako i stručnjacima, a svojom pojavom, znanjem i karizmom ulijevao je povjerenje. U radu s opernim pjevačima uspijevaao je odstraniti ukočenost pjevačkih manira, te su, sveukupno uzevši, pjevači profitirali u radu s njim jer se radilo o temeljno dramskome redatelju koji je na isti način pristupao i režiji opera, što nije posve uobičajena pojava.

Parova izjava o režiji *Čarobne frule* sublimira njegovo bavljenje glazbenim kazalištem te ocrta upravo one karakteristike velikog umjetnika kojima je obilovao: Sve što ćete vidjeti na sceni je izraz skromnosti jer je glazba iznad svega. Mi služimo Mozartu koliko znamo i koliko možemo.⁴¹

⁴¹ Sanja RACA, "Mozart je iznad svega" (razgovor s G. Parom) *Hrvatsko slovo*, 22. III. 1996.

Izvori i literatura

Josip ANDREIS, *Povijest glazbe*, 2. Liber, Zagreb, 1976.

Marija BARBIERI, „Lako i jednostavno“, *Slobodna Dalmacija*, 26. ožujka 1996.

Ivica BULJAN, „Prepisivačka anemija“, *Slobodna Dalmacija*, 9. listopada 1992.

Fred DOŠEK, „Arhetipske dubine“, *Slobodna Dalmacija*, 9. listopada 1992.

Jakša FIAMENGO, „Predstava za „dobru publiku“, pret-premijerni razgovor Georgij Paro, redatelj Gundulićeva „Osmana“, *Slobodna Dalmacija*, 6. listopada 1992.

Marija GRGIČEVIĆ, „Bogata slikovitost“, *Večernji list*, 8. listopada 1992

Boris B. HROVAT, „Osman nalik našem svijetu“, *Novi Vjesnik*, 8. listopada 1992.

Branko MAGDIĆ, „U Saraju ničeg nema“, *Večernji list*, 30. lipnja 1997.

Georgij PARO, *Theatralia disjecta*, Matica Hrvatska, Karlovac, 1995.

Bosiljka PERIĆ KEMPF, „Predstava koja budi nade“, *Novi list*, 6. ožujka 1998.

Programska knjižica predstave *Modest Petrovič Musorgski: Boris Godunov*, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 2002.

Programska knjižica predstave *Wolfgang Amadeus Mozart: Čarobna frula*, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 2005.

Programska knjižica predstave *Petar Iljič Čajkovski: Evgenij Onjeĝin*, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 1998.

Programska knjižica predstave *Modest Petrovič Musorgski: Hovanščina*, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 1999.

Programska knjižica predstave *Ivan Gundulić: Osman*, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 1992.

Programska knjižica predstave *Wolfgang Amadeus Mozart: Otmica iz saraja*, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 1997.

Sanja RACA, (razgovor s G. Parom) „Mozart je iznad svega“ *Hrvatsko slovo*, 22. ožujka 1996.

Davor SCHOPF, „Ovacije oduševljene publike“, *Vjesnik*, 25. ožujka 1996.

Davor SCHOPF, „Ljupki Mozartov glazbeni igrokaz“, *Vjesnik*, 30. lipnja 1997.

Davor SCHOPF, „Radost Mozartova muziciranja“, *Vjesnik*, 22. studenoga 1997.

Davor SCHOPF, „Onjeĝin bez romantičarskih natruha“, *Vjesnik*, 2. ožujka 1998.

Davor SCHOPF, „Opera izvan aktualnog trenutka“, *Vjesnik*, 4. prosinca 1999.

Davor SCHOPF, „Ljudski topao i uvjerljiv“, *Vjesnik*, 8. prosinca 1999.

Davor SCHOPF, „Godunov u HNK nakon tri i pol desetljeća“, *Vjesnik*, 1. ožujka 2002.

Davor SCHOPF: „Boris na vidiku“, *Vjesnik*, 7. ožujka 2002.

Maja STANETTI, „Čarobne nesuglasice“, *Večernji list*, 25. ožujka 1996.

Maja STANETTI, „Otmjeni Onjeĝin“, *Večernji list*, 2. ožujka 1998.

Maja STANETTI, „Tužbalica za propuštenim“, *Večernji list*, 2. ožujka 2002.

Nenad TURKALJ, „Mozart na Gornjemu gradu“, *Vjesnik*, 25. lipnja 1997.

Nenad TURKALJ, „Burchuladze i Pospiš Baldani u Godunovu“, *Vjesnik*, 28. veljače 2002.

Dubravka VRGOČ, „Sraz svjetova“, *Novi Vjesnik*, 6. listopada 1992.

Viktor ŽMEGAČ, *Portreti gradova. London, Venecija, München, Sankt Peterburg. Kulturnopovijesni prikazi*, Matica hrvatska, Zagreb, 2019.