

ZANIJEMI JOJ NAD GROBOM, I BUDI VJERNA TIŠINA*

Mersid RAMIČEVIĆ

Sažetak

Na ovogodišnjem Muzičkom biennalu Zagreb, izveden je oratorij Srebrenica, odnosno, po holandskom izvorniku, Zilverstad (Srebreni Grad), muzički čin u dvanaest prizora, koji potpisuje njemački kompozitor, rođen u Zagrebu, Miro Dobrowolny. Zilverstad će biti dio biennialna konteksta programski naslovljenoga Umjetnost – Politika, sa još potprogramskim segmentima Proces - Muzika i Muzika - Diverzija. Simptomatično, za masmedijsku realnost svijeta, i upotrebiti etos, politična umjetnost ovoga bienniala bilježiće djela što plediraju spomenom na zločin. Međutim, o izvođenju Zilverstada u današnjoj, sluškoj bosansko-hercegovačkoj javnosti nije stalo ni slovo. Treba odmah utješiti te kazati da u svjetskim okvirima riječ je o malo relevantnom kompozitorskom uratku, koji se kreće od muljavog minimalističkog farbanja do manje ili više smislenih pjevačkih dionica, pa sve do citata srbijanskoga narodnoga kola uz koji plešu holandski i srpski vojnici... No, kane li ljudi u Bosni, uopšte, njegovati spomen srebreničkoga genocida i općenito bosanskohercegovačkoga pogroma, i dostojno polagati na vlastitu prošlost, zavisice to ponajprije od toga hoće li sami za sobom ostaviti neku svoju Guernicu, svoj Vrisak ili napokon svoj statement o kraju vremena, onako kako je to svojim primjerom uradio nekadašnji zatočenik nacističkoga logora, kompozitor i klasik moderne Olivier Messiaen.

Miro Dobrowolny: „Zilverstad/Srebrenica“, oratorijski scenarij za pjevača, glumca, plesača, horske glasove u prostoru i kamerni sastav, s filmskim projekcijama i kamerom uživo; 25. Muzički biennale Zagreb, 17. 4. – 26. 4. 2009. godine; Zagrebačko kazalište mladih, 19. april

Na ovogodišnjem Muzičkom biennalu Zagreb, praizveden je oratorij „Srebrenica“, odnosno, po holandskom izvorniku, „Zilverstad“ (Srebreni grad), muzički čin u dvanaest prizora, koji potpisuje njemački kompozitor, rođen u Zagrebu, Miro Dobrowolny. Iako je djelo primarno oratorijske specifikacije, posudiće i elemente opere, usloviće dramske sekvence, slikati prividom baletne igre, doticati se dokumentarizma kao umjetničkoga prosedeja i, na koncu, bivati u ravni rekvijema i posvete nemoći. U narativnom habitusu djela, sintagma „zaštićena zona“ postići će onu značenjsku ekspresivnost kakvu posjeduje, naprimjer, u ilustrativnom smislu, „Zona“ i njen protagonist – šunjač, u istoimenom filmu (Stalker) ruskoga reditelja Andreja Tarkovskoga. Vokalni solisti ansambla ovoga oratorija donijeće volumeniozne dionice, a u izvedbenom smislu ostaće upamćenim i glas naroda, odnosno pogrebnoga kora, koji će na sceni otjeloviti Komorni zbor „Ivan Filipović“ iz Zagreba. U par navrata, članovi ovoga ansambla zamijeniće svoje pjevanje i govor ritmičnim udarcima kamenjem.

Pripovjedač, kao narator i glavni lik, te preživjeli srebreničke kataklizme, biće Ahmo. Zastupljen i tumačen u mediju glumca, plesača i pjevača, ponijeće impersonalni karakter nasilja i žrtve. Glumac Helmut Wenderoth, ujedno i reditelj predstave, tumačiće tekst u prevodu na engleski. Tenor Wolfram Wittekind izvodiće pjevane dijelove, dok plesač Frieder Mann, apstraktnim pokretima po cijeloj sceni i uokolo gledališta, manifestovaće ozračje patnje i tjeskobe.

„Zilverstad“ će biti dio biennialnoga konteksta programski naslovljenoga „Umjetnost – Politika“, sa još potprogramskim segmentima „Proces – Muzika“ i „Muzika – Diverzija“. Simptomatično, za masmedijsku realnost svijeta, i upotrebitv etos, politična umjetnost ovoga biennala bilježiće djela što plediraju spomenom na zločin. U tom smislu će još i hrvatski kompozitor Mladen Tarbuk donijeti instrumentalnu kompoziciju postmodernističkih manira, naslovljenu „Eschendorf. Ein kroatisches Märchen“, odnosno „Jasenovac. Hrvatska bajka“. Uz to, kao primjer isforsirane političke korektnosti ili, pak, političkom promisli sputane „atribucije“ Jasenovca kao hrvatske bajke, kako stoji u njemačkom nazivniku, u katalogu festivala ostat će zabilježen i slobodan prevod – „Jasenovac. Hrvatska priča“. Ova kompozicija, plakatne poetike na nivou citata iz mitomanskoga i utopijskoga folklora, obilovaće poznatim muzičkim numerama, temama u rasponu od „republikanske“ Marseljeze, pa do zloslutne koračnice kakva je „Marš na Drinu“. Ali, bilo bi, u svakom slučaju, interesantno ukazati na zločin u nivou priče, to jest na „događaj“ kao tačku u kojoj se presabire priča, odnosno spektakl, koji danas reprezentuje i ponajčešće iscrpljuje događaj i sjećanje. Napose, treba podsjetiti i na onu magnovenjsku floskulu koju se ne iscrpljuje u informativnim programima ovdašnjih kako profanih tako i javnih emitera, a koja sumnjivo obavještava, kaktkad da je nešto ili ništa uslijedilo, nakon ili usljed „dešavanja“ u Srebrenici. Ključna riječ je, dakako, *dešavanje*, a što bi slutilo na procesualnost kao neumitnu logiku svijeta, koja amnestira od činjenice da život jest ipak stvaran, a ne artifičijelan čin.

Još će jedno djelo, „Pričajmo o Daksi“, dubrovačkoga kompozitora Frane Đurovića biti spomenom na masovna umorstva. Iako neće pretendirati nekim „etabliranom“ zločinom, već postratnim ekzekucijama jugoslovenskoga komunističkoga režima na otočiću Daksa, nadomak Dubrovnika, ostaće nejasno je li

* Posljednji stih iz soneta „Nad mrtvom majkom svojom“, bosansko-hercegovačkoga pjesnika Skendera Kulenovića

nemala zadatost političke uravnilovke stvarni motiv ove kompozicije. Tim prije što je stalna dilema koji bi to moralni obzor ili emocionlani bilans imao inspirisati muziku u ravni njene prirode. Ukoliko je, pak, temeljni motiv utvrđivanje historijske istine (a za šta je muzika apsurdan model!), onda je, barem za početak, nejasno je li Daksa „slučaj“ ideološkoga revanšizma i koji su relevantni kolektivni identiteti žrtava.

Budući smo već natuknuli da je kotač političkoga djelanja proces, valja podsjetiti i kako je biennialni „Proces – Muzika“ bilo artizirano višestruko čitanje kafkijanskoga „Procesa“ Orsona Wellesa od eminentnih predavača, među kojima bi našoj široj javnosti mogao biti poznat slovenski psihoanalitičar Mladen Dolar. Tome u prilog biće zabilježena određena stremljenja ka poziciji izvjesnih auditivnih konotiranja ovoga vrhunarnoga književnoga ostvarenja. Ovim programskim inačicama, postavljeni oratorij „Srebrenica“ simbolično staće u perspektivu kadrirane prizme dječijega oka, skrivenoga među zagrebačkim tarabama iz Wellesove ekranizirane ‘63-će, što posmatra osuđenika u tunelu „antipovijesti“, i velikoga oka orvelovske ‘84-te, u adaptaciji savremenoga političkog doba. Ili, direktnije, baudrillardovski kazano, u vremenu simulirane stvarnosti.

Međutim, oizvođenju „Zilverstada“ u današnjoj, sluškoj bosanskohercegovačkoj javnosti nije stalo ni slovo. Treba odmah utješiti te kazati da je u svjetskim okvirima riječ o malo relevantnom kompozitorskom uratku, koji se kreće od muljavog minimalističkog zvukovlja do manje ili više smislenih pjevačkih dionica, pa sve do citata srbijanskoga narodnoga kola, uz koje „plešu“ holandski i srpski vojnici. U tom smislu, ako je među auditorijem i postijala bojazan od doslovnih videoinserata, ipak, sav videomaterijal će se svesti na panoramu grada te zamagljene razgovore naredbodavnoga egzekutora Mladića sa međunarodnim akterima, a gotovo da će ostati po strani konvoji i figure žena. Nadalje, ipak, valjalo je najprije ovdašnju javnost informirati, a potom i razumjeti kako postavljanje svakoga novoga djela mrtvozorničkih nakana upozorava na pitanja legitimne „spomenične“ prakse u aktuelnoj bosanskohercegovačkoj profilerskoj „zajednici“, amnestiranoj od vlastitoga nehata.

Jer, sasvim sigurno je da je bošnjačko-muslimanska i ma koja druga stradalnička populacija u očima vrloga svijeta dostojna vlastite boli, onoliko koliko klesari njena nekrologa „autentično“ rade, u tu svrhu sebi iznuđeni(!) posao. Dakle, složiti ćete se, vrlo malo i sasvim loše. Sa autentičnom predanošću herbari bošnjačko-muslimanskoga memoariranja, uglavnom, ušivaju vlastiti ubrus u kolektivno pamćenje, referiraju svojim analfabetizmom na tiražno stradalništvo i mermerom popločavaju spomenične nakaze vlastitih genocidnih prikazanja u svoja topla domska utočišta. Ali, kane li ljudi u Bosni, općenito, njegovati spomen na srebrenički i općenito bosanskogercegovački pogrom i dostojno polagati na vlastitu prošlost, zavisice to ponajprije od toga hoće li sami za sobom ostaviti neku svoju „Guernicu“, svoj „Vrisak“ ili, napokon, svoj „statement“ o kraju vremena, onako kako je to svojim primjerom uradio nekadašnji zatočenik nacističkoga logora, kompozitor i klasik moderne Olivier Messiaen.

Danas, u mjesecu koji vrelinom sunca ponajprije nagovještava ugljen (ne)pokopanih tijela žitelja istočnobosanskih gradića i krajeva, izglednim se čine jedino potočarske koreo-muzičke, vašarske i trubadurske dubrave i bestijalno sentimentalizirani ceremonijal koji svojim amaterizmom potcjenjuje savršenstvo duša koje bi, ponajprije, počivale u validnoj tišini. Ili, barem, u etru muzičke predstave koja biva inkarnirana u tišinu.

Jer, muzika ne baštini elemente kazivog, niti tvori semantičke fakte, pa niti polaže na pervertiranost simboličkog, budući je u osnovi ona čulno, pretkomponirajuće,

što konstantno tavori uz harmoniae-u mundi. Muzika, nesvodiva partem pro totem, nudi stalno pitanje o tome koji bi se i kakav moment imao uzeti za cjelinu muzike, čak i ako je određen zbir elemenata tek niz mogućeg koji ne sačinjavaju suštinu muzike. To se pitanje čini naročitim kad se ima bilo koji oblik egzistencije ili postegzistencijalnoga iskustva.

A o tišini u muzici, to jest o njenom postanju i svodivosti u tišinu, skromno je pisala još i dobro znana muzikologinja Gisele Brelet.** S druge strane, pak, o političkom u umjetnosti i muzici, dobro će govoriti i ovogodišnji gost – kompozitor Zagrebačkoga biennala Tristan Murail, predavač na Columbia University, kazavši kako njegov angažman ne može biti političniji negoli ako se bavi time čime se već bavi na sebi svojstven način. Dakle, sa prosvjetiteljskim obzorom, uključujući i njegov formalni studij arapskoga jezika zemalja Magriba, te ekonomije, a što nikad neće pomiješati sa svojim bazičnim zanimanjem za muziku, apstrahirajući vlastiti izraz u fenomen muzičkoga tzv. spektra, tj. fizičke i kosmičke arhitek(s)ture zvuka koja obitava besprizornošću tišine. I to u svijetu koji u međuvremenu prepoznaje sve kao art ili entertainment, pa taman i kad su u pitanju masovne proklamacije žrtve. U svemu se nazire problem adekvatnosti umjetničkoga „žrtvenoga čina“ u nas, poetički anahronoga, na pseudoromantičarskim potrebama svojih mentora utemeljenoga i u osnovi bez ikakva feedbacka u umjetničkim „centrima“ koji uspostavljaju legitimne i na imperativu kreativnoga ethosa utemeljene standarde.

Prethodnome u prilog, reklo bi se, da savremeno lucifersko doba antičke kulture i „tradicija monoteističke vjere“ u dubokom je žljebu sudbinske i ovozemaljske „ploče“. One prve, koja je apsolutni tekst, i druge, koja je kotao apsurdna i na kojoj je sav profani bilans svetosti.

Opakivati žrtve ili nas same (ne)prispijele za saldo mortale dihotoman jest status koji porodi adekvatnu umjetničku reakciju ili, prije, politički upotrebljiv „spektakl“, gdje vrijednost posjeduje prvenstveno ono što ima makar „auru“ događaja. Ali, da događaj može biti „u sebi titrajuće“*** područje, gdje čovjek i bitak uzajamno stiču svoju bitnost, svjedočila je i svjedoči muzička estetika poznatoga američkog avangardnog kompozitora Mortona Feldmana, koja suvereno bitiše na rubovima tišine. Po mišljenju Emmanuela Lévinasa, događaj je nešto što izbije iznenada, „intervenirajući“, unoseći „nered“ i pritom ne uzimajući udjela u redu. Događaj je „iskustvo“ koje nikad nije „bilo življeno“ i „ni sa čim nije jednako“****

O svom specifičnom identitarnom „položaju“, uz prakticirajuću apsolutnost muzike, Morton Feldman, u razgovoru sa kompozitorom Earleom Brownom i muzikologom Heinzom-Klausom Metzgerom, „vlastito“ židovsko iskustvo pokušaće odrediti na sljedeći način:

«METZGER: Već dugo pišete tihe kompozicije. Ponekad mi se čini da se radi o nekoj vrsti tragičnog epiloga za ubijene Židove u Evropi i izumiruću Jidiš-kulturu u Americi, posebno u New Yorku. Je li to točno?

FELDMAN: Zapravo ne. No, istodobno vjerujem da je jedan aspekt mojeg komponiranja tugovanje, recimo, tugovanje za smrću umjetnosti. Znaite, ja sam Njujorčanin, a kao stanovnik New Yorka ne bavim se Jidiš-kulturom. Njome se bavite kad živite u Frankfurtu, gdje ima samo 5000 Židova, a ja nemam taj problem. Ja ne vidim sebe kao Židova u New Yorku. Ali na stanovit način tugujem nad nečim što bismo mogli otprilike ovako formulirati: tugujem nad time da me, recimo, napustio Schubert. Premda ne vjerujem da je to još jako važno. Ono što sam u svojoj glazbi pokušao zadržati samo su te rijetke, meni doista važne stvari. I tako će, mislim, biti i

** „Zvuk je događaj: svojim nastajanjem on razbija prvotnu tišinu i iščezava u onoj finalnoj. I muzika, poput zvuka, projicira svoju formu na tišinu koju uvijek pretpostavlja. Muzika se rađa, razvija i ozbiljuje unutar tišine: na podlozi tišine ona crta svoje pokretne arabeske koje tišini daju oblik, a ipak je ne uništavaju. Muzičko djelo se, poput sve sonornosti, razvija između dvije tišine: tišine svoga rođenja i tišine svoga svršetka. U ovom vremenski ograničenom životu, gdje se muzika neprestano rađa, umire i ponovo rađa, tišina je uvijek njen vjerni pratilac...“

„...Dok su Hindusi i Tibetanci 'rođenje zvuka' dugo smatrali nekakvom religioznom misterijom u koju duša ne može nezasluzeno biti upućena...“

„Muzika svojom formom odražava pravu bit vremena. A vrijeme koje je stvaralačko i destruktivno, i snaga i nasavladivo ograničenje našega života, sačinjeno je od bivanja i nebivanja, od zbiljskih realiteta i mogućnosti koje se nikad neće ostvariti; muzika, kao njegova vjerna slika, povezuje sonornosti – simbole onoga zbiljskoga sa tišinom, simbolom neodređenih i opskurnih bitnosti, beskrajnih potencija postajanja.“

„Tišina koja ulazi u sonornu formu, a da je ne kviri, manifestira se u trenutku i, budući da je vezana za trenutak, tu irealnu podjelu na prošlost i budućnost, ona je neodvojiva od nemira, tjeskobe. (...) Ne tek za sonornost, već i za sam duh, tišina predstavlja oscilaciju između ništavila i bića.“

„Tako muzika, u svom temporalnom tkanju pomiruje dva suprotna pola bića: njegovu emocionalnost i njegovu konstruktivnu djelatnost.“ (Navodi iz teksta objavljenoga u „Reflections on Art“, ur. S. K. Langer, časopis „Izraz“, br. 12, str. 681-688, decembar 1989., Sarajevo

*** M. Heidegger: „Identität und Differenz“, Tübingen, 1957, str. 26

**** E. Lévinas: „En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger“, Paris, 1967, str. 211

u buduće s njom. To bi mogao biti odgovor na Vaše pitanje. Ili možda ipak ne? Ono što je na mene jedino primjenjivo, kada govorite o Jidiš-kulturi, jest činjenica da se, kao Židov, ne identificiram s glazbom zapadne civilizacije. Drugim riječima, kad se u Bacha pojavljuje neka smanjena kvinta, ja nemam razumijevanja za to da bi ona trebala označavati nešto poput 'O Gott'. Za mene ta smanjena kvinta nije simbol. Ali za čim moja glazba tuže... ne znam što bih o tome trebao reći. Rekao bih da je to neko općenito tugovanje... Postavili ste javno pitanje o nečemu o čemu bih htio samo privatno govoriti. Do određene mjere vjerujem, kao i George Steiner, da nakon Hitlera možda ne bi trebalo biti umjetnosti. Ta me misao nikada ne napušta. Bilo bi hinjenje nastavljati to ludilo, čije su se vrijednosti pokazale bezvrijednima. Nedostaje im moralni temelj. A što su pak naši pojmovi moralnoga u glazbi? Nisu li oni utemeljeni u njemačkoj glazbi 19. stoljeća? To je ono o čemu razmišljam, a osim toga još se bavim i mišlju kako bih htio biti prvi veliki skladatelj, koji je Židov.» *****

Ipak, Feldman u doslovnom smislu neće biti prvi veliki kompozitor Židov, ali njegova originalna poetika moći će inspirirati njega latentnoga Židova. S druge strane, Adorno će već sve reći u iskazu i demantiju iskaza o nužnosti poezije i umjetnosti, a čitaocima ovoga teksta ostaje tek naum kako prethodno vrijedi u uslovima zrele i organizovane društvene zajednice, senzibilizirane prije svega na svoje postojanje, čime štite i mir svojih pokojnika od bilo kakve skaredi pod krinkom masovnih Stimmungen (kako bi to rekao Heidegger, a u komentaru preuzeo Agamben), koji više nije muzika, niti posveta, već stanje fikcionalne realnosti opredmećene pseudonacionalnim pobudama radnika za „našu“ stvar.

***** Navod je preuzet iz teksta „Odgadanje kraja“, autora Dalibora Davidovića, objavljenog u muzičkom fanzinu „WAM“, br. 14, Zagreb

Summary



Be at a Loss for Words Above Her Grave and Faithful Silence*
Mersid Ramičević

ä
ä .

At this year's *Music Biennale Zagreb*, an oratorio in twelve scenes, *Zilverstad* (Silver City)/Srebrenica was performed. Written by a German composer born in Zagreb, Miro Dobrowolny, *Zilverstad* will add a biennial context to the programme Art-Politics, with its secondary programme segments, Process-Music and Music-Diversion. The political art of this biennial looks pleads for the remembrance of crimes. Sadly, there was no mention of the performance of *Zilverstad* in Bosnian-Herzegovinian public papers. One could perhaps take comfort in the fact that the performance is a compositional effort of little relevance, ranging from muddy minimalistic double-talk, to more or less meaningful singing parts, to quotations from a Serbian folk song to which Dutch and Serbian soldiers danced. But if the people of Bosnia have any intention of fostering the remembrance of the Srebrenica pogrom, or more generally speaking, of Bosnia and Herzegovina, and truly care about its past, they must seek to leave behind their own *Guer-nica* or *Scream*, or their own *quartet* about the end of time, as did a former detainee of a nazi camp, a composer called Olivier Messiaen.

شهد مهرجان زاغرب للموسيقى الذي يقام كل عامين، تقديم موشح ديني بعنوان «سريرينيتسا» ومعناه باللغة الهولندية «زيلفرستاد - مدينة الفضة»، ويتكون هذا العمل الغنائي من اثني عشر مشهداً، وكانت الألحان من تأليف الملحن الألماني ميرو دوبرونلي Miro Dobrowolny المولود في زاغرب. وسوف يكون «زيلفرستاد - مدينة الفضة» جزءاً من برنامج الفن والموسيقى الذي يقام كل سنتين، ويتضمن أيضاً قسمين آخرين هما العملية والموسيقى، والموسيقى والتخريب. ومن الأعراض المرضية لواقع الإعلام الجماهيري في العالم، والأخلاقيات المطبقة، أن الفن السياسي في هذا المهرجان سيسجل أعمالاً تشيد بذكر الجرائم، ولكن عرض «زيلفرستاد - مدينة الفضة» لم يحظ بحرف واحد يكتب عنه في البوسنة والمهرسك، ومن المهديء للعواطف أن الأمر يتعلق بعمل موسيقي صغير يتأرجح من طلاء صغير مضغوط إلى مقاطع غنائية صغيرة المغزى، لينتهي بسرد مقاطع من الدبكة الصربية الشعبية التي يرقص الجنود الهولنديون والصرب على إيقاعها... ولكن إذا أرد الناس في البوسنة أن يرفعوا ذكرى برنامج سريرينيتسا والبوسنة والمهرسك عموماً، وأن ينوا بعزة وكرامة على ماضيهم، فإن ذلك يعتمد قبل كل شيء هل سيتركون وراءهم لوحة جبرنيكا خاصة بهم، أو صرخة أو حتى بياناً عن نهاية الزمان، مثلما فعل أسير المعسكر النازي والملحن أوليفير ميسيان Olivier Messiaen.