

> Miroslav Krleža: Legenda / Nataša Janjić Medančić

foto: Mak Vejzović



NATAŠA GOVEDIĆ

Muzika kao kritički ideal

Uz Gavellinu predstavu *Legenda* Miroslava Krležu u adaptaciji Dubravka Mihanovića i Ivana Planinića te režiji Ivana Planinića i uz predstavu *Hiromi* Teatra &TD, autora i redatelja Vida Adama Hribara te dramaturginje Nine Bajsić.

Bezimen čovjek navrh brda pjeva.

Lijepa je to stvar.

Pjevni citat iz predstave *Legenda*,
autor songa NIKŠA MARINOVIĆ,
inače parafraza Krležine “Pjesme
bezimenog čovjeka na Golgoti”.

MIROSLAV KRLEŽA: *Legenda*

Redatelj: IVAN PLANINIĆ

Gradsko dramsko kazalište Gavella /
Tunel Grič

Premijere: 13. i 14. travnja 2023.

VID ADAM HRIBAR: *Hiromi*

Redatelj: VID ADAM HRIBAR

Koprodukcija Teatra &TD i Radio Teatra

Premijera: 7. studenoga 2023.

U dvije recentne predstave domaćega glumišta dotičemo se pitanja je li muzika još uvijek, mnogo stoljeća nakon glazbenodramske izvedbe starogrčke tragedije poznate po visokoritmiziranim stihovima i korskom pokretu, viši princip kazališne umjetnosti, svojevrsna *svetinja* ili nesvjesno izvedbe, *ono* što pokreće cijeli scenski organizam scenskoga govora, pokreta i slika, odnosno je li glazba “motor” dramskog jezika? Ili samo “jedan od” kazališnih jezika, ništa važniji od drugih? Ivan Planinić postavlja Krležinu *Legendu* u zagrebačkom Tunelu Grič, na čijem nas ulazu dočekuje mala grupa glazbenika u arhaičnim kostimima Bliskog istoka (duge halje, perike raskošne kose), a s njima je i sugestivni glazbeni narator izrazito hrapava glasa (Domagoj Janković). Njihov jednostavni, ali postojani ritam pjevanja, zazivanja Gospodina (stihovima koje je Krleža inače posvetio Michelangelu), stvara atmosferu neobične ekstatičnosti susreta s “nježnim Kristom”. Nikola Baće kao Krist pojavljuje se s blagim osmijehom na licu, rukama obzirno suosjećajno dodirujući i pozdravljajući publiku i glazbene izvođače. Unatoč njegovoj gostoljubivosti, glazba signalizira i ispadanje pojedinih pjevačkih/korskih glasova iz zajedničke himničnosti u pojedinačno ogovaranje Krista (nije li to jedno obično izvanbračno dijete, majka bludnica, kako to da Isus nema nikakve škole – nije svršio ni maturu itsl). Ta diskrepancija glazbenog slavljenja i glazbenog “prigovaranja”, dijalog motiva i trača, uvodi nas u unutarnji prostor Krležina teksta. U katakombe, prve prostore ranih kršćana. Sam tunel također je neka vrsta ušne pužnice: publika ulazi sve dublje i dublje u slušne kanale Krležina poetskog teksta. Hodamo po crvenom tepihu, slijedeći glazbenike (nalik i na grupu hipika: Filip Šovagović, Ivan Grčić, Ivana Bolanča, Antonija Stanišić Šperanda, Ana Kvirgić, Tara Rosandić, Sven Medvešek). Oni, pak, polaganim kretanjem i pjevanjem slijede vodeću figuru Krista, dugokosog, u dugoj haljini, bosonogog. Lik Sjene (kritičara i svekolikog promišljatelja Kristova nauka), u izvedbi Franje Dijaka, pojavljuje se iz daljine

u suvremenom crnom muškom odijelu, s crnom dolčevitom, zviždučući primamljivo slatku melodiju. Zbog te se Sjenine melodije lik Isusa zaustavlja i odjednom skreće sa zajedničkog puta s publikom, hipnotizirano slijedeći Sjenu u jedan od postraničnih tunnelskih prostora. Kad se publika također približi tom prizorištu, ondje je Marija (Nataša Janjić Medančić) u zagrljaju Isusa. On opet govori dodirom, zagrljajem, ali sada ljubavnim, dok se u daljini čuje zviždukanje Sjene. Ono je i zavodljivo lijepo i prijeteće. Glazba ovdje nosi emocionalnu naraciju, odnosno upada u nesvjesno likova. Kako vele Boulez i Pesko:¹

Moramo se uvijek iznova sjetiti da je evolucija glazbe uvijek bila pod jakim utjecajem kazališta, čiji izvedbeni stilovi postojano u eksperimentu idu ispred glazbenih. Epoha eksperimentiranja u kazalištu počinje odmah na početku, a nastavlja se i govornim izvedbama i onim mimskim i baletnim. Iz istog razloga tekst danas nije od ključne važnosti. (...) Prije govorimo o kombinaciji slike, geste i vokalnih tehnika, onoga što je sublimirano, čak još uvijek djelomično nesvjesno.

Čim se tekstualna izvedba toliko pomakne prema glazbi, kako čini redatelj Planinić, pokreće se i osobita sublimacija jezika u ritmičku zvukovnost (sve ono čemu se nadao Nietzsche pišući svoje *Rođenje tragedije iz duha glazbe*). Više nije toliko važno ono što se kaže, koliko ono što se pjeva. Ili pleše. Razgovor Isusa i Marije odvija se u neprekinutom zagrljaju, gotovo plesnoj figuri, s publikom koja sjedi uza zidove tunela. On njoj objašnjava da doduše jest zaljubljen u

¹ Cit. prema Boulez, Pierre and Zoltán Peskó (1978). “Musical aspects in today’s musical theatre: A conversation between Pierre Boulez and Zoltán Peskó”, *Tempo* No. 127, str. 2.



> Vid Adam Hribar: Hiromi / Rea Bušić foto: Luka Dubroja

nju, ali još više u tišinu i vječnost. Ona njemu da je zaljubljena u njega i oluju i sadašnji trenutak. To je i prvi nagovještaj da je suprotnost cijelom izvedbenom ditirambu tišina groba, prema kojoj Isus sve odlučnije korača. Muzikalnost glumačkih glasova i Krležina teksta svako je malo obojena ili nadjačana zviždukanjem Sjene, koju Marija čuje kao “glas slavuja”. U smislu dramske situacije, upravo je ta melodiozna sekvenca zvižduka jedan od posljednjih tragova Isusove slavljeničke radosti u ovoj predstavi, baš kao i u finalu njegove dramske biografije kako je bilježi Krleža. Jer čim Sjena progovori, u toliko angažiranoj, žestokoj, sugestivnoj i nesmiljenoj izvedbi Franje Dijaka da se zaista čini kao da je u pitanju unutarnji i usrdni Kristov glas, glas koji odlučno “reže” Kristova samozavaravanja i naivnosti, saznat ćemo da je Krležin spasitelj nezaustavljiv. Ni Sjena ne

uspijeva preokrenuti smjer Isusova samouništenja. Čovjeka od vjere u tunelima obuzima sve tmurnija i tmurnija *izvjesnost*. I sve hladnija zamuklost. Sjena inzistira na tome da Krista koji se sprema umrijeti za “viši princip” ljubavi trese autodestruktivna groznica. Jednako tako Sjena nastoji razbuditi Krista govorom o “gluposti stada” za koje se Krist upravo žrtvuje.

Ali Krist Nikole Baće sluša neku drugu glazbu.

Inzistira na tome da postoji glazba koja nije od ovoga svijeta.

Sjena, pak, dokazuje da Kristova ljubav donosi samo strah od stvarnih ljudi, stvarnog svijeta, od njegove senzualnosti i od ljubavi prema ženi. Za razliku od Nietzschea, koji je smatrao da nas Sokratovo “pravašenje” i

racionalno izmicanje doktrinarnosti gura u epohu emocionalne praznine, Krleža vjeruje Sokratu/Apolonu/Sjeni, odnosno još pojačava eros filozofskih strasti. Svaki put kad razgovor Krista i Sjene postane nepodnošljivo antagoniziran, Franjo Dijak prelazi na zvižduk, na biglisanje slavuja (na ironičan “dionizijski princip”). Sjenino biglisanje ima svoju osobitu dramaturgiju mamljenja, izazivanja, provociranja Krista. Štoviše, muzika je uprizorena kao ono posljednje na što se Krležin vizionar vjere u ljude obazire, što je gotovo jednako moćno kao i marmor onostrane tišine.

Kad se jedan od glazbenika (Sven Medvešek) naglo sruši, to postaje scena oživljavanja Lazara, uz nove himnične odjeke (izvodi se gospel “Happy Day”) Kristovih natprirodnih moći. Lik Krista za to vrijeme umorno slijedi ekstatičnu povorku svojih poklonika na čelu s Lazarom. Dok svi oni slušaju slavu uskrsnuća, on kao da teškim korakom mjeri bol skorašnjega raspeća. Uskoro će se pojaviti i lik drugog Marijina udvarača, Jude, a Domagoj Janković transformirat će se iz konferansjea u Judu. Krležin Juda zna da Lazar nije uskrsnuo, samo ga je Marija uspavala. Zna i da mu je Krist ljubavni protivnik. Janković ga igra kao toplu silu koju se jednostavno ne može pobijediti; može ga se samo gurnuti prema smrti. Na mjesto slavuja sada stupa glasan jauk Sjene: “ptica smrti sada se, Gospodine, ruga tvome lešu”, procijedit će Sjena u suhoj, istovremeno drskoj i žalobnoj interpretaciji Franje Dijaka (taj je glumac majstor emocionalne slojevitosti). I dugi govor Sjene o tome da će svi ljudi trajno izdavati Krista i nikad mu neće *zbilja povjerovati*, dapače u njegovo će ime paliti knjige i slike, ne može zaustaviti Kristov križni put. Sjenino proročanstvo prati ritmično pjevno skandiranje “Hosana u visini” glazbeničke grupe koja stoji priljubljeno uza zidove najdužeg tunela i slavi procesiju nošenja križa. “Ništa oni ne praštaju, u ime Tvoje”, ističe Sjena. Za to vrijeme, sceniski Krist nastavlja s mukom tunelom nositi golem drveni križ. Dok on nezaustavljivo bira pticu smrti, Marija nastavlja poraženo pjevati “hladna kao smrt ljubav je moja”. Tješe

je zagrljaji žena, a zatim, uz prodoran zvuk fagota, žene se polagano penju prema prosćeniju na kojemu je golemi križ i počinju ga svom snagom drmati, tresti, udarati. Time “Legenda” završava: zvukom potresa. Slikom križa koji se trese, pokretan mnogim ženskim rukama. Možda će se i... srušiti.

Zvukovna matrica ove predstave nije, dakle, samo dio unutarnje naracije likova ni ilustriranja ili emocionalnog “bojenja” zajedničkog zapleta o posljednjim Kristovim satima. Glazba se, naprotiv, uspostavlja kao viši princip koji bi mogao spojiti Krista i Sjenu, Krista i Mariju, Krista i svijet, ali uvijek će ga iznova nadvladati Kristov izbor prekida komunikacije. Tišine. Šutnje. Suhih usta raspeća. Smrti. Pa ipak, sama činjenica da Krležina drama dobiva orkestraciju u kojoj se zapravo dramatičira *stanje ideala*, nadasve je originalno čitanje Krležina predloška. Utoliko ova dramatičizacija podsjeća na Beckettovu dramaturgiju, gdje postoji stalna borba između onoga što se još uvijek može ozvučiti i čuti, nekog posljednjeg daha čovječanstva, hropca, nasuprot gluhoj tišini.

I druga predstava o kojoj nam je govoriti, *Hiromi* autora i redatelja Vida Hribara, oslanja se na svojevrsni “san o glazbi”. Naslovna junakinja teksta je japanska glazbenica Hiromi Uehara, slavna *jazz* kompozitorica i pijanistica. Ona se pojavljuje u predstavi kao halucinacija trojice muškaraca, ali definitivno i kao stvarna glumica Rea Bušić, odjevena u kimono i nasmiješena na način vječno zaigrana, nimalo zabrinuta djeteta. Prema svoj trojici muškaraca jedne obitelji (djed, otac, sin) “Hiromi” je jednako nježna i blago prkosna. Sve generacije nastoje joj ugoditi, izaći u susret, šarmirati je. Predstava se otvara i stalno nastavlja laganim preludiranjem *jazz*-klavira u *offu*, a jedna od prvih replika na sceni je: “To se ne pita. To se čuje.”

Što se točno čuje?

Čežnja svakoga od tih likova za vrlo nekonvencionalnom ženom?



> Legenda / Tara Rosandić, Antonija Stanišić Šperanda, Ivana Bolanča, Ana Krvgić, Ivan Grčić

foto: Mak Vejzović



> Hiromi / Rea Bušić, Vedran Živolić foto: Luka Dubroja

“Njezinu glazbu mogu prepoznati među tisućama tuđih nota”, tvrde muški protagonisti. No ne mogu to jedan drugome opisati. Prvi kaže: “Nešto se u meni.” Drugi odgovori: “I u meni se.” Hiromi je sablasno idealna i idealno sablasna. Istovremeno, ona je i jaka idealizacija svega japanskog. Jezika, običaja, kulture, načina kuhanja, unutarne samodiscipline, vježbanja. Tri balkanska osamljenika u bijelim trenirkama Polukružne dvorane Teatra &TD ne čeznu samo za ženom, nego i za rafinmanom Dalekog istoka. Njihovi su pokreti stilizacija japanskih borilačkih vještina, čajnih ceremonija, pokreta opuštanja. Ali orijentalizacija koju provode duboko je ironična: nije da stvarno u nju vjeruju. Štoviše, stalno komentiraju lomljivost svojih Potemkinovih sela. Pa ipak, ljepše im je uspostaviti neki imaginarni okvir postojanja nego priznati koliko je svakome od njih bolna osamljenost. Japan je zajednički nazivnik “boljih odnosa”, boljih razgovora, boljih knjiga, boljih obroka. Iz istog je razloga u prvom

planu pozornice akvarij s ribicama, a u pozadini paprinati bijeli paravani s nacrtanim stablom u tradiciji no-drame (scenografija: Mara Bajsić). Kad god se u izvedbi pojavi klavirsko preludiranje, to je signal da su muški odnosi postali previše napeti. Matija Čigir (deda), Silvio Mumelaš (otac) i Vedran Živolić (sin) ničemu konkretnom nisu posvećeni, nemaju radno mjesto ni neku mrežu odnosa izvan svoje obitelji, a ne bave se ni održavanjem kućanstva. Hiromi je ta koja “kuha, svira, zarađuje”. Muški likovi definiraju se kao “rekonvalescenti” jedne (zajedničke) fantazije, na što Hiromi (Rea Bušić) gleda s velikom naklonošću. Kao da razumije da su pred njom trojica dječaka koji fantaziraju o zajedničkoj baki, mami, supruzi – teško je reći, ali laskavo je da sve to vide u njoj. Još je nešto zanimljivo: isto onoliko koliko Krležin Isus odbacuje ženski princip, toliko likovi Vida Hribara obožavaju svoju “svezamjensku” sveženu Hiromi.

S Hribarovom predstavom ni mi kao publika nismo na mjestu sigurnosti. Ne znamo što točno gledamo, ni koga. Jedina konstanta je preludiranje klavira, pjevanje s Hiromi (posebno je šarmantna pjesmica koja kapitalizira fonetske razlike u izgovoru slova između japanskog i hrvatskog jezika), vraćanje istih melodija. Glazba je i tu ideal koji protagonistima raspiruje i održava volju za životom. Pa i ako je ta glazba samo “u nečijoj glavi”, još uvijek je pokretač ljudskog tijela i posebno sanjalačkih glava likova. Glazba se u predstavi pojavljuje i kao san “o druženju s Pogoreličem na Pagu”, kao povremeno citirani Gershwinovi preludiji, a također i navodni imperativ koji bilježi Roland Barthes (u svojoj glasovitoj knjizi o Japanu) kao tezu da u “Japanu stalno treba improvizirati” (tvrde Hribarovi likovi, čitatelji Barthesa). Ali što to točno treba stalno iskušavati? Nove jazz-varijacije? Ili međuljudske odnose? Gledamo li predstavu o jazzu, u kojoj su tri muška lika samo tri varijacije iste osobe – ili smo u nekom bajkovitom, čarobnom svijetu u kojem je ostvaren ideal stalne ludičnosti? Je li to ničeanska himna jazz Dionizu?

Hiromi je tekst koji uspijeva iskoračiti ne samo iz svakodnevice i svakidašnjice nego i iz samog jezika. Replike su poetski ambivalentne i kriptične pa ipak ih razumijemo. Teže glazbi. Time dolazimo do pitanja što je uopće u ovoj predstavi glazba. Kakva vrsta ideala? Je li glazba “instrumentalnost” našeg postojanja, ono bez čega ne bismo bili živi? Je li, dakle, Hiromi kao utvara *življa* od svojih udvarača i zamišljača? Ili je glazba “supstancija” koja nas opija i stalno udaljava od stvarnosti?

Obje predstave pitaju nas i možemo li se odmaknuti od tipične suvremene konzumacije muzike na mobitelima, digitalnim mrežama, u kontekstima u kojima se kapitalističko obilje melodija i ritmova na sve strane nudi (od kafića do supermarketa) i apsolutno podrazumijeva, ali nitko ne razmišlja o glazbi; samo je uzimamo kao vrstu stalne, čak i pomalo invazivne emocionalne

terapije. *Legenda* nas suočava s glazbenicima koji odlaze u tunele da bi se isključili iz digitalne utopije muzikofilije i sviranjem uživo propitali himničnost Krležine dramske poezije, koja nipošto ne dopušta jednostavnu emocionalnu identifikaciju. Dapače, puna je disonantnih tonova, neugodnih pitanja, ironičnih libreta, pjevačkih provokacija. Ne znamo točno je li to glazba ili kazalište ili oboje ili neka vrsta postmodernističkog *cabareta* koji se smije na račun žanrovskih podjela. *Hiromi* također glazbu personificira, pretvara u protagonisticu, s kojom se zapravo nijedan od likova nije u stanju nositi, iako je obožavaju. Jasno je da će Hiromi kao lik prema kraju izvedbe morati krenuti “na međunarodnu turneju”, a dečki će ostati bez nje. Zašto nisu u stanju zadržati je? Ima li to veze s time što predstava pripovijeda o našem strahu od umjetnosti, kao i o strahu od sviranja po našim najprivatnijim unutarnjim instrumentima? Svakako je zanimljivo da muzika u obje predstave ostaje kompleksni (ponekad i kontradiktorni) ideal, mnogo jači od bilo kakve socijalne ili političke identifikacije. Možda zato što muzikom možemo pristupiti onome što još uvijek nije “razloženo” ni razvrstano jezikom. A možda zato što je to već sadržano i u samoj poeziji, no glazba to pomiče na još jednu recepcijsku razinu. Prepustimo posljednju riječ što se tiče kritičkih ideala Johnu Cageu:¹¹

Ako se netko osjeća zaštitnički prema riječi “glazba”, onda je slobodno zaštitite i nađite neku drugu riječ za sve ono što ulazi u naše uši. Gubitak je vremena mučiti se riječima, inače zvukovima. Ja bih to u ušima nazvao teatrom i rekao bih da smo svi u tome, uživamo, stvaramo to.

11 Cit. prema Cage, John (2011). *Silence: Lectures and Writings*, Middletown: Wesleyan Un. Press, str. 190.