

LISINSKI
SUBOTOM
UVJEK
LISINSKI
NEPROCJENJIV DOŽIVLJAJ!

KONCERTNA DVORANA CONCERT HALL

LISINSKI

NEPROCJENJIV DOŽIVLJAJ INVALUABLE EXPERIENCE

Marko Čopić / Marko Vukobratović

Boris Papandopulo

madame Buffault

Poluscenska izvedba opere

Subota, 25. travnja 2015., u 19 i 30 sati

BORIS PAPANDOPULO
MADAME BUFFAULT

fantastična opera u četiri slike

Opera traje oko 70 minuta i izvodi se bez stanke.

Libreto: Paul Struck

Praizvedba: 18. travnja 2015. u Zagrebu

Simfonijski orkestar i Zbor Muzičke akademije

Dirigent: Mladen Tarbuk, red. prof. art. (MA)

Redateljica: Dora Ružđjak Podolski, doc. art. (MA)

Koreografkinja: Petra Hrašćanec, doc. art. (ADU)

Kostimografija: mentorica Barbara Bourek, doc. art. (TTF)

Scenograf: Zlatko Kauzlarić-Atač, red. prof. art. (ALU)

Oblikovanje svjetla: mentor Deni Šesnić, doc. art. (ADU)

Voditeljica zbora: Jasenka Ostojić, izv. prof. art. (MA)

ULOGE / SOLISTI:

Madame Berthe Buffault

Martina Đurđević, mezzosopran / 5. godina integriranog studija pjevanja (MA)

Jean-Jacques Gericault

Giorgio Surian, tenor

Paul Funestier

Florian Tavić, bariton / 1. godina integriranog studija pjevanja (MA)

François Paugignol

Ivan Šimatović, bariton / 2. godina integriranog studija pjevanja (MA)

Claude Crottin

Stefano Surian, tenor / 2. godina integriranog studija pjevanja (MA)

Jean-Pierre Edouard

Cheval Rideau

Petra Svrtan, 2. godina preddiplomskog studija glume (ADU)

Mentori solista (MA)

Lidija Horvat-Dunjko, red. prof. art. (Martina Đurđević; Florijan Tavić)

Giorgio Surian, doc. art. (Giorgio Surian; Stefano Surian; Ivan Šimatović)



Martina Đurđević



Giorgio Surian



Florian Tavić



Ivan Šimatović



Stefano Surian



Petra Svrtn

Ostale uloge:

Alkibiades

Fabijan Komljenović, 4. godina integriranog studija glazbene pedagogije (MA)

Charles Omбил

Krešimir Dujmić, 3. godina integriranog studija pjevanja (MA)

José Chaffarinada

Franko Klisović, 1. godina integriranog studija dirigiranja (MA)

Napoleon

Hrvoje Korbar, 1. godina preddiplomskog studija kazališne režije i radiofonije (ADU)

Himera

Barbara Suhodolčan, 3. godina integriranog studija pjevanja (MA)

Sfinga

Patricija Hitrec, 3. godina integriranog studija pjevanja (MA)

Medicinska sestra

Manda Sviben, 4. godina integriranog studija pjevanja (MA)

Prijevod libreta i jezični savjetnik za njemački jezik:

Anita Jerković i Tomislav Babić.

Korepetitori:

Barbara Kajin, 2. godina integriranog studija dirigiranja (MA)

Ante Sladoljev, 2. godina integriranog studija dirigiranja (MA)

Lovro Dobrijević, 4. godina integriranog studija dirigiranja (MA)

Davor Kelić, 4. godina integriranog studija dirigiranja (MA)

Mentor: Mladen Tarbuk, red. prof. art (MA)

Asistenti režije:

Marina Pejnović, 1. godina diplomskog studija kazališne režije i radiofonije (ADU)

Hrvoje Korbar, 1. godina preddiplomskog studija kazališne režije i radiofonije (ADU)

KOREOGRAFIJA, SCENSKI POKRET (ADU)

Plesači izvođači:

Odsjek plesa: suvremeni ples – izvedbeni smjer, 2. godina preddiplomskog studija (ADU) Koraljka Begović, Antonia Dorbić, Marta Krešić, Sintija Kučić, Nikolina Medak, Lana Šprajcer, Nastasja Štefanić, Danijela Vukadinović

Mentorica i koreografkinja (suradnica za scenski pokret):

Petra Hrašćanec, doc. art., Odsjek suvremenog plesa (ADU)

Asistentica koreografkinje:

Nikolina Medak, 2. godina preddiplomskog studija suvremenog plesa (ADU)



Fotografkinja: Maura Batarlović



Fotografkinja: Sendi Pucer

KOSTIMOGRAFIJA (TTF)

Studenti diplomskog studija Tekstilnog i modnog dizajna, smjera Kostimografije, na Tekstilno-tehnološkom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, kolegij Primijenjena kostimografija, kreativno su pridonijeli predstavi idejnim osmišljavanjem i realizacijom svih kostima. Osim istraživačkog rada, analize libreta i koncipiranja kostimografskog rješenja karaktera svih likova opere, studenti su jednako vrijedno sudjelovali u realizaciji koja uključuje: odabir, bojenje i intervencije na tekstilnome materijalu, projekt i razradu konstrukcije kostima, šivanje novih i stilsku doradu već gotovih dijelova, izradu oglavlja, izradu kostimske rekvizite te kreaciju kazališne maske. Kostimografija je izvedena uz pomoć i suradnju Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu.

Studenti kolegija Primijenjena kostimografija 1. godine diplomskog studija TTF-a:

Ani Adulmar, Mihovil Bilić, Ivona Biškupec, Valentina Ferlin, Adrijana Gašparić, Romana Glavurdić, Matea Hraste, Gabrijela Ivanović, Petra Iveković, Mateja Jagačić, Koraljka Karabotić-Milovac, Eva Karakaš, Viktorija Kulonja, Martina Križanić, Monika Merlin, Ana Mikulić, Maja Miklaužić, Mirela Mitak, Mateja Presečki, Anamarija Prgomet, Nika Wenzinger

Mentorica:

Barbara Bourek, doc. art. (TTF)

SCENOGRAFIJA (ALU, AF)

Idejno rješenje scenografije, izrada nacrtu i maketa, izrada scenografskih elemenata, slikarski i patinerski radovi, izrada rekvizite te kreacija i izrada skulptura djelo su studenata kolegija „Scenografija“ Akademije likovnih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu pod mentorstvom scenografa. Scenografija je izvedena u radionicama Akademije likovnih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu i Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu.

U kreaciji i realizaciji scenografije sudjelovali su:

Ivana Štulić, Slikarski odsjek, 2. godina preddiplomskog studija (ALU)
Katrin Radovani, Slikarski odsjek, 2. godina preddiplomskog studija (ALU)
Valentina Rašan, Kiparski odsjek, 2. godina preddiplomskog studija (ALU)
Borna Ban, Slikarski odsjek, 4. godina preddiplomskog studija (ALU)
Faris Hadžihasanović, Slikarski odsjek, 4. godina preddiplomskog studija (ALU)
Sunčana Vran, Grafički odsjek, 3. godina preddiplomskog studija (ALU)
Ivan Vrančić, Grafički odsjek, 4. godina preddiplomskog studija (ALU)
Domagoj Biškup, Grafički odsjek, 4. godina preddiplomskog studija (ALU)
Matea Barba, Nastavnički odsjek, 2. godina preddiplomskog studija (ALU)
Jelena Petrić, Nastavnički odsjek, 2. godina preddiplomskog studija (ALU)
Iva Mujkanović, Studij arhitekture, 3. godina preddiplomskog studija (AF)

Mentor scenografije:

Zlatko Kauzlarić-Atač, red. prof. art, Odsjek slikarstva (ALU)

Asistenti scenografa:

Ivana Štulić i Katrin Radovani, Slikarski odsjek, 2. godina preddiplomskog studija (ALU)

OBLIKOVANJE SVJETLA

Oblikovanje svjetla:

Elvis Butković, 2. godina diplomskog studija snimanja, smjer oblikovanje svjetla (ADU)

Asistent oblikovanja i operater svjetla:

Marko Mijatović, 1. godina diplomskog studija snimanja, smjer oblikovanje svjetla (ADU)

Mentor oblikovanja svjetla:

Deni Šesnić, doc. art., Odsjek snimanja (ADU)

VIDEOPROJEKCIJE

Animirane projekcije

Marta Stražičić, Odsjek za animirani film i nove medije, 2. godina preddiplomskog studija (ALU)

Filip Ugrin, Odsjek za animirani film i nove medije, 2. godina preddiplomskog studija (ALU)

Prijenos na sceni

Redateljica:

Judita Gamulin, 1. godina diplomskog studija filmske i televizijske režije (ADU)

Snimatelj:

Denis Butorac, 2. godina preddiplomskog studija snimanja (ADU)

Mihael Kovač, 2. godina preddiplomskog studija snimanja (ADU)

Mentor:

Mario Kokotović, izv. prof. (ADU)

Mikserica:

Urša Vlahušić, 2. godina diplomskog studija montaže, smjer montaža (ADU)

Mentorica:

Ina Bijelić, umj. asis. (ADU)

**SIMFONIJSKI ORKESTAR MUZIČKE AKADEMIJE
SVEUČILIŠTA U ZAGREBU**

Koncertni majstor: Val Bakrač

I. violine: Edi Šiljak, Dora Maganić, Sven Marković, Martina Filipan, Carolina Blašković, Leopold Stašić, Marta Stance, Marta Serdarušić, Manuela Paviči

- II. violine:** Monika Šolman, Marija Župančić, Kristina Mrčela, Katarina Kutnar, Nataša Veljak, Jasmina Bojić, Paula Žuljević, Ozana Tikvica
- Viole:** Tajana Škorić, Sonja Jugo, Dagmar Korbar, Višeslav Salopek, Filip Vitko, Danijel Rušec
- Violončela:** Sara Novoselić, Romana Šimbera, Katarina Evetović, Iva Ilakovac
- Kontrabasi:** Duje Serdarević, Adam Millan, Gustav Barištin
- Glasovir:** Paula Ropuš
- Gitara:** Lovro Peretić
- Flaute:** Antonia Mikas, Eva Čigijć
- Oboe:** Iva Ledenko, Dunja Čolić
- Klarineti:** Abdul-Aziz Hussein, Branimir Nora
- Fagoti:** Matko Smolčić, Matija-Mathew Tomas
- Rogovi:** Ivan Oškera, Antonija Vukelić
- Trube:** Tomislav Poljančić, Josip Rac
- Tromboni:** Mate Đuzel, Mario Puzović
- Timpani:** Fran Krsto Šercar
- Udaraljke:** Renato Palatinuš, Gregor Hrovat, Davor Marinac, Francesco Mazzoleni, Davor Topić, Petar Pranjčić, Šimun Matišić, Marin Borščak

Voditelj orkestra: Georg Draušnik, red. prof. art. (MA)

Nadzornik i poslužitelj orkestra: Nikša Gašparić

ZBOR MUZIČKE AKADEMIJE SVEUČILIŠTA U ZAGREBU

Soprani:

Barbara Babić, Magdalena Bačaneč, Vedrana Colić, Josipa Dužić, Mia Gazdović, Hana Hanas, Lucija Jelušić, Natalija Kralj, Karla Ledić, Ines Lončar, Lana Maletić, Karla Mazzaroli, Magda Sviben, Maja Šajatović, Petra Škoda, Katarina Tomaš, Linda Uran, Melis Vlahović, Lucija Vočanec, Manuela Vuković, Anja Žabkar

Altovi:

Aleksandra Bilanović, Karla Biondić, Barbara Bogojević, Barbara Bošnjak, Dagmar Drechslerova, Ema Gross, Ines Grubišić, Matea Jelinić, Lucija Juričić, Lara Kelemen, Antonija Kovaček, Barbara Lalić, Lana Maletić, Ines Miletić, Silvija Sarapa, Lucija Siruček, Josipa Vuković

Tenori:

Tomislav Bedeković, Matej Blečić, Viktor Čižić, Tin Gal, Martin Gelić, Filip Horvat, Dino Jelusić, Matej Magdić, Tin Eugen Pavše Mandić, Marin Morić, Neven Resnik, Kristijan Sinković, Juraj Viviana Šokičić, Tin Ujević, Danijel Vučić

Basovi:

Dominik Došen, Martin Feller, Marko Halavanić, Luka Ivoš, Josip Kapitanović, Ivan Kero, Filip Knežević, Mihael Konfic, Andrej Križanec, Mateo Narančić, Franjo Pečarić, Josip Prajz, Maro Rica, Stjepan Schweizer, Ivan Starčević, Vid Šarkanj, Franjo Šoštarić, Krešimir Španić, Marko Trkulja, Nikola Trputec, Matej Vuković

Korepetitori zbora:

Domagoj Maras, 3. godina integriranog studija klavira (MA)
Svjettlana Vlainić, 3. godina integriranog studija klavira (MA)

Voditeljica zbora: Jasenka Ostojić, izv. prof. art. (MA)

Asistent voditeljice zbora: Franko Klisović, 1. godina integriranog studija dirigiranja (MA)

PRODUKCIJA

Izvršna produkcija:

Petra Jagušić, 3. godina preddiplomskog studija produkcije (ADU)

Koordinacija produkcije:

Maja Veža (MA)

Ivana Štulić, Slikarski odsjek, 2. godina preddiplomskog studija (ALU)

Katrin Radovani, Slikarski odsjek, 2. godina preddiplomskog studija (ALU)

FOTOGRAFIJA

Fotografija:

Sendi Pucer, Odsjek za animirani film i nove medije, 2. godina preddiplomskog studija (ALU)

Maura Batarilović, Odsjek za animirani film i nove medije, 3. godina preddiplomskog studija (ALU)

Mentor:

Ivan Slipčević, doc. art. (ALU)

OBLIKOVANJE PLAKATA

Dizajn plakata:

Filip Smrekar, Grafički odsjek, 3. godina preddiplomskog studija (ALU)

Laura Martinović, Grafički odsjek, 3. godina preddiplomskog studija (ALU)

Sunčana Vran, Grafički odsjek, 3. godina preddiplomskog studija (ALU)

Karla Čurčinski, Grafički odsjek, 3. godina preddiplomskog studija (ALU)

Marko Sardelić, Grafički odsjek, 3. godina preddiplomskog studija (ALU)

Tea Ivković, Grafički odsjek, 4. godina preddiplomskog studija (ALU)

Tin Lončar, Grafički odsjek, 4. godina preddiplomskog studija (ALU)

Ivan Vrančić, Grafički odsjek, 4. godina preddiplomskog studija (ALU)

Vendi Vernić, Grafički odsjek, 1. godina diplomskog studija (ALU)

Dora Sučić, Slikarski odsjek, 3. godina preddiplomskog studija (ALU)
Dimitri Balojani, Slikarski odsjek, 3. godina preddiplomskog studija (ALU)
Andrej Tomić, Slikarski odsjek, 4. godina preddiplomskog studija (ALU)
Valeria Caldara, Slikarski odsjek, 5. godina preddiplomskog studija (ALU)
Marta Stražičić, Odsjek za animirani film i nove medije, 2. godina preddiplomskog studija (ALU)
Paola Grbić, Odsjek za animirani film i nove medije, 2. godina preddiplomskog studija (ALU)
Matej Kaminsky, Odsjek za animirani film i nove medije, 3. godina preddiplomskog studija (ALU)
Gonzalo Rodríguez de las Heras, Odsjek za animirani film i nove medije, 3. godina preddiplomskog studija (ALU)
Mentor: Svjetlan Junaković, izv. prof. art. (ALU)



Sveučilište u Zagrebu
Rektor: Damir Boras, prof. dr. sc.

U produkciji:



Muzička akademija
Akademija dramske umjetnosti
Akademija likovnih umjetnosti
Tekstilno-tehnološki fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Dekani:

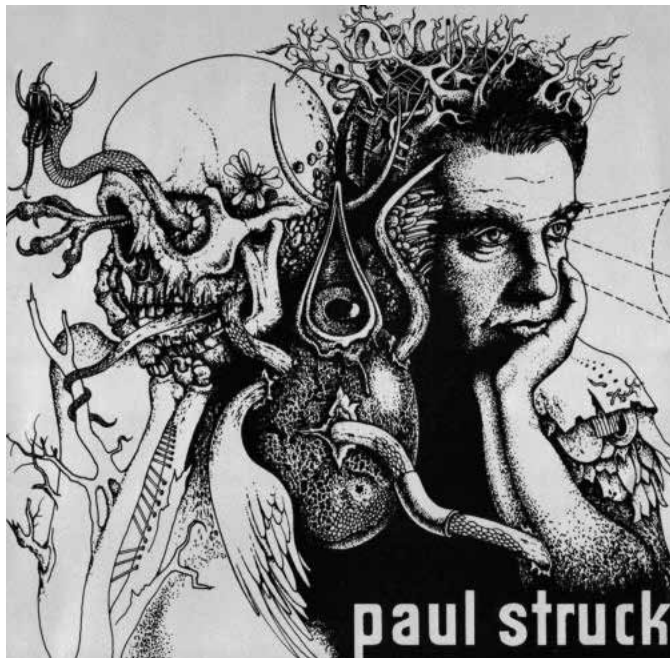
Dalibor Cikojević, red. prof. art. (MA)
Borna Baletić, red. prof. art. (ADU)
Aleksandar Battista Ilić, red. prof. art. (ALU)
Sandra Bischof, prof. dr. sc. (TTF)

KRATICE:

ADU = Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu
AF = Arhitektonski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
ALU = Akademija likovnih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu
MA = Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu
MBZ = Muzički biennale Zagreb
TTF = Tekstilno-tehnološki fakultet Sveučilišta u Zagrebu



Paul Struck:
Portret Borisa Papandopula



Paul Struck: Autoportret

SINOPSIS

Ova fantastična opera je nadrealistička farsa, fabula (basna, priča) i parabola, koja bi poput neke utvare pred našim očima trebala prohujati u četiri slike. Svjesnim odustajanjem od kompliciranog dramaturškog razvoja i zapleta, u prvom planu stoji slikovno (*das Bildhafte*) sa svojim vremensko-kritičnim momentima. Velike uvertire nema; u nekoliko taktova s markantnim kratkim motivom u trubama, koji se provlači kroz cijelu operu, uvodi se izravno u prvu sliku prve scene. Madame Buffault (alt ili mezzosopran) ima apokaliptične vizije (arija 1. slika, 2. scena): *Dolazi dan kad će sve nestati i proći i kad će se svi ljudi malo-pomalo pretvoriti u male električne limene muhe, koje će brujeći i zujeći krasiti svoje oltare sirom i medom i u košnicama proizvoditi šumove koji će podsjećati na ljudske poljupce. Te muhe nose krune od svježeg izmeta, izmeta novih velikih dinosaura, koji svoju hranu stražnjicom nalik na surlu usisavaju, a na usta ih ponovno izlučuju.* Ona, dakle, još prije propasti čovječanstva, tj. njene katamorfoze u limene pčele, kao svojevrsnu Noinu arku, Arku fantazmagorije (*Phantasmagora*), osniva muzej – fantastični muzej. U vitrinama (1. slika) nalaze se fantastična stvorenja, kreacija i ljudi – *(koji su već mrtvi, iako to još nisu, i koji to nisu, iako su već odavno mrtvi: ljudi iz svih regija, svih nacija, svih fakulteta, spolova i vremena)*. Sve njih je akvizirala gospođa Buffault, često i na zaista pustolovan način; ona svojevrsnim "brodom luđaka" isplivljava u svijet do otoka na kojima ljudi žive u samoći pa ona zanimljive primjerke mami u svoj muzej. Njihove duše onda se otaču i u tekućem stanju pune u male metalne kuglice s pužolikim zavijucima, koji vise pričvršćeni na štapu u cijevi na postolju vitrina.

Prva slika

Kustos i muzejski vodič Jean-Pierre Edouard Cheval Rideau (govorna rola), propali student (2. semestra povijesti i filozofije koji je „jednog dana, poslije loše probavljenog obroka osjetio neodoljivi poriv postati političar i ljude dovesti u red“) vodi kroz muzej publiku (zbor dama i gospode), koja na njegova objašnjenja o vitrinama reagira pomalo stupidno i poput marioneta (mali četveroglasni fugato). U osam vitrina nalaze se sljedeće pojave (prikaze) koje u radnji igraju uloge: Sfinga Edipa, Babilonska Himer, Napoleon u trećoj katamorfozi (sve tri su nijeme, dekoracija), Francis Pauguignol (poluraspadnuti kazališni direktor, nekada glumac), Alkibiades (transvestit s kompleksom balerine čija bi vitrina morala bi biti veća, da može pružiti slobodu pokreta za njegov maratonski ples umirućeg Perunija-flamengosa), avangardni skladatelj Charles Ombilic (uloga za udaraljkaša), student socijologije Claude Crottin (pokraj njega u njegovoj vitrini je hrđava

bomba), svrgnuti diktator José Chafarrinada (nijema, pantomimska uloga) s kojim gospođa Buffault pokušava amamorfozu prema pijanistu. U vrijeme stručnog vodstva poziva se muzejski vodič Rideau da pomogne gospođi Buffault, da njezin jedrenjak za nove akvizicije pripremi za pokret. Znatiželjna publika – bez nadzora – iskorištava taj trenutak kako bi se na okruglim gumbima igrala agregatnim stanjima duša. Time u figure u vitrinama ulazi život. One se pokreću i pjevaju – nastaje pakleni spektakl. Gospođa Buffault svojim luđačkim brodom uplovljava u dvoranu i smiruje situaciju. Stručno vodstvo se nastavlja...

Glazba u vrijeme izmjene scene

Druga slika

U drugoj slici gospođa Buffault pristaje brodom zasad neprimijećena na otoku apstraktnih geometrijskih formi s velikim kompjutorskim i svjetlosnim uređajima, s užurbanim zaposlenicima i uredskim osobljem; ta užurbanost prikazana je modernim baletom. Tu je carstvo privrednog imperatora Jean-Jacquesa Géricaulta, generalnog menadžera de Commerce na petnaestu (buffo-tenor) koji se, da ne bi gubio vrijeme, naziva skraćeno – J. J. G. – GMC na 15. potenciju. Gospođa Buffault dolazi pred njega. Dakako da je on već čuo, tj. u novinama čitao o njezinu neobičnom muzeju. Pita je želi li muzej prodati. Taj objekt ga jako zanima. Gospođa Buffault je iznenađena što sve ide glatko. Ona ionako želi J. J. G. – GMC15 namamiti u svoj muzej, gdje bi mu instruirano (obučeno) osoblje trebalo odtočiti dušu pa i njega zatvoriti u jednu od vitrina. Tako bi se ona mogla dičiti time što u zbirci ima i menadžera i poduzetnika. Svojim hidroglicerom on se zaputi u njezin muzej. Gospođa Buffault pak nastavlja put svojim luđačkim brodom.

Glazba u vrijeme izmjene scene

Treća slika

U trećoj slici pristaje ona na malom, golom i stjenovitom otoku, na kojem pod drvetom s pticama sjedi pjesnik Paul Funestier (bariton). Sam za sebe održava pjesničku večer – literatura u potpunoj samoći – ne treba mu publika. Nju mu nadomješta stroj za pljesak (beskrajna magnetofonska vrpca sa šumovima burnih ovacija). U ritmu tanga slušamo njegovu veliku ariju: *Kad ugledah mjesec tvoj, obnažen od svih katedrala i violina, tad izrastoše iznenada mojim korijenima dugi nokti, sasvim dugi nokti i grebaše mjesec tvoj. To bijaše uistinu zabavna i očaravajuća ljubavna igra* (pljesak). *Ali tad si postala perverzna, iz svih Tvojih otvora izlazio je zeleni parfem apokaliptičnih riba-ptica, tako da su svi crnčuge ovog svijeta počeli lajati* (pljesak). *Moj oscilograf se toliko uzbibao da se Napoleon, razgoličena*

torza uspravio u krevetu i gorko zaplakao... (pljesak itd.). Gospođa Buffault i pjesnik se upoznaju. On želi vidjeti fantastični muzej pa ga ona poziva da pođe s njom. Tako je za svoj muzej Buffault pribavila i jednog pjesnika.

Glazba u vrijeme izmjene scene

Četvrta slika

U četvrtoj slici ponovno smo u muzeju, kao u prvoj slici, no gotovo su sve vitrine ispražnjene. Gospodin Rideau nije uspio pokoriti gospodina Géricaulta i zatvoriti ga u vitrinu. Umeđuvremenu je Géricault počeo dražbu koja bi mu trebala donijeti veliku zaradu. Na pozornici je vrlo živo zbog kretanja publike i odvoženja ponuđenih subjekata na dražbu. Gospodin Géricault je gospodina Rideaua zatvorio u stojeći sat pa mu glava viri na mjestu brojčanika i kazaljki. Sve što se događa (dražba, povratak luđačkog broda s gospođom Buffault i Paulom Funestiereom, njezina lažna smrt, govor na odru, njezino ponovno dizanje iz mrtvih) mišljeno je kao parodija na operu, na ono „previše operno“. To se odnosi i na kraj, kad se donosi odluka da se muzej ponovno uspostavi, vitrine se ponovno dovuku, a voditelj muzeja Buffault, gospodin Rideau, počinje kao u prvoj slici. U tom ponavljanju početka komada – kao svojevrsni “perpetuum mobile” – pada zavjesa.

MALO POZNATI I NEPOZNATI PAPANOPULO: SKLADATELJ, NJEMAČKA I OPERA MADAME BUFFAULT

„RASUTI“ OPUS BORISA PAPANOPULA

„Sve bute to jemput našli vi muzikolozi, vi lešinari“, rekao je na svoj duhovit i šarmantan način – prema svjedočenju supruge Zdenke – jednoj hrvatskoj muzikologinji Boris Papanopulo, misleći pritom na golem broj autografa, vlastoručnih notnih zapisa svojih skladbi za koje se jednostavno nije znalo gdje su. Nakon što bi skladbe napisao, često za svoje prijatelje glazbenike kojima ih je i posvetio, Papanopulo bi im rukopise djela jednostavno dao i nikada više za njih ne bi pitao. Prijepise ili kopije (pogotovo u ranijoj fazi života) gotovo nikad nije radio. Tako su njegovi rukopisi završili „rasuti“ po privatnim ostavštinama, ormarima i policama, često tavanima i podrumima, ali i nesređenim i sređenim arhivima Hrvatske, Srbije, Slovenije, Njemačke, Austrije, Bosne i Hercegovine, Francuske, Makedonije, Sjedinjenih Američkih Država, pa čak i Egipta! Sve do prije nekoliko godina za više od dvije stotine njegovih djela nije se pouzdano znalo gdje su. Ipak, upisujući u vlastoručnom popisu skladbi na marginu gotovo svake skladbe neku zabilješku ili teško čitljivo ime nekog interpreta, institucije ili ansambla, Papanopulo je „muzikolozima-lešinarima“ uistinu ostavio svojevrsni *kodeks*, trag kojim je omogućio ne samo uzbuđljivu potragu za svojim autografima, nesumnjivo nekima od najvrednijih artefakata hrvatske kulturne baštine, nego u konačnici u mnogo slučajeva i njihov pronalazak; u međuvremenu je pronađeno gotovo stotinu rukopisa, ali ih još nešto manje od stotinjak nedostaje (prema opsegu i glazbenoj vrsti od najvećih do najmanjih). Time šaljive Papanopulove riječi s početka ovog teksta u ovom trenutku dobivaju i gotovo proročansku dimenziju. Uzimajući u obzir navedeno, postaje jasno da do sada jednostavno nije bilo moguće upoznati i potpuno sagledati golem Papanopulov glazbeni opus koji, uključujući i raznorodne obrade, sadrži više od 460 djela! U svojoj istinskoj skromnosti, Papanopulo, nesumnjivo jedan od najvećih hrvatskih skladatelja 20. stoljeća, bio je uvjeren (i to je u svojim javnim očitovanjima često isticao) da je stvorio tek nekoliko posebno vrijednih djela: sam stvaralački čin, skladanje glazbe, za njega je bio potreba poput udisanja zraka. Nakon što bi ih stvorio, ponekad osobno interpretirao ili nazočio njihovoj izvedbi, svoje bi skladbe ostavljao u rukama onih kojima ih je namijenio ili onih koji su ga od njega naručili. Ionako je drugi dan već pisao nešto novo, a njegov je stvaralački duh kročio novim uzbuđljivim prostranstvima tonova iz kojih je vještinom majstora, umijećem i čudesnom zvukovnom imaginacijom u *mreži* svojeg vizualno

fascinantnog notnog zapisa *hvatao*, materijalizirao zadivljujuću glazbu. U tom svakodnevnom procesu, konstantno zaokupljen vlastitom glazbom koja je iz njegove nutrine nadirala i šikljala poput blistavog vodoskoka, Papandopulo, čini se, jednostavno nije imao vremena a ni potrebe brinuti se za svoja djela, još manje razmišljati o njihovoj budućnosti. Uistinu šteta, jer, gledano iz današnje perspektive i nakon mukotrpnih dugogodišnjih potraga, čini se da su neka od tih remek-djela nepovratno izgubljena. Upravo iz navedenih razloga, *hermeneutički* odnos stvaratelja i stvorenog, skladateljeva života i njegovih djela, u slučaju Borisa Papandopula tek je potrebno uspostaviti. Da bismo to mogli učiniti, potrebno je istražiti njegov do sada tek pojedincima poznat, iznimno bogat i nevjerojatno raznovrstan osobni i umjetnički *curriculum*. To se ne odnosi samo na opulentan glazbeni opus koji na svoj način svjedoči o impresivnoj marljivosti, silnoj stvaralačkoj energiji i kreativnom potencijalu, već i na njegovu u međunarodnim relacijama vrlo uspješnu dirigentsku karijeru, golem broj poznanstava i osobnih kontakata, vlastitih napisa o glazbi u dnevnom tisku i kritika koncerata, na neslućen broj pisama, korespondenciju na nekoliko svjetskih jezika te na usmena i pismena svjedočanstva velikog broja glazbenika.

Boris Papandopulo – skladateljski oris

Koliko uistinu znamo o Borisu Papandopulu, velikanu naše glazbe? U prilici praizvedbe maestreve opere *Madame Buffault*, zanimljivo je osvrnuti se na neke do sada tek uskom krugu upućenih poznate činjenice iz Papandopulova života, međunarodne kontakte i uspjehe, posebice one koji se odnose na Njemačku i Austriju, države čiji jezik je Papandopulo perfektno govorio i čija je kulturna i glazbena tradicija imala velik utjecaj na njegovo intelektualno i umjetničko profiliranje. Boris Papandopulo ne samo da je u Njemačkoj rođen (25. veljače 1906. u malom, ali vrlo poznatom lječilištu Honnef am Rhein / od 1960. Bad Honnef / nedaleko od Wiesbadena) nego je i ondje proživio prve tri godine života. Papandopulova majka, glasovita hrvatska pjevačica Maja Strozzi, o kojoj je Thomas Mann s divljenjem pisao kao o „danas možda najljepšem sopranu obiju hemisfera“ (*Die Entstehung des Doktor Faustus*, Fischer Verlag, 1974, str. 534), odrasla je u Zagrebu, u okruženju u kojem su njemački jezik i kultura bili sveprisutni, svojevrsan *conditio sine qua non* društvenog i umjetničkog života. Osim *općeg mjesta* u Papandopulovoj biografiji, trogodišnjeg školovanja u svjetskoj metropoli glazbe, Beču (1925.-1928.), a koje mu je svojom preporukom nizozemskom dirigentu Dirku Focku „otvorio“ prijatelj njegove majke i poočima Pečića veliki Igor Stravinski, te impresivnog uspjeha i medijskog odjeka njegove

mladenačke skladbe *Slavoslovlje* u Beču 1928. o kojem je bečka, iznimno stručna kritika doslovno pisala panegirike, treba istaknuti i da je prvu Papandopulovu (izvornu) skladbu *Svatovske popijevke* za zbor i sopran solo objavila bečka nakladnička kuća *Spahn*, a onda se za njegova djela zainteresirao i veliki svjetski nakladnik notnih izdanja iz istog grada *Universal Edition*, koji je na svoj repertoar uvrstio skladbe *Concerto da camera*, orkestralnu suitu iz opere *Amfitrion* i *Kolo* za glasovir.

Za sebe govori i činjenica da je autograf glasovirskog izvotka već spomenute komične opere *Amfitrion*, otkriven u višegodišnjoj potrazi autora ovoga teksta za Papandopulovim skladbama, sačuvan u dijelu ostavštine jednog od najvećih svjetskih dirigenata, Austrijanca Karla Böhma (danas se čuva u Austrijskoj nacionalnoj knjižnici u Beču). Nažalost, koliko je zasad poznato, svjedočanstva iz pera velikog umjetnika o tom Papandopulovu djelu nisu sačuvana. U Beču je 1931. godine Papandopulov *Prvi gudački kvartet* koji je kritičar bečkih dnevnih novina *Der Wiener Tag* apostrofirao kao „djelo puno nadahnuća i boja“ s neporecivim uspjehom kod publike i glazbene kritike izveo i Zagrebački gudački kvartet.

Papandopulova djela su u godinama između dva rata bila izvođena i u Pragu (1936.), Sofiji (1937.), Nici (1937.), Lisabonu, Stuttgartu (1938.) te iste godine u Italiji, gdje je osobno gostovao i kao zborovođa splitskog Pjevačkog društva *Zvonimir*. Podatak da je Papandopulovih nastupa i uspjeha u Europi i Njemačkoj zasigurno bilo još, te da ih itekako treba istražiti i dokumentirati, potvrđuje i svjedočanstvo gospođe Zdenke Papandopulo o jednom od prvih dirigentskih nastupa njezina supruga u frankfurtskoj Operi za mladenačkih dana. Posebno dramatično se pak doima iskaz gospođe Papandopulo o suprugovu dirigentskom nastupu u Berlinu 1945. u vrijeme bombardiranja toga grada. Prema priči samog Papandopula, koju prenosi njegova supruga, pri povratku s nastupa u hotel, mladi maestro je od svoje sobe zatekao samo okvir vrata; sve ostalo ili je bilo u plamenu ili se već pretvorilo u veliko zgarište.

Poslijeratne godine

Posebno zanimljivim, ne samo za recepciju i smještanje u povijesni kontekst njegova glazbenog opusa, već i za povijest kulturologije i sociologije Hrvatske i bivše Jugoslavije, doimaju se Papandopulovi odnosi i doticaji s njemačkim umjetnicima i kulturnim životom Njemačke poslije Drugog svjetskog rata. Vjerojatno su nove vlasti odlično poznavale sve epizode iz Papandopulove profesionalne biografije. Neposredno nakon Drugog svjetskog rata u novonastaloj Jugoslaviji optužili su ga za navodnu „kolaboraciju sa snagama okupatora“, što je isprva rezultiralo njegovim potpunim isključenjem iz glazbenog života. (Kratku, bizarnu kaznu služi, prema vlastitim riječima, „kao vozač starog Fordson kamiona koji je došao iz Afrike kad su se tamo tukli s Romelom“ UNNRA-e [Nothilfe- und Wiederaufbauverwaltung der Vereinten Nationen] po Hrvatskoj.) U to vrijeme bilo je dovoljno dirigitirati na opernoj predstavi koju je posjetio neki od njemačkih časnika u odori (što je u Zagrebu u vrijeme rata dakako bilo neizbježno) da se postane „državni neprijatelj“. Papandopulo je to, „po prirodi stvari“, bio, jednostavno zato što je u vrijeme rata obnašao dužnost dirigenta, a neko vrijeme i ravnatelja zagrebačke Opere. Zbog velikog ugleda u stručnim krugovima, istinskih sposobnosti i glazbeničkih kompetencija, vrlo brzo je „reintegriran“ u glazbeni život zemlje i postavljen za ravnatelja Opere u Rijeci 1946. godine. U izgradnji reputacije u očima tadašnje vlasti zasigurno mu je pomogla i njegova genijalna kantata *Stojanka majka Knežopoljka*, skladana 1950., apoteoza i možda jedno od umjetnički najvrednijih ostvarenja socijalističkog realizma, djelo koje se, prema svjedočenjima suvremenika, duboko dojmilo i samog Josipa Broza Tita. Poslije, 1960. nastaje i njegovo drugo vrlo poznato djelo identične tematike: kantata *Legende o drugu Titu*.

Neka nam ovdje bude dopušten kratki ekskurs: Papandopulo je – uistinu kuriozno – počevši od sedamdesetih godina 20. st., ponekad gotovo istovremeno, skladao djela za koja je inspiraciju crpio iz naoko dijametralno oprečnih svjetonazora: skladbe religiozne tematike – specifično hrvatskog katoličkog bogoslužja s tragovima i elementima glagoljaškog pjevanja (*Osorski requiem*, *Poljička pučka misa*, kantate *Gospo od Zdravlja* i *Jubilate*, niz manjih sakralnih djela) s monumentalnim djelima nadahnutim ideologijom i poetikom poslijeratne socijalističke revolucije i NOB-om, kao što je *Ep o slobodi*, *Borbena kantata*, glazbeno-poetsko djelo *Srce slobode* (*Pasija po srcu*), poetsko-glazbena vizija *Credo*, 1943. – ciklus pjesama na tekstove Ivana Gorana Kovačića. U svim tim djelima nalazi one najčistije, duboko ljudske ideale i humanističke poruke te se u njima potvrđuje kao

majstor svojeg *metiera* – duhoviti glazbenik neiscrpane i svježije inspiracije, besprijeekorni poznavatelj skladateljsko-tehničkih postupaka, glazbenih formi te mogućnosti instrumenata i vokalne tehnike. Zbog takvih svojih umjetničkih *creda* Papandopulo tijekom života ne samo da je imao problema s vlastodršcima nego je često i patio jer su izvedbe njegovih djela (uglavnom) sakralne tematike (kao što je *Muka Gospodina našeg Isukrsta*) često bile zabranjivane, a on osobno od mnogih je bio „žigosan” i svrstavan u različite političke *tabore*. Povlašten status, istaknuto mjesto u političkim i umjetničkim krugovima, Papandopulu je vjerojatno omogućio i da relativno brzo nakon otvaranja granica bivše Jugoslavije pedesetih godina prošlog stoljeća dobije dozvolu za nesmetana i učestala putovanja u inozemstvo. Već 1947. Papandopulov prijatelj, njemački pijanist Udo Dammert s članovima kvarteta Lenzewski u sklopu Međunarodnih dana suvremene glazbe u Darmstadtu izvodi *Concertino in modo antico* za glasovir i tri gudačka instrumenta, duhovitu neoklasicističku skladbu napisanu 1935. godine u Splitu, koja je relativno nedavno pronađena na tavanu jedne ladanjske kuće u podnožju njemačkih Alpa i vraćena u Hrvatsku.

Suradnja Romansky i Papandopulo

Sredinom pedesetih godina Papandopulova druga supruga, Jana Puleva, maestra upoznaje sa svojim školskim kolegom, Bugarom Ljubomirom Romanskyjem, dirigentom koji vrlo brzo stječe laskavu titulu „Generalmusikdirektor der Stadt Gelsenkirchen”. S tim sposobnim i energičnim glazbenikom i utjecajnim i vještim organizatorom, Papandopulo će realizirati neke od svojih najuspješnijih projekata i na njegove narudžbe napisati svoje važne skladbe. Koliko malo znamo o Papandopulu govori i podatak da je u Gelsenkirchenu 30. prosinca 1956. Romansky izveo njegov balet *Der Königsreiherr* kojega nema ni u jednom skladateljevom popisu i za koji u Hrvatskoj i bivšoj Jugoslaviji gotovo nitko nije ni čuo. Uzbudljivim se doima pitanje leži li razlog i skladateljeva želja da se o tom njegovu djelu ništa ne sazna pomalo u egzotičnoj fabuli baleta koju je sastavila njemačka koreografkinja Betty Merck, koja mu je u ideološki striktno propisanim okvirima umjetničkih tvorevina bivše države mogla donijeti problema. Komplicirani libreto baleta koji se događa na imaginarnom kneževu dvoru prošlih vremena, prema svojem fantastičnom, bajkovitom i fantazmagoričnom sadržaju srodan je fabuli Bartókova *Čudesnog mandarina*, Zemlinskyjeve opere *Patuljak (Der Zwerg)* pa čak pomalo i fabuli Stravinskijeve *Žar-ptice*. To se djelo moglo, u svoj svojoj simbolici, sasvim sigurno svakojako tumačiti, a govori o nakaznoj ali u kraljevim očima vrlo cijenjenoj (i na dvoru «visokopozicioniranoj»)

ludi koja se zaljubljuje u princezu. Kako princezi i ne pada na pamet uzvratiti mu ljubav, on je pokušava dobiti (uzeti) na silu. U sprječavanju pokušaja nasilnog iznuđivanja ljubavi dvorske lude, princezi u pomoć priskače velika kraljevska čaplja (*der Königsreiher*) – personifikacija, tj. antropomorfizacija plemenitosti, ljepote i snage – te u verističkoj maniri na kraju ubija ludu i spašava princezu. Nažalost, petogodišnja potraga autora ovog teksta za tim netragom nestalim Papandopulovim djelom još nije dala rezultata, ali je nedavno pronađen obećavajući trag koji bi mogao dovesti do djela. Uspjeh baleta *Der Königsreiher* o kojem govore novinski isječci iz tadašnje periodike bili su Papandopulu i Romanskom poticaj za nove projekte. Tako je praizvedba Papandopulova 1957. godine skladanog baleta *Beatrice Cenci* u Gelsenkirchenu 23. listopada 1964. bila istinski trijumf kod publike i glazbene kritike. Njemačke novine (među njima i ugledni *Die Welt*) izvijestile su o – za njemačke prilike – nesvakidašnjem uspjehu djela te “aplauzu koji nije htio prestati”. I jedne naše novine prenijele su vijest o tome da je na premijeri baleta bio i sam skladatelj, “kojeg je oduševljena publika na kraju petnaest puta zazvala pred zastor”.

U Njemačkoj je 1959. Papandopulo sa svojom suprugom, pjevačicom Janom Pulevom nastupio i kao dirigent i kao korepitor: uz druga djela standardnog pjevačkog repertoara najprije je u Gelsenkirchenu s uspjehom izveo svoju *Čakavsku suitu*, remek-djelo hrvatske dijalektalne vokalne glazbe, i to u verziji i uz pratnju glasovira, a nekoliko dana poslije i orkestra (u Baden-Badenu). Autograf *Čakavske suite* – i to verzija za glas i glasovir – upravo zahvaljujući tom tragu prije nepuna dva mjeseca i nakon više od pedeset godina pronađen je u Wiesbadenu i vraćen u Zagreb! Na poticaj i uz zalaganje Romanskog, Papandopulo je skladao i dvije skladbe namijenjene obrazovanju mladih: *Divertimento alla pasticio* (1971.) i *Ein Orchestermosaik* (1972.) za veliki orkestar, koje su imale zadaću mladim ljudima njemačkoga grada Hernea na zabavan i duhovit način predstaviti instrumente u orkestru i glasovite skladbe svjetskih majstora klasične glazbe. Uistinu je nevjerojatno s koliko je skladateljske vještine i vica Papandopulo jednim uvijek iznova variranim dvanaesttonskim nizom povezo najraznovrsnije citate iz orkestralnih skladbi velikih skladatelja iz svih razdoblja povijesti glazbe i tako stvorio hrvatsku inačicu Brittenove skladbe *Mlada osoba upoznaje orkestar*. Romansky je u Gelsenkirchenu izvodio i Papandopulov *Pop koncert za dva glasovira i orkestar*, *Koncert za timpane*, a i dobro znani *Hommage à Bach*.

Odnosi s njemačkim umjetnicima

Osim s tadašnjom Zapadnom Njemačkom (BRD), upravo dio kontakata našeg skladatelja s tadašnjim DDR-om, tj. istočnim dijelom Njemačke, uistinu je posebno zanimljiv. Osim Romanskog, Papandopulov „proboj“ na njemačku glazbenu scenu omogućio je i Željko Straka, talentirani dirigent rođen u Subotici, utemeljitelj poznatog ansambla *Camerata Musica Berlin*, kolektiva vrhunskih solista i eksponiranih reprezentanata kulture bivšeg DDR-a diljem svijeta, a poslije i Papandopulov vjenčani kum koji je nakon rata živio u istočnom Berlinu. Godine 1961. Straka s Filharmonijskim orkestrom Narodnog kazališta u Rostocku izvodi Papandopulovih *Fünf Orchesterlieder nach Gedichten von Kuba* (doslovno bi se moglo prevesti kao: *Pet orkestralnih pjesama na stihove s Kube*). Na prvi pogled čini se da se Papandopulo inspirirao kubanskom poezijom, a svojom neobičnošću pažnju plijeni i (intrigantni) naziv jedne od popijevaka: *Rock 'n' roll*. Nakon pomnijeg proučavanja, ispostavilo se da je *Kuba* pseudonim Kurtha Barthela (1914.-1967.), njemačkog ljevičara, socijaldemokrata i pjesnika neobične biografije. Spomenimo samo da je Barthel 1939. pred najездом nacista pobjegao u London, gdje su ga Englezi "preventivno" kao *Enemy Aliena* internirali, pa je tek nakon rata oslobođen, kad se i vratio u istočni Berlin, gdje je postao "uzorni pjesnik partije" i autor "mnogih himni socijalizmu". Barthel je 1956. postao šef-dramaturg kazališta u Rostocku. Kako je i Papandopulov ujak Tito Strozzi imao kontakte s Narodnim kazalištem toga grada i ondje, kao što nam je poznato, 1962. na pozornicu postavio klasičnu španjolsku dramu *Donna Diana* za koju je naš skladatelj napisao i scensku glazbu, nije sigurno preko koga je Papandopulo upoznao Barthela. O njihovim odvažnim zajedničkim nakanama svjedoče i dva Papandopulova pisma iz 1965. godine pronađena u Barthelovoj ostavštini (baš kao i blijeđe kopije autografa *Pet orkestralnih pjesama* iz kojih se na jedvite jade uspjela rekonstruirati ta izgubljena skladba) u kojima Papandopulo Barthela moli da mu, prema vlastitim riječima, napiše libreto za *Atom-operu*. Međutim, očito je da se ta suradnja nikada nije realizirala: Papandopulo je taj siže koji ga je, kao što je razvidno iz pisma Kubi, toliko privlačio i inspirirao, na kraju dobio od sjajnog hrvatskog književnika i marljivog glazbenog kroničara Nedjeljka Fabrija i prema njemu 1966. skladao balet neobična naziva $Q_0+H_3+H_2=He_4+n+Q$, poznatiji pod naslovom *Dr. Atom*.

S druge strane, Papandopulo je već 8. travnja 1963. u glasovitoj Njemačkoj državnoj operi (*Deutsche Saatsoper Unter den Linden*) u tadašnjem istočnom Berlinu imao čast ravnati orkestrom u izvedbi Puccinijeve *Madame Butterfly*. Jednako tako je signifikantno da je baš 1963. na čelo

Njemačke državne opere došao (i ostao sve do 1984.) zanimljiv i utjecajan čovjek s kojim je Papandopulo prijateljevao: Hans Pischner. Pischner je rođen 1914. godine. Još uvijek je živ (u 101. godini!) i vrlo lucidan. Autor ovog teksta nedavno je s njim telefonski kontaktirao. (Kad sam Hansa Pischnera, kojeg sam pronašao u telefonskom imeniku Njemačke, pitao je li on možda sin glasovitog čembalista Hansa Pischnera, slabašni mi je glasić s druge strane žice simpatično odgovorio: "Ne, to sam ja, samo sam jako ostario!") Bio je sjajan čembalist, predsjedatelj poznatog Novog Bachova društva (*Neue Bachgesellschaft*) sa sjedištem u Leipzigu, zamjenik predsjednika Akademije znanosti i umjetnosti DDR-a i visoki "funkcionar" u kulturnom životu bivše Istočne Njemačke. Upravo je Pischner 21. veljače 1966. praiuzeo Papandopulov *Koncert za čembalo i gudače* skladan 1962. na njegov poticaj (što se može doznati iz programske knjižice s praiuzvedbe u Zagrebu).

Svakako treba spomenuti i Papandopulove kontakte s velikim njemačkim skladateljem Carlom Orffom. Nedavna istraživanja svjedoče o osam Papandopulovih pisama upućenih Orffu (od 1957. do 1966.) i dva Orffova Papandopulu, sačuvana u prijepisu. S obzirom na striktna pravila Fondacije *Carl Orff* koja zabranjuje svako kopiranje ili objavljivanje Orffovih pisama, bilo je moguće doznati tek toliko da su (između ostalog) dva majstora komunicirala i o postavljanju Orffovih djela u Rijeci (po svemu sudeći *Antigonae* i *Der Mond*). Recimo u ovoj prilici da je Papandopulo imao izvrstan odnos i sa sjajnim njemačkim ansamblom *Rostocker Nonett*, za čije članove je skladao i dvije vrlo uspjele skladbe (*Scherzo* i *Eine Kammer-symphonie*).

Svi navedeni Papandopulovi kontakti s umjetnicima iz Njemačke – a spomenuli tek dio njih – na dojmljiv način pokazuju s kakvim je intelektualcima "velikog kalibra" naš skladatelj konstantno komunicirao i surađivao te imao prilike formirati svoju stvaralačku poetiku i izgrađivati svoje intelektualne i umjetničke horizonte. To ujedno rječito govori i o njegovim kvalitetama, uspjesima i dosezima u zemlji vrhunskih glazbenika neizmjerljivo bogate, raskošne kulture.

OPERA MADAME BUFFAULT

Libretist Paul Struck

Vratimo se malo na spomenuti Papandopulov balet *Dr. Atom*. Upravo 29. listopada 1966. u riječkom kazalištu *Ivan Zajc* u prilici praizvedbe tog baleta (iste večeri izvedeni su i baleti *Leda* Mila Cipre i *Legenda o pjesmi* Ive Lhotke Kalinskog), a rad na scenografiji i kostimografiji skladatelj je povjerio Paulu Strucku, mladom njemačkom scenografu i slikaru, koji će nekoliko godina poslije napisati libreto opere *Madame Buffault*. Rođen u Kasselu, 28. travnja 1928., Paul Struck je završio studij scenografije i kostimografije u istom gradu, a usporedno sa studijem intenzivno slika i uči, kopirajući i proučavajući djela starih majstora. Na svojoj internetskoj stranici Struck sebe naziva „slikarem čiji je umjetnički kozmos smješten u područja fantastičnog realizma i nadrealizma, svijeta metamorfoza i mitologije, čuda, snova i čarolije“. U jednom od svojih eseja, njemački polihistor, filolog i poznati likovni kritičar Walter Jens naziva Strucka *pictor doctus* i govori o njemu kao o „majstoru školovanom kroz studij kompendija umjetnosti crteža starih majstora, modernom umjetniku koji tehnike zanata majstora kasnog srednjeg i ranog novog vijeka savladava suvereno, gotovo igrajući se“. Uistinu, Struckova zanatska perfekcija podsjeća na onu njegovih velikih uzora: Albrechta Dürera ili Salvadora Dalíja. Jens u Struckovoj umjetnosti primjećuje i „izraženi afinitet za matematiku, fotografsku preciznost u izradi detalja, dijalektičko prožimanje prošlog i budućeg“, a u njemu vidi umjetnika koji je u stanju „u svakom trenutku učiniti vidljivim prožetost neba i pakla, labirinta i prostranog polja ili anđela i demona“. Odabirući nadrealističke sižee, Struck često slika apokaliptične vizije, gotovo bizarno stapa mitološka bića s ljudskim i životinjskim likovima, realitet i snoviđenje pretače u apartne, groteskne, ponekad i tjeskobne situacije koje gledatelja iznenađuju, zapanjuju, nerijetko odbijaju, pa čak i šokiraju. Struck, školovan na opusu i fantastici Hieronymusa Boscha, ujedno je i sljedbenik ideja Albrechta Dürera, Sigmunda Freuda, Andréa Bretona, Salvadora Dalíja ili metafizičkog slikarstva Giorgia de Chirica, baštinik lepeze utjecaja koje u svojim djelima pokušava sintetizirati. Sve te karakteristike „Strucka slikara“ itekako su zamjetne i u libretu *Madame Buffault* „Strucka libretista“. Poznanstvo Papandopula i Strucka, prema svjedočenju gospođe Papandopulo, datira s kraja pedesetih godina prošlog stoljeća. Paul Struck zbog teškog zdravstvenog stanja nažalost nije bio u stanju ništa reći ni o kontaktima s Papandopulom ni o *Madame Buffault*. Gospođa Zdenka Papandopulo govori o maistrovoj fascinaciji Struckovim uljima na platnu, što je sigurno bio dodatni poticaj za bliskije upoznavanje, a onda i prijateljevanje i zajednički rad dvojice umjetnika.

Nakon uspješne suradnje u Rijeci, Papandopulo je Strucka angažirao kao scenarista i u svojem baletu *Ljudi u hotelu* (*Menschen im Hotel*), nastalom prema istoimenom romanu Vicki Baum iz 1929., skladanom 1966., a praižvedenom 1967. u sklopu „Svečanih igara“ u Beču. Paul Struck, osim libreta za Papandopulov balet *Ljudi u hotelu* i operu *Madame Buffault*, po svemu sudeći nikada nije napisao nijedno književno djelo, ni ikakav drugi tekst za kazalište ili neki drugi umjetnički medij. No njegovo iskustvo „čovjeka iz teatra“, nesporna umjetnička nadarenost, široki intelektualni horizonti i erudicija Papandopulu su bili dovoljnim zalogom da mu povjeri izradu libreta. Plan dvojice umjetnika bio je napisati atraktivnu i intrigantnu operu koju bi ponudili nekoj od velikih opernih kuća u Njemačkoj i postavili je na scenu.

Rad na operi

Prema navodima u partituri, Papandopulo je rad na operi *Madame Buffault* počeo 24. prosinca 1971., a završio 26. ožujka 1972. u Kaštel Lukšiću. Klavirski izvadak opere završen je pak potpuno 13. svibnja iste godine. Kako čitamo u novogodišnjem pismu [iz prosinca 1971.] supruzi Zdenki, koja je u to vrijeme radila u Njemačkoj, Papandopulo je sve to vrijeme bio potpuno posvećen skladanju: „Ja sam se već priviknuo na samoću i nije mi dosadno ni teško pri duši, jer me sasvim zaokuplja moj rad, momentalno na novoj partituri, za koju je naš dragi Struck napisao vrlo zgodan, pomalo luckasti libreto, baš onakav kakove su i njegove lude, ali interesantne slike ... [...] Blaženi mir, i nitko mi ne dolazi blizu, a ni ja ne idem nikuda, jako rijetko u Split jer tamo nemam nikakvog posla i neću da vidim one njuške u teatru.“ O operi maestro supruzi ponovno na duhovit način piše tek 9. svibnja 1972., četiri dana prije završetka glasovirskog izvatka: „Kad dođem početkom drugog mjeseca k tebi u Frankfurt, imat ćeš što vidjeti, koliko sam toga 'nadrlljao': 238 stranica partiture velikog formata, a glasovirski izvod će imati oko 200 strana... imaš kaj vidjeti koliko nota imam, da barem za svaku jedan pfenig samo dobim, već bi bio bogat... Mislim da je stvar dobro uspjela, što se Struckovog ludog libreta tiče, a moja muzika isto ne bude baš najgora... Sad se radi zbilja samo o tome, da Strucku uspije da to zajedničko naše dijete negdje plasira. [...] Bogzna, hoće li mu uspjeti pronaći kakvog direktora koji bi 'zagrizao' u to djelo. Danas ti ovi ljudi Švabe traže samo nekakove sasvim 'avantgardne' stvari.“ Nažalost, Papandopulova bojazan i sumnja u pogledu *plasmata* opere u Njemačkoj pokazala se opravdanom, jer *Madame Buffault*, dijelom vjerojatno i zbog *neavangardnosti* u vrijeme nastanka, nije izvedena ni scenski ni koncertantno.

Libreto

U svom „ekspozeu“ operi, Struck prije izlaganja sadržaja opere kao neku vrstu „mota“ upisuje znakovitu sintagmu *mundus est fabula*. Naša asocijacija je najprije poznato ulje na platnu na kojem francuski filozof Descartes u ruci drži knjigu upravo s tim nazivom, motiv kojem povjesničari umjetnosti nisu do kraja uspjeli dešifrirati značenje. No jasno je: *mundus est fabula* na latinskom znači da je svijet basna ili priča, a *fabula* se pritom može tumačiti i kao „pučka drama u rimsko doba“, što u prenesenom smislu znači dakako i „teatar“, dakle u slobodnoj interpretaciji – svijet je velika „pozornica“, priča koja se vječno dalje otpliće i u koju smo svi mi stalno „upleteni“. Manje je poznato da identičan naziv – *Mundus est fabula* nosi i ulje na platnu iz 1959. Maxa Ernsta, dadaista i nadrealista, na kojem „sve vrvi od ljudskih likova, šišmiša i glava himera“. Bit će da se Struckov libreto i na višoj razini referira i na Ernstovo djelo, s obzirom na mnoge nadrealističke elemente opernog sižea, iako je teško otkriti pozadinu te hipotetske veze. Zanimljiva je i Struckova kratka definicija opere: *„Ova fantastična opera je nadrealistička farsa, fabula (basna, priča) i parabola, koja bi poput neke utvare pred našim očima trebala prohujati u četiri slike. Svjesnim odustajanjem od kompliciranog dramaturškog razvoja i zapleta, u prvom planu stoji slikovno (das Bildhafte) sa svojim vremensko-kritičnim momentima.“* Upućuje tako na jednostavnost radnje bez kompliciranih zapleta, ali ističe i *vizualni* elementu iz kojeg je libreto potekao. U libretu su posebno uočljivi elementi *nadrealizma* (kako ih je u *Prvom manifestu nadrealizma* iz 1924. definirao André Breton, jedan od teoretičara i začetnika tog pokreta), a njegova ishodišta su uglavnom u Freudovoj psihoanalizi i tumačenju snova, metafizičkom slikarstvu Giorgia de Chirica, dadaističkoj negaciji konvencionalnog i u obračunu s normama u umjetnosti i društvu. Često spominjane riječi nadrealističkog pokreta su: nesvjesno, apsurdno, fantastično, slučajno, iluzija, čarolija, nestvarno, fantazmagorično, bizarno, groteskno, apartno, što su upravo i riječi koje Struck rado rabi u svom libretu. Nadrealisti, pa tako i njihov sljedbenik i apologet Struck (mogli bismo ga možda – zbog bitnog vremenskog odmaka od početka pokreta – okarakterizirati i kao „neonadrealista“), žele stapanjem onoga što je moguće samo u snovima s onim što postoji u zbilji stvoriti *novu realnost* koja apsurdnošću i novonastalim odnosima, kreacijama i formama zapanjuje, šokira, ponekad čak izaziva tjeskobu. Kao i u svojim slikama, i u libretu Struck zaziva apokaliptične vizije (arija gospođe Buffault s početka opere) protkane bizarnim, gotovo i morbidnim, čak perverzним detaljima (muhe koje imaju krune od svježeg izmeta dinosaura, hranu unose stražnjicom, a izlučuju je kroz usta; još više muzejski eksponati – „ljudske duše koje

se otaču i u tekućem stanju pune u male metalne kuglice s pužolikim zavijucima koji vise pričvršćeni na štapu u cijevi na postolju vitrina"). Podsjetimo se samo šokantne scene dlana s rupom iz koje plaze mravi ili rezanja ljudskog oka britvom iz glasovitog *Andaluzijskog psa* Luisa Buñuela i Salvadora Dalíja. U prvoj sceni treće slike Struck poseže za još jednim nedvojbeno nadrealističkim postupkom: pjesnik Paul Funestier u operi *Madame Buffault* služi se metodom *automatizma u pisanju* (ovdje je to automatski govor), metodom što je u manifestu spominje Breton. Metoda potječe od Freuda, a Breton je određuje kao „monolog koji teče što je moguće brže kako ni u kojem slučaju ne bi potpao pod utjecaj svjesnog promišljanja i kako bi umaknuo kontroli kritičkog uma subjekta koji ga izgovara“. Podsjetimo se u ovoj prilici i „praoca“ tog postupka srodnog fenomenu „struje svijesti“, švedskog znanstvenika, „naturalnog mistika“ i teozofa Emanuela Swedenborga koji je svojim učenjem utjecao na niz velikih znanstvenika i umjetnika; on je početkom 18. stoljeća „otkrio“ *automatsko pisanje*. Swedenborg je vjerovao da upravo na taj način „komunicira s Bogom i piše ono što mu govore anđeli“. Tekst Funestierove *arije* djeluje poput buncanja, kao nizanje logički potpuno nepovezanih pojmova i radnji, doima se kao halucinacija (npr. „... iz svih tvojih otvora došao je zeleni parfem, apokaliptične ptice-ribe, tako da su svi crnje ovog svijeta počeli lajati...“) itd. Upravo to su karakteristike još jednog nadrealističkog postupka. U istoj mjeri u kojoj je obojen nadrealizmom, libreto je obilježen i *humorom* u najrazličitijim nijansama od jednostavne šale, vica i komike sve do parodije, ironije, pa čak i izrugivanja, sarkazma i persiflaže. Kako drugačije protumačiti predstavljanje kustosa muzeja Buffault, akademika Rideaua, koji ima „dva semestra povijesti i filozofije“, kazališnog direktora Francoisa Pauguignola – „izumitelja teatra“, Alkibijada (Alkibiades), „transvestita s kompleksom balerine“? Naposljetku, važna je *angažiranost* Struckova teksta. Nije riječ samo o slici *otudjenja* modernog čovjeka (čija su znamenja neobično komično-tjeskobna atmosfera opere, divovsko računalo ili pusti otok na kojem „ljudi žive u svojoj osamljenosti“), nego o „duhu materijalizma i materijalnog izrabljivanja“ utjelovljenog u liku Jean-Jacquesa Gericaulta („menadžera, ekonomskog imperatora i 'novčanog diktatora'“) koji na kraju na dražbi i prodaje fantastični muzej gospođe Buffault. I tu motive Struckova pokušaja kritike društva treba sagledati u kontekstu nastojanja nadrealista, budući da je društveni angažman bio jedan od važnih sastavnica i odrednica pokreta.

Nadrealizam u glazbi

Kako se Boris Papandopulo „nosio“ s tim nadrealističkim tekstualnim predloškom? Muzikologinja Helga de la Motte-Haber u članku iz 1981. *Zašto nije moglo biti glazbenog nadrealizma*, svoju tezu o nemogućnosti postojanja glazbenog nadrealizma obrazlaže time da „glazbene predodžbe ne samo da su apstraktnije nego su uvijek i puno konkretnije od ideja koje se artikuliraju slikama ili riječima“ te da je „vizije (Phantasterein) jednako tako teško izmisliti kao što je teško moguće sanjati glazbu.“ “Nasuprot apstrakcijama i konkretizacijama (*Verdichtungen*) koje su moguće na nekim područjima duhovne djelatnosti“, smatra ona, «glazbeno mišljenje je u velikoj mjeri povezano sa zvukovnom supstancijom.“ U promišljanju prilično kompleksne teme hipotetskog postojanja glazbenog nadrealizma, De la Motte-Haber vidi tri postupka koji bi trebali omogućiti “istraživačka putovanja u glazbeno nesvjesno“. To su: “operacije sa slučajem, kolažiranje i odvajanje glazbe od zvuka“. Iako su i drugi muzikolozi pokušavali ispitati odnos nadrealizma i njegova manifestiranja u glazbenoj strukturi (od mnogobrojne literature o toj tematici zanimljiv je npr. napis Hermanna Danusera *Selbstfindung aus Anderem Pierre Boulez und der Surrealismus*) u slučaju Papandopulove glazbe u operi *Madame Buffault* lako je ustanoviti da skladatelj tekstovnom predlošku s elementima nadrealizma glazbeno pristupa sasvim drugim arsenalom stilskih i skladateljsko-tehničkih postupaka od onih što bi ih glazbeni teoretičari odredili kao „imanentne glazbenom nadrealizmu“. Kako je razdoblje nastanka i glavne aktivnosti nadrealističkog pokreta u umjetnosti (od 1920. nadalje) u godinama kad je *Madame Buffault* nastajala bilo već davnom prošlošću, mogli bismo govoriti i o svojevrsnoj *anakronosti* sižea. Papandopulo je toga u trenutku pisanja opere itekako bio svjestan. Pitanje pak *suvremenosti*, tj. *usklađenosti* njegova glazbenog jezika s onim koji je tih godina bio aktualan, novinari i glazbeni kroničari tog vremena vrlo često su postavljali Papandopulu, tražeći da izrijeком objasni svoj odnos prema *avangardi*. Otvaranjem bivše Jugoslavije prema Zapadu, odlaskom naših glazbenika na studij u druge države i upoznavanjem novih, aktualnih glazbenih tendencija u svijetu, pokazalo se da je glazbeni idiom domaćih skladatelja bio anakron. Među prvima putujući po svijetu nakon rata, Papandopulo je i sam pokušao *osuvremeniti* svoj glazbeni jezik. On, koji je imao nevjerojatnu, upravo kameleonsku sposobnost prilagodbe, upijanja i asimilaciju značajki najrazličitijih glazbenih idioma (*jazz*, neoklasicizam, narodni melos sredina u kojima je živio itd.), vidio je u dvanaestttonskoj tehnici i vrlo individualnoj implementaciji njezinih karakteristika u vlastiti glazbeni jezik jedan od načina *aktualizacije* svojeg glazbenog izričaja. Sasvim je sigurno da je

na njega u tom smislu bitno utjecao upravo *Muzički biennale*, na kojem je u svojstvu dirigenta izveo i prvu festivalsku skladbu uopće (17. svibnja 1961. u Hrvatskom narodnom kazalištu otvorio je *Biennale* ravajući operom *Vjenčanje u samostanu* Sergeja Prokofjeva). No Papandopulo je svoj glazbeni jezik *modernizirao* u mjeri u kojoj je to njemu odgovaralo, što, budući da nije bespogovorno preuzeo određene skladateljske metode i tehnike, očito nije bilo *dovoljno* da dosegne razinu *avangarde*. U javnim je obraćanjima stoga nerijetko izražavao sumnju u *modernu muziku* i *avangardu*, a ponekad je čak s ogorčenjem ili ironijom reagirao na takvu vrstu pitanja. Signifikantna je u tom smislu njegova izjava da se „trudi da shvati nastojanja i eksperimente (koji često i nemaju veze s muzikom!) mnogih suvremenih muzičara“, ali mora priznati da „se često nikako ne može 'ukopčati' u metode i rezultate njihovih stvaralačkih ekscesa“ (citirano prema Trudi Reich, *Susreti sa suvremenim kompozitorima Jugoslavije*, str. 227). U drugom je pak intervjuu, opet sebi svojstvenom duhovitošću, izjavio da „nije avangardist da bi risao neke 'meteorološke karte'“, nego „piše i izvodi normalne partiture za normalne slušaoce“ (Oslobođenje, 23. veljače 1980.). No pri razmatranju tih pitanja nikako ne treba smetnuti s uma da je s pojavom *avangarde* u domaćoj poslijeratnoj glazbi Papandopulo bio već gotovo šezdesetogodišnjak. Čini se stoga važnim istaknuti da upravo Papandopulov odmak od modernog pod svaku cijenu, uz zadržavanje vlastitog osebujnog idioma, ovu operu čine posebnom i drugačijom od glazbe za scenu iz razdoblja njezina nastanka. Danas, oslobođeni diktata i uzusa vremena, prije svega primjećujemo njezine zanatske i umjetničke kvalitete.

Madame Buffault

„Fantastična opera“ *Madame Buffault* jedna je od devet Papandopulovih opera (ako u glazbenu vrstu opere uračunamo i „opernu burlesku“ *Lopov i džentlmen* i nedavno ponovno pronađenu „muzičku komediju“ *Noć u kampu*, koje su ipak bliže mjuziklu nego operi, te *Marulovu pisan* – „svečan glazbeni prikaz“ koji ima sve karakteristike opernog djela), a ostale su *Sunčanica*, *Amfitrion*, *Rona*, *Kentervilski duh* i *Požar u operi*. Baš kao i *Kentervilski duh*, i *Madame Buffault* je *komorna opera*, budući da ima nešto manji sastav orkestra u odnosu na standardni. Redukcija izvođačkog aparata sasvim je sigurno povezana sa željom da se opera učini što jednostavnijom, praktičnijom i lakšom za izvedbu i postavljanje na scenu. Operu *Madame Buffault* nesumnjivo ćemo ipak najviše pamtili po jednoj karakteristici: glazbenom humoru. Papandopulo je u svojim ne samo scenskim nego i mnogim vokalnom-instrumentalnim djelima

bio duhovite tekstualne predloške koji su mu omogućavali da smiješno, komično ili zabavno prenese u glazbu. Čak je i naslovima mnogih svojih instrumentalnih i vokalno-instrumentalnih djela eksplicitno isticao njihovo humorno ishodište (primjerice *Scherzo* za fagot i klavir, *Groteska* za tubu, glasovir i udaraljke, *Papandopulijada*, *Jarčeva serenada*, *Vesele igre*, *Prosvjed jedne koze*, *Što su nadležni odgovorili kozi* itd.). U operi *Madame Buffault* Struck je Papandopulu libretom omogućio idealne situacije za razvijanje glazbenog humora. Budući da su gotovo svi glavni likovi u operi (osim gospođe Buffault) karikirani i persifrirani, skladatelj je, kako bi te situacije prenio u glazbu, mogao izvući sve registre i upotrijebiti sav svoj arsenal uistinu maštovitih dosjetki i glazbenih „sredstava“. Kazališnog direktora Pauguignola predstavio je banalnom melodijom kojom se upjevavaju operni i ini pjevači, diktator Chafarrinada pretvoren u pijanista izvodi trivijalne pasaže, a Papandopulo se posebice razveselio kad se mogao narugati „avangardnom skladatelju“ Charlesu Ombilicu: učinio je to podražavajući na svoj način zvukove tadašnje tzv. avangardne glazbe – što god to značilo. Baš kao u stavku naslovljenom *Malo avangarde* iz *Koncertantne muzike* za flautu, harfu, gudački orkestar i udaraljke, i tu Papandopulo imitacijom uspijeva slušatelja nasmijati do suza. Parodija onog što je on smatrao *avangardom* sastoji se od kafofoničnih zvukova, nelogičnih prekida glazbenog tijeka, lupanja čekićem po nakovnju i cijelom podlakticom po klaviru, a na kraju je glazbenicima u orkestru pustio na volju da kratko vrijeme svatko od njih svira što god želi (*ad libitum*), aludirajući time na skladateljski aleatoričke postupke. U službi šaljivog prikaza i persiflaže su i plesni ritmovi: tango, habanera i koračnica, kao i iščašeni citati *Marseljeze*, sudbinskog motiva Beethovenove *Pete simfonije* te daleke stilizirane asocijacije baletne glazbe koja prati Alkibijada. Na kraju recimo i da je cijela *Madame Buffault* nastala na vrlo individualnoj i originalnoj primjeni dvanaesttonske skladateljske tehnike: melodijska *tema* s početka opere (koja se poput crvene niti provlači cijelim djelom), sastoji se od jedanaest (a ne dvanaest!) tonova cjelokupne kromatske zalihe. Melodijski pomoci u tom nizu uglavnom se sastoje od kvintnih i kvartnih intervala, koji pak postaju ključnim elementima u izgradnji harmonijskog jezika skladbe. Mogli bismo reći da je ta jednostavna, lepršava i nepretenciozna melodija dojmpljiva ritma postala embrijem iz koje je izrasla i razvila se cijela opera, njena cjelokupna glazbena struktura. U tom se pogledu Papandopulo i u tom glazbenom aspektu pokazao kao majstor svojega zanata.



Fotografkinja: Maura Batarlović



Fotografkinja: Maura Batarlović

9. SVIBNJA 2015.

CAMERON CARPENTER

ORGULJE

*Ekastravagantno talentiran...
odgovor publike bio je bučan...
sve što dotakne postane fantastično i
veličanstveno*

New York Times.

Nakladnik: Koncertna dvorana Vatroslava Lisinskog

Za nakladnika: Dražen Sirišćević, ravnatelj

Producentica programa: Jelena Knešaurek Carić

Urednica: Ana Boltužić

Autor teksta: Davor Merkaš

Lektorica: Rosanda Tometić

Oblikovanje, grafička priprema i tisak:

Intergrafika TTŽ d. o. o., Zagreb

Naklada: 600 primjeraka

Cijena: 20 kn

www.lisinski.hr



LISINSKI SUBOTOM UVIJEK LISINSKI NEPROCJENJIV DOŽIVLJAJ!

KONCERTNA DVORANA CONCERT HALL

LISINSKI

NEPROCJENJIV DOŽIVLJAJ INVALUABLE EXPERIENCE



GRAD ZAGREB



CROATIA OSIGURANJE
osnovešeno 1854.



tportal.hr

INA



Večernji
list



Zagreb
moj grad