

Davor Rocco

ZVUKOVNE INOVACIJE PAROVA AMBIJENTALNOG KAZALIŠTA

Poziv za sudjelovanje na simpoziju posvećenom liku i djelu Georgija Para pobudio je u meni niz sjećanja i izazvao mnoštvo asocijacija. Naime, nekoliko ključnih momenata moje profesionalne karijere bilo je usko povezano upravo s ovim redateljem i njegovim radom. Zato, iako sam za temu izlaganja odabrao „Zvukovne inovacije Parovog ambijentalnog kazališta“, ne mogu izbjeći neke autobiografske momente, a moja priča započinje ranih sedamdesetih.

To razdoblje, unatoč specifičnosti državnog ustroja i oscilirajućemu političkom pritisku, obilježeno je ubrzanim otvaranjem svijetu, što se, unoseći značajne promjene u naše živote i svakodnevicu, posebno odrazilo na kulturu koja se sve učinkovitije opirala ideološkoj kontroli i svim oblicima konzervativizma. Sve aktivnije smo, na svim područjima umjetnosti, pa tako i u kazalištu, participirali u globalnim trendovima, a pojedinci su bili spremni i na radikalne iskorake. U pogledu glazbe, postupno se etablirala domaća rock-scena, jazz je doživljavao svoj procvat, a u suvremenoj je glazbi legitimitet izborilo, u akademskim krugovima duugo ignorirano sve šarenilo skladatelj-

skih postupaka i tehnika razvijanih tijekom dinamičnog 20. stoljeća.

Dubrovačke ljetne igre, već uhodani državni festival s respektabilnom tradicijom, u to su vrijeme uživale puno zanimanje naše kulturne javnosti. Uz vjernu lokalnu publiku, predstave i koncerte posjećivali su brojni zainteresirani domaći i strani turisti, a u produkcijama sudjelovali renomirani umjetnici s područja cijele bivše države. Zaslugom Georgija Para, Dubrovnik je upravo tih godina zaživio duhom „novoga teatra“. Zaredale su inovativne, raskošne ambijentalne predstave. Pobuđeno je zanimanje međunarodne kulturne javnosti jer su na Igrama uslijedila gostovanja recentnih inozemnih kazališnih projekata, a neke od domaćih predstava postavili su priznati redatelji iz inozemstva.

Početkom ljeta 1973., još kao student, istodobno se baveći glazbom, a nakon razdoblja klupskih svirki i ljetnih angažmana po hotelskim terasama, ali i prvih iskustava u skladanju za kazalište i film, zatekao sam se besposlen u Dubrovniku. Na Stradunu sam slučajno sreo Peru Gotovca koji je tada s Parom surađivao u tri uzastopna



Bertolt Brecht: Život Eduarda II, kralja Engleske, Dubrovačke ljetne igre, 1971.

scenska ostvarenja od iznimna značenja kako za razvoj, tako i za percepciju ovog festivala. Nakon kraćeg razgovora, Gotovac me, bez puno premissiranja, pozvao da se uključim u rad na novome projektu. Uskoro se ispostavilo da ću tog ljeta sudjelovati u čak dvjema predstavama: jednoj koja se tek postavljala, ali i u jednoj koja je na repertoaru bila već treću sezonu. Ovaj iskusni skladatelj i dirigent, koji se morao nositi s teretom slave oca Jakova Gotovca, od dijela je kulturne javnosti bio uporno podcijenjan zbog svoje priklonjenosti „lakšim glazbenim žanrovima“. A uza znanje te zavidnu glazbenu i opću kulturu, posjedovao je Pero Gotovac i neke osobine kojima je iskakao iz tadašnjih standarda, a to su prije svega, znatiteljja i otvorenost. S punom kompetencijom, istraživačkim je duhom preplitao tradicionalno sa suvremenim. Paro je to znao prepoznati pa ne čudi što mu je s punim povjerenjem prepustio brigu o glazbi u ovim zahtjevnim predstavama. Gotovčevim kvalitetama moram pridodati i komunikativnost jer je unatoč autoritetu koji je njegova funkcija podrazumijevala, uvažavao suradnike. Nisu mu smetale mladost, neznanje i neiskustvo nas samoukih rokera koje je okupio u ekipu, već je naprotiv, oslušujući duh vremena, rado prihvaćao naša mišljenja i sugestije.

Stjecajem navedenih okolnosti, uskoro sam se našao na Lovrjencu ne sluteći da će mi ova jedinstvena tvrđava postati svojevrsnim „stalnim ljetnim utočištem“ za sljedećih desetak godina gdje ću sudjelovati u čak dvjema postavama *Hamleta*, kao glazbenik u predstavi Dine Radojevića i kao skladatelj surađujući s Jirišem Menzelom, te u *Dundu Maroju*, s tada vrlo mladim Krešimirom Dolenčićem.

No vratimo se u 1973. godinu: bila je to treća, i posljednja, sezona igranja Brechtova *Eduarda II, kralja Engleske*. Paro je tolerirao, pa čak i poticao doradu i dogradivanje svojih predstava iz sezone u sezonu. Rado je pristajao na korekcije, ali i radikalnije pomake, podržavajući svaki obećavajući eksperiment. Za mjesto igranja *Eduarda II* odabrao je unutrašnjost tvrđave Lovrjenac, masivnim zidinama zatvoreni, gotovo klaustrofobični prostor u kojem je gledalište bilo smješteno vrlo blizu, oko scene, bez „rampe“ koja bi odvajala glumce od publike. Ova je koncepcija i akustički nudila, ili tražila, posve specifičan pristup. Gotovčeve karakteristične songove na sceni je

izvodio Ibrica Jusić, već poznat po svojim spontanim nastupima na skalinama, čime je postao dubrovačkom turističkom atrakcijom. Drago Mlinarec sa svojom gitarom, i ja na basu, dobili smo zadatak da izvan scene, u polumraku skriveni od publike, djelujemo kao svojevrsni nevidljivi prateći orkestar. Zvučnike moje bas-gitare razmjestili smo široko pod kamene lukove tvrđave. Potpomognuti golemim rezonatorima Lovrjenca, duboki tonovi istodobno su zvučali diskretno, puno i bogato, poput pedala crkvenih orgulja. Sljedeća skladateljeva ideja bila je još radikalnija. Naime, iskačući iz tada važećih standarda i uvriježena poimanja „scenske glazbe“, Gotovac je, uz punu Parovu podršku, zašao u područje koje danas nazivamo „oblikovanje zvuka“ (ili *sound design*). Uz pomoć neuoobičajena dodatnog instrumentarija, koji su sačinjavali razni predmeti pronađeni u podrumima i hodnicima tvrđave, zapravo skladištima scenske opreme ostavljene iz nekih bivših predstava kao što su naramci slame, lanci, metalne cijevi, šljunak, kamenje i komadi drveta – uživo smo, prema skladateljevim uputama, naizmjenično izvodili akcente, mistične šumove i *prozračne* atmosfere. Sve se to skladno stopilo u jedinstveni zvučni ambijent predstave. Nije bilo potrebe za ozvučivanjem jer je dobro iskorištena akustika prostora bila dovoljna da ove intervencije funkcioniraju uvjerljivo se uklapajući u prizore i postignu očekivani efekt. Iskusni Gotovac zapravo se duhovito poslužio rutinom preuzetom iz filmske metodologije i tradicije, gdje se u fazi tonske postprodukcije mnogi šumovi i zvukovi, na sličan način, proizvode u studiju, kako bi se sinkronizirali sa slikom. Danas, kada s razvijenom tehnologijom i tehničkim komforom koji sve čini lako izvedivim raspoložemo potpunom kontrolom prostornih planova i s trodimenzionalnom zvučnom slikom i uz pomoć specijaliziranih softverskih alata i grafičkog prikaza svih relevantnih parametara, kreiramo na zaslonu svog laptopa – opisana avantura s početka sedamdesetih može se činiti bizarnom. Ali ova istraživanja i, prije svega, osjećaj slobode u pronalaženju primjenjivih izražajnih sredstava, nikada neću zaboraviti. To dragocjeno iskustvo ostavilo je značajan trag i odrazilo se na cijeli moj daljnji rad.

Prava avantura tek je slijedila, a to je bilo Parovu uprizorenje Krležina *Kristofora Kolumba*. Ova jedinstvena predstava, kao drastičan iskorak iz standardnog poimanja



Na palubi Kolumbove *Santa Marije*: Davor Rocco, Vinko Viskić, Zoran Pokupec i Georgji Paro

kazališne scene, izvodila se na brodu, svojevrsnoj replici „*Santa Marije*“. Naime, prema uputama scenografa Miše Račića, stari, zapušteni jedrenjak, koji je privezan uz obalu neko vrijeme služio kao diskoklub, temeljito je prepravljeno kako bi ga se estetski i funkcionalno prilagodilo specifičnim potrebama predstave.

Prvi pokusi odvijali su se na brodu usidrenom kod Mokošice, u zaljevu Rijeke dubrovačke. Započinjale su navečer – jer se preko dana radilo na uređenju jedrenjaka – pa trajale do ranih jutarnjih sati. Glazbenu je ekipu

sačinjavalo nas nekoliko gitarista, predvođenih opet tadašnjim „zvijezdama“ Ibricom Jusićem i Dragom Mlinarcem, a harmoniku je svirao Neven Frangeš. Nismo bili ozvučeni, već mizanscenski široko raspoređeni po palubi, kako bi učvrstili zajedničko pjevanje brojnog ansambla te zvučkovno optimalno pokrili cijeli brod, ujedno i gledalište. Trajanje predstave podudaralo se s vremenom potrebnim da se obide otok Lokrum, od polaska iz stare dubrovačke luke pa do povratka. Stari jedrenjak nije se mogao sâm kretati, već ga je, povezanog vrlo dugačkim užetom da se

izbjegne buka motora, teglio mali trabakul. Ova je predstava bila svojevrsni „komorni spektakl“ jer se prilikama ograničeni broj gledateljskih mjesta ovoga ekskluzivnog kazališnog događaja približno podudara s brojem izvođača. Zbog iznimno velika zanimanja, pogotovo lokalne publike, posljednje sezone odigrano je nekoliko predstava bez plovidbe, na brodu privezanom uz mol stare dubrovačke luke, pred povelikom tribinom.

U tri godine, ploveći na „Santa Mariji“, doživjeli smo svakojakih avantura:

- brodolom, kada je pri povratku u dubrovačku luku „Santa Marija“ udarila u obalu. Opasnost je, s križa podignuta na vrh jarbola, prvi uočio razapeti nositelj naslovne uloge Božidar Boban, ali zbog glumačkog zadatka nije mogao reagirati i upozoriti na dolazeću opasnost
- opasnost od bombe, kada se pirotehnička naprava, simbolička Krležina „crna jabuka“, nakon što je Fabijan Šovagović u ulozu Čovjeka u crnom pripalio fitilj, umjesto da eksplokira bačena u more, odbila od zategnutog užeta jarbola pa otkoturala upravo pod stolicu poljskog veleposlanika, prijeteci ozbiljnim diplomatskim incidentom
- pobunu posade, na početku druge sezone igranja, jer je izvođačka ekipa, predvođena glumačkim sindikalistom Mirkom Vojkovićem, a nezadovoljna ugovorom, odbila izići na palubu, tj. scenu. Kriza je prebrođena tek kada se tadašnji direktor Iğara Niko Napica osobno pojavio u potpalublju, obećavši glumcima traženu povišicu honorara.

Možda je suvišno napomenuti da je ova neobična predstava, igrana na palubi usred pučine, i akustički obilovala zanimljivostima odudarajući od svih uobičajenih scenskih standarda. Nije bilo potrebe za posebnim efektima i tehničkim intervencijama jer je gotovo sve bilo autentično: od škripanja broda, preko zapljuskivanja valova, do glasova protagonista koji su se penjali po užadi i jarbolima te kretali među publikom, izvrnuti stvarnim fizičkim naporima, u potpuno realnom ambijentu.

Trendovi su tih godina ubrzano napredovali i sudjelovanje rock-sastava u izvedbama kazališnih predstava postalo je sve češćom praksom. I sâm sam dotad već nastupao u

studentskim uspješnicama Mire Medimorca *Ars longa vita brevis* i *Vietrock* na sceni Teatra &TD, a u Zagrebačkome kazalištu mladih, s istim redateljem (s kojim ću kao piscem i dramaturgom mnogo poslije ponovno surađivati s Parom¹), debitirao sam kao skladatelj u Kušanovoj *Zrinijadi*, koju je također na sceni pratio „živi“ bend. Tako smo već za iduću sezonu igranja *Kristofora Kolumba* lako uspjeli uvjeriti Peru Gotovca da je nužno djelomično modificirati sastav i ozvučiti ga. Očekivano, Paro se odmah priklonio ovoj ideji pa se grupica „trubadura“ s gitarama, iz premijerne verzije predstave, već sljedećeg ljeta preobrazila u *rock-band*. S Nevenom Frangešom na klavijaturi, Mladenom Brčićem na bubnjevima i sa mnom na bas-gitari, glazba je novom dinamikom i ugođajem bitno promijenila karakter, pa ako tome dodamo i vizualni doživljaj, značajno utjecala na opći dojam predstave.

U Krležinu *Areteju* nisam sudjelovao, ali sam ga gledao više puta tijekom tih godina. U suradnji sa slovenskim dramaturgom Ladom Kraljem, Paro je koncepciju predstave izgradio na nekoliko mudrih, vrlo originalnih rješenja. Stoga ne čudi da se *Aretej* rekordno dugo održao na repertoaru Iğara i da je mnogima ostao teatarskim doživljajem za pamćenje. Uspio je vrlo efektivno preplesti prošlost sa sadašnjošću, fikciju sa stvarnošću. Uvukao je publiku u događanje predstave tako da joj je dodijelio ulogu turista, kojima vodič, čičerone, pokazuje prostore u tvrđavi Bokar i oko nje. Koristeći elemente iz izvornog teksta, Paro se poigrao s dubrovačkom stvarnošću, a ujedno teatarski opravdao šetnju prostorima i prizorima. Dvije podjele, zapravo, dvije paralelne izvedbe s pomakom od dviju scena, s trenucima u kojima publika u pozadini događanja čuje i odjeke „one druge predstave“, dodatno su obogatile doživljaj, ujedno se poigravajući s relativnošću vremena. Inovativni Parov duh posebno se odražava u osmišljenosti akustičke dimenzije završnog prizora predstave. Scena je smještena na terasu tvrđave gdje gledatelji posjeduju za stolove i postaju gostima u fiktivnom restoranu luksuznoga hotela dok konobari poslužuju piće. Buka grada, glazba iz okolnih lokala, žamor i sve ono što inače predstavlja veliki problem današnjem ambijentalnom kazalištu u ovoj je situaciji postalo kraljetom i poželjnom akustičkom pozadinom. Kao što je u knjizi „Ambijentalnost na dubrovačku“ napomenuo Ivica Kunčević: „Žamor i glazba noć-

nog života, ne samo da ne smetaju, već doprinose uvjerljivosti i smislu scene.“

Nakon opisana dubrovačkog razdoblja, do moje sljedeće suradnje s Georgijem Parom prošlo je petnaestak godina. I opet se radilo o svojevrsnoj, nadam se neponovljivoj, avanturi. Naime, 1991. jednog jutra mi je zazvonio telefon. Javio se Mladen Iveković, tadašnji intendant Zagrebačkoga kazališta mladih, s vrlo neobičnim pitanjem, tj. bih li mogao kao skladatelj uskočiti u Parovu predstavu čija se premijera treba održati – upravo te večeri! Objasnio mi je da je došlo do neslaganja i razlaza s prethodno angažiranim skladateljem, čime je praizvedba te organizacijski vrlo kompleksne predstave dovedena u pitanje. Radilo se o poznatom, spektakularnom uprizorenju Krležinih *Zastava*. Telefon je zatim prepustio Žoržu: nakon dužeg razgovora, pošto sam približio niz njegovih preciznih natuknica i uputa, prionuo sam poslu i do navečer napisao i snimio glazbu, koje nije bilo malo. Nije bilo vremena za probu. Nisam imao kada ni montirati vrpce (tada se još koristilo magnetofonima), već mi je prilikom izvedbe u tonskoj kabini tehnički pomagala grupica verziranih prijatelja kolega, koji su izmjenično puštali glazbene brojeve prema mojim uputama i znakovima. Srećom, premijera je protekla u redu, a s uobičajena domjenka posebno pamtim čestitku i pohvalu svoga nekadašnjeg, strogog profesora, Vladimira Kranjčevića.

Sljedećih desetak godina češće sam radio s Parom: drame, komedije i jednu dječju lutkarsku predstavu. Zahvaljujući njegovim jasnim konceptima i preciznim uputama, bile su to ležerne, gotovo rutinske suradnje, uvijek učinkovite i bez stresova.

Na kraju ovog izlaganja vraćam se nakratko osnovnoj temi, tj. zvukovnim inovacijama ambijentalnoga teatra: tijekom cijele karijere, sve do danas, kao skladatelj i oblikovatelj zvuka, kontinuirano sam sudjelovao u predstavama postavljanim u najrazličitijim otvorenim ili – za kazališne predstave – atipičnim prostorima. Osim u Dubrovniku, radio sam u Zagrebu, Splitu, Ljubljani, Puli, na jezeru Palić, Ohridu, Beogradu, Sarajevu, Novom Sadu, Brijunima, pa i po najrazličitijim terenima širom svijeta, od Sidneya do New Yorka. Uspješno sam se nosio s izazovima i svim nepredvidivostima koje ova vrsta teatra podra-

zumijeva, što u velikoj mjeri mogu zahvaliti upravo ranim iskustvima stečenim u dubrovačkim Parovim ambijentalnim uprizorenjima. Njemu i Peri Gotovcu mogu zahvaliti što sam naučio doživjeti i promišljati akustički prostor, uvažavati širi kontekst, sve objektivne okolnosti, ne zaneamarujući ograničenja i sve ostale (otegotne) čimbenike. Zato tu ranu suradnju doživljam kao jedinstvenu školu, obrazovanje bez kojeg teško da bih uspio u svome daljnjem radu.

¹ Radi se o slobodnoj adaptaciji Krležinih *Zastava* autora Miroslava Medimurca pod naslovom *Zastave, barjaci i stjegovi* u režiji Georgija Para. Tekst je produžio radnju originala sve do Domovinskoga rata. Praizvedba je održana u prilici 100. obljetnice HNK-a u Osijeku 7. prosinca 2007., na dan osnutka toga kazališta. Uz D. Rocca, u umjetničkome su timu bile scenografkinja Dinka Jeričević, kostimografkinja Marija Žarak te oblikovatelj scenskoga pokreta Miljenko Vikić. Uz ansambl osječkoga kazališta, u predstavi su sudjelovali i mnogi glumci iz drugih hrvatskih kazališta.