

RITMOVI PAMĆENJA - I ZABORAVA



Dalibor Davidović

Teško je danas razumjeti šok što ga je izazvala praizvedba "Posvećenja proljeća" prije stotinu godina. Ne samo stoga što je sama kompozicija u međuvremenu postala svojevrsnom glazbenom ikonom, što je sveprisutna kako na koncertnim podijima i u diskografiji, tako i kao omiljen objekt akademskog izučavanja, glazbenog citiranja i novih kontekstualiziranja (primjerice na filmu, televiziji ili u reklamama), nego i stoga što se čini da je u međuvremenu takva reakcija postala rijetkom, barem ako je u pitanju glazba. Ipak, stajalište kako "danas više ništa ne može šokirati" (ili njegova varijacija, omiljena u domaćoj sredini: "nova glazba je mrtva") ni samo nije baš neupitno. Ono, naime, ne samo da pretpostavlja kako reakcija šoka otkriva nešto bitno o djelu, nego polazi i od neke univerzalne povijesti Glazbe (s velikim G), kojoj odgovara univerzalan Slušatelj (s velikim S), onaj koji poznaje sve. I koji je stoga, dakako, izvan svijeta, nadgledajući ga odozgo. U toj univerzalnoj Glazbi i za toga univerzalnog Slušatelja znanje i poznavanje je nečega ključno, pa ako nisi rođen u sretnom trenutku, u kojem se još moglo pronaći ono "novo" u glazbi, poslije postaje sve teže šokirati. "Ah, to smo sve već čuli", blazirano odmahuje rukom univerzalan Slušatelj. No, što ako je i reakcija šoka tek jednokratna događaj, ovisan o ritmovima pamćenja - i zaborava? O uvidima - i neznanjima? Zaborav i neznanja ne mogu se ukloniti, budući da se uvijek već nalazimo negdje, na nekom mjestu, bačeni u svijet, koji nam se nadaje samo onako kako ga na dotičnom mjestu možemo vidjeti i čuti. Šokirati stoga može svaka glazba, i u svakom trenutku, ovisno o horizontu onoga tko će je slušati, čak i ako taj o sebi predmnijeva da je Slušatelj.

Što je u "Posvećenju proljeća" šokiralo? Folklorni glazbeni predlošci, za kojima je Stravinski posezao, za onodobnu parišku publiku bili su posve nepoznati, dovoljno nepoznati čak i kada su postali tek materijalom za kompoziciju koja se izvodi na konvencionalnim, "dobro ugođenim" zapadnim instrumentima. Čini se da je tadašnju publiku šokiralo opsesivno ponavljanje

jednostavnih motiva (umjesto njihova razvijanja po pravilu: dvaput slično, treći put drukčije), da su ih iritirali akordi koji se zadržavaju, umjesto da se riješe, da ih je zbunjivalo ornamentalno razrađivanje melodijskih linija, kao u tradicijskim glazbama, da ih je naročito "izbacila iz takta" istodobnost različitih, inače jednostavnih glazbenih protoka (kao u višekanalnoj snimci...), umjesto harmonijskog jezika sazdanog oko jednog središta. Možda je ovo gledište najkonziznije formulirao Pierre Boulez tvrdeći da je izazovnost Stravinskijeve partiture u svojevrsnu obratu elemenata zapadne glazbe uopće: dočim je zapadna glazba najkasnije nakon XVI. stoljeća u prvi plan stavljala promjene u melodijskoj i harmonijskoj dimenziji, da bi ritamsku dimenziju sve više uniformirala, glazba Stravinskog upravo izvlači promjene u dimenziji ritma, reducirajući melodijsko i harmonijsko bogatstvo na ono najnužnije. Za razliku od zapadne umjetničke glazbe, koja je organizirana s obzirom na osnovni metar i u njegovu okviru može uprizoriti stanovite otklone, koji se pritom poklapaju s harmonijskim odnosno melodijskim promjenama, u "Posvećenju proljeća" polazi se od temeljnog pulsa koji se multiplicira ili dijeli, ponekad u parnim, ponekad u neparnim vrijednostima, stvarajući iznenađenja.

Pa ipak, između glazbe koja je činila slušni horizont tadašnje publike, i "Posvećenja proljeća", možda i nije postojao takav diskontinuitet, kako se činilo na prvi pogled. Nije li glazba druge polovice XIX. stoljeća i sama organizirana u stojećim akordima (valja se sjetiti npr. drugog čina "Tristana")? Nije li iz nje nestajao elaboriran tematski rad, ustupajući mjesto ogoljelu ponavljanju (npr. u glazbi Musorgskog)? Nije li njezina tekstura ponekad izrazito simplificirana (rani Satie možda je najdrastičniji primjer, ali nije i jedini)? Možda bi se utoliko i izazovnost Stravinskijeva djela mogla tražiti i drugdje. Jer ono se, naime, ne sastoji samo od nabrojanih glazbenih elemenata, nego i od - *naslova*, elementa što ga slušatelji, izvođači i teoretičari poput Bouleza, kojima je stalo do

Stravinskoga kao uzora za njihovu vlastitu modernost, uvijek nekako ostavljaju po strani. No, Stravinskijevo je djelo koncipirano kao balet, i to balet čudno reducirane dramske radnje, svedene, prema libretu, na dvije cjeline - dva čina. Dok se radnja prvoga odvija danju i sastoji od igara momaka odnosno djevojaka, uključujući igru otmice nevjeste, a prekida ih procesija mudrih seoskih starješina, čiji blagoslov zemlje zajednicu dovodi do transa, drugi se čin odvija noću: u kružnoj igri djevice među sobom jednu izaberu kao žrtvu i pozivaju mudre starješine pred kojima će se žrtva naposljetku prinijeti, padajući u svetome plesu.

Vraćajući se u memoarima pariškoj praizvedbi djela, sam je Stravinski smatrao da je tadašnji šok izazvala i Nižinskijeva pomalo nespretna koreografija, koja je ustrajavala na složenim diferenciranjima unutar same radnje, umjesto da je događanje, prema skladateljevoj želji, jednostavno koncipirala kao blokove grupnih nastupa. Jer u dramskoj radnji zapravo i nema izrazito profiliranih pojedinaca: tri lika koja bi zavrijedila takvu oznaku, lik vračare (u prvom činu), lik glavnog starješine i - možda najviše - lik izabrane žrtve, samo se nakratko izdvajaju, da bi odigrali ono što im propisuje njihova funkcija u zajednici. Poput rituala, čitava radnja odlikuje se predvidivošću, u njoj nema sukoba, naglih obrata. Drama kao da je suspendirana, zaustavljena. Nije li to slučaj i sa Stravinskijevom glazbom? I ona se sastoji od zasebnih, međusobno zatvorenih cjelina, kao niz slika od kojih je svaka obilježena svojim osnovnim tonom. Ni ona nema neki postupan razvoj; čak su i završni dijelovi oba čina, koji se čine poput vrhunaca neke dulje narativne linije, to zapravo tek zbog postupnog uključenja velikog orkestralnog aparata, zbog istodobnosti raznih slojeva. Možda je ono izazovno u glazbi "Posvećenja" bila njezina suspenzija ideje o glazbi kao jeziku, kao nečemu što govori. Šok što ga je izazvalo ovo djelo možda je bio u tome da se publika odjednom našla pred vlastitim osujećenim očekivanjem, pred glazbom od koje se očekivalo da govori, a ona bi taj govor uskratila. Ona nije pripovijede-

dala, nego je samo tupo ponavljala i preslagivala reducirane floskule. I tako, u isti mah, publici sugerirala da je i ona glazba na koju je naviknuta, za koju smatra da "iz duše" govori i otkriva najdublje tajne, zapravo sazdana od anonimnih floskula, općih mjesta, klišea. Suspendirajući retoričke floskule, ona kao da je otkrila ono što je postojalo i u dotadašnjoj glazbi, prekriveno njezinim brbljanjem.

No Stravinskijevo djelo ne samo što suspendira glazbenu retoričnost, ono istodobno čini još jedan korak, pridajući - dramskim sižeom i naslovom - ovome glazbenom "preostatku" i značenje. Subjektivitet kao počelo glazbe, što ga sama Stravinskijeva glazba stavlja u pitanje, kao da se u isto vrijeme zamjenjuje drugim počelom, podjednako vječnim i neranjivim: otuda posezanje za "ritualom", pred-subjektivnim sižeima ili "starim" glazbenim vrstama, naposljetku za religijom. I upravo će tu, otklanjajući literarnost dotadašnje glazbe "iz duše" nekom drugom, očišćenom i svedenom na bitno (pa i ono autonomno, "čisto glazbeno", kako je sam naglašavao), Stravinski posegnuti za dramskim sižeom, ritualom, naposljetku i za liturgijskim tekstom; neka kasnija djela, kao što je "Misa", gotovo da su još samo skandiranje svetih riječi. Utoliko se u Stravinskijevoj alergiji na Wagnera, koju nikada nije propuštao spomenuti, možda ocrtavala i nesvjesna nelagoda dvojništva, pobratimstvo onih koji, krećući s dvije suprotne strane svijeta, završe u istome oceanu.

No, možda je šok što ga je izazvala praizvedba "Posvećenja proljeća" tadašnjoj publici otkrivao i nešto drugo, nešto što ju je možda više uznemirilo od reduciranosti glazbenih elemenata i njihova "primitivna" ponavljanja: možda im se, naime, otkrilo da je i ono "novo", ono što je izvan dotadašnjih glazbenih zakonitosti, i samo unutar nekih zakonitosti. I da je utoliko zakonitost problem *svake* glazbe. Šokirani slušatelj možda nije čuo samo drugu glazbu, nego u isto vrijeme da su obje glazbe - glazbe. I da je u isto vrijeme svaka od njih različita od onoga glazbenog po sebi, koje se, svaki put iznova, od njih krije.