

Alkemija glazbe

Glazba bi mogla biti sastojak koji će preobraziti dramu u živo kazalište

Napisao Kurt Weill

Izvor: *Stage*, sv. 14, br. 2 (studen 1936), str. 63-64.

Kad razmatramo kazalište, ne prema njegovu današnjem karakteru, već u svjetlu njegova podrijetla i povijesnog razvoja, izraz „glazbeno kazalište“ djeluje tautološkim. Velike kazališne kulture prošlosti, iz kojih se razvilo sve što danas imamo, japansko kazalište, grčko, srednjovjekovni misteriji, nezamislive su bez glazbe. U njima se glazba smatra neophodnim elementom dramske umjetnosti. Glazba se ne koristi samo kako bi se pojačao dinamički rast radnje i ritam izvedbe, već kao materija koja u spoju s jezikom postaje jedna od najvažnijih formalnih vrijednosti kazališta. U grčkom kazalištu kor predstavlja srce i okvir radnje, a u japanskom no teatru kor započinje pjesmu kradujući je s glumčevih usana usred rečenice. U velikim kazališnim kulturama prošlosti glazba je bila neizbježna i intrinzična značajka drame.

Kako su stoljeća prolazila, koncepti su se izmjenjivali, tako da se danas nakon razdoblja u kojem je kazalište bilo lišeno glazbe ponovno spominje glazbeno kazalište. Drama i glazba, podrijetlom nerazdvojive, pokušavaju se ponovno ujediniti. Do razlaza drame i glazbe došlo je u renesansi, kad su talijanski kazalištarci i skladatelji, u pokušaju da ožive antičku dramu, namjerno izmislili operni oblik. Prirodni osjećaj stapanja nestao je te ga je neuspješno zamijenila sputanost. U početku opera je bila glazbeno kazalište u najboljem i najčišćem smislu tog izraza. Kroz nju se tražio novi spoj pjesme i govora koji bi se temeljio na velikoj kazališnoj tradiciji. Zapravo, glazba Monteverdijeva *Orfeja*, koji je u suštini prva opera, jako nalikuje antičkoj drami.

No postupno su se dramsko kazalište i novootkriveni žanr

glazbenog kazališta krenuli razvijati u različitim smjerovima. U elizabetinskom kazalištu i talijanskoj *commediji dell'arte* i dalje se koristila glazba, a opera je u remek-djelima Mozarta pronašla novu mješavinu govora i glazbe u kojoj drama uspijeva dokazati da je s pravom u njoj prisutna bez obzira na jasno prevladavanje glazbe. No u devetnaestom stoljeću došlo je do konačnog raskida. Opera, izvanbračno dijete europskog dvora, u sve je većoj mjeri padala pod okrilje ljubitelja glazbe. Razvila je vlastiti stil i kultivirala vlastitu publiku, uobličivši tako vlastiti život. U ovome je obliku najznačajniji element glazba – ideje oblika daleko su važnije od dramskih ideja, govorni sadržaj gura se sve dalje i dalje u pozadinu (pa se tako danas ovdje izvode opere na stranim jezicima koje nitko ne razumije).

S druge strane, dramsko je kazalište razvilo realistični oblik koji zadovoljava takav izravni fotografski prikaz života pa raskida sve veze s glazbom. Unutar ovog razvoja, glazbeno kazalište nalazimo samo u lakom žanru, koji je progнан na svoj zasebni teritorij, pa nam se stroga podjela na „ozbiljno“ i „lako“ kazalište čini posve normalnom. Što više ozbiljna glazba zalazi u ezoterične regije gdje je malo tko može pratiti, to se više laku glazbu prezire. Posve se zaboravlja da u doba Mozarta takva podjela praktički nije postojala i da je muza lakih nota stvorila genije kao što su Offenbach, Sullivan i Johann Strauss. U posljednjih nekoliko godina jednom od najvažnijih spoznaja čini mi se ta da se glazba počela dijeliti na dobru i lošu umjesto na laku i ozbiljnu te da se dobra laka glazba cijeni više od loše ozbiljne glazbe.

Glazbeno kazalište kakvo danas postoji s jedne se strane sastoji od opere u potpunosti izolirane od drame, a s druge strane od glazbene komedije, odnosno nekoliko aktualnih događanja zaokruženih nizom hit-pjesama. Ne osporavajući pravo na postojanje obaju žanrova, jer oba imaju svoju publiku, može se reći da će se istinski glazbeni žanr ponovno uspostaviti negdje na širokom teritoriju između tih dvaju žanrova, za što su odavno sazreli uvjeti. Očito je da današnji dramski pisci traže izlaz iz realističnog kazališta, s obzirom na to da je taj umjetnički oblik u filmu postigao razinu ostvarenja kakvu nije moguće dobiti na pozornici koja ima svoja ograničenja. Dramatičari su shvatili da u današnje doba, uz filmove, kazalište ima razloga postojati samo ako stremi k rjeđoj razini istine, samo ako u svoj život vrati poeziju.

Claudell, Gide i Cocteau u Francuskoj, Auden i Eliot u Engleskoj, Georg Kaiser, Bert Brecht i Franz Werfel u njemačkoj drami, svaki je od njih na svoj način nastojao izraziti ideje i događaje našeg vremena u poetskoj drami. Ovaj pokret sve više jača u Sjedinjenim Američkim Državama, koje imaju najzuidljivije kazalište na svijetu nakon Rusije. Cijela se generacija američkih dramskih pisaca počine baviti nerealističnim kazalištem. Maxwell Anderson u drami u stihu pronalazi mogućnost modernizacije šekspirovskog oblika, Paul Green stvara neku vrstu lirsko-epskog narodnog komada, Clifford Odets gradi svoje sociološko istraživanje na poetskoj strukturi, dok se brojni mlađi pisci trude osloboditi kazališnog oblika koji je prevladavao proteklih nekoliko desetljeća. Dramski pisac i pjesnik ponovno postaju jedno.

Upravo tamo leži prostor glazbenog kazališta jer ono je najčišći i najizravniji oblik poetskog kazališta. Prisutstvo glazbe trenutno podiže komad na visoku razinu osjećanja pa gledatelj postaje nadaleko voljniji slijediti poetsku liniju. U poetskoj drami bez glazbe autor je primoran koristiti uzvišeni govor u stihu, čime se sve više udaljava od svakodnevnih istine i jezika. No u posljednje je vrijeme to uspjelo tek u malom broju slučajeva, zbog poteškoća u pronalaženju pravog načina izvedbe. Glumac, pokušavajući jezik učiniti razumljivijim publici koja na njega više nije naviknuta, mora se koliko god može pokušati približiti prozaičnim oblicima govora.

U glazbenom kazalištu autor ima puno bolju mogućnost

Glazba može učiniti ono što najbolji glumac čini na vrhuncu svoje izvedbe: može osvojiti gledatelja strašću, može stvoriti uzvišeno raspoloženje u kojem je pjesnikovu maštu mnogo jednostavnije pratiti i prihvatiti

da ostane unutar granica stvarnosti, s obzirom na to da glazba na sebe preuzima zadatak širenja i produbljanja opsega učinaka, rasvjetljavanja radnje iznutra, pojašnjanja implikacija i univerzalnosti događaja gledatelju. Stoga glazbeno kazalište stvara temeljno proširenje dramskog materijala. Primjerice, glazba može pomoći obnoviti romantični element, kojeg se moderno kazalište odavno odreklo. Jedan pogled na New York noću, na industrijsku fotografiju, na crticu iz filmskog žurnala, na stranicu novina, sve nam to otkriva bogatstvo romantične kvalitete koju život danas sadrži i pokazuje sjajne mogućnosti novog oblika koji bi nastao da se prosudi da romantični element zaslužuje povratak. Upravo bi ovdje moć glazbe mogla biti iznimno velika.

Jedan od najtežih problema koji moderni dramski pisci imaju u vezi s oblikom jest balansiranje između suprotstavljenih vrijednosti humora i tragedije, a da jedno nužno ne pobija drugo. Gledao sam brojne predstave u kojima se nisam uspio suosjećajno uzdići do dramskih vrhunaca priče jer me prethodne humoristične scene za njih nisu nimalo pripremile. U glazbenoj drami autor može pomiješati te elemente uz daleko veću slobodu, tako da komične scene mogu biti komičnije, a tragične tragičnije, zato što glazba stvara ravnotežu.

Posljednja scena u Mozartovu *Don Juanu* klasičan je primjer kako je jednim jedinim akordom moguće unutar jedne scene razuzdano veselje promaknuti u najgrozomorniji užas. Svi eksperimenti u glazbenom kazalištu nepobitno su dokazali da je prava kazališna glazba izvrsna pokretačka sila, da scenu može povesti do vrhunca nadmašivom brzinom i izravnošću, da može u trenutku uspostaviti atmosferu scene, za što su dramskom piscu često potrebni redci i redci dijaloga. Glazba može učiniti ono što najbolji glumac čini na vrhuncu svoje izvedbe:



B. Brecht – Kurt Weill, *Opera za tri groša*, ZGK "Komedija", 1998., Mila Elegović, Igor Mešin, Jasna Palić Picukarić, red. Marin Carić

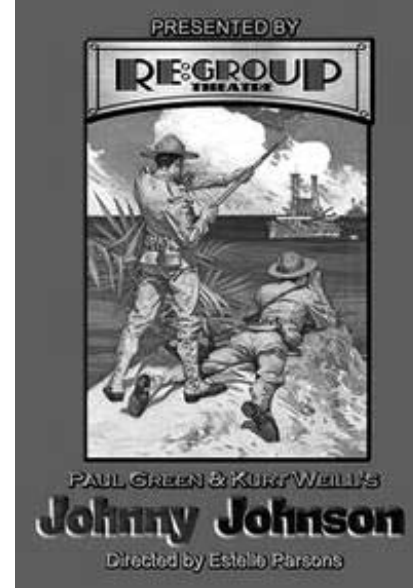
može osvojiti gledatelja strašću, može stvoriti uzvišeno raspoloženje u kojem je pjesnikovu maštu mnogo jednostavnije pratiti i prihvatiti.

Pogrešno bi bilo zaključiti da se oblik glazbenog kazališta koji ovdje razmatramo može postići tako da se ubaci neka uzgredna glazba i da to bude to, ili da se glazba koristi kao marginalni stimulans osjeta. Kazališni komad od početka mora biti koncipiran kao glazbeni komad ako se želi udovoljiti zahtjevima glazbenog kazališta. Sam oblik predstave mora se stvarati s glazbenog stajališta. Radnja glazbenog komada mora biti podatnija negoli ona čiste drame, tako da bude moguće umetnuti stihove. Napetost se ne stvara toliko napredovanjem radnje, već kroz dinamiku epske priče, a psihologiju, koja je tijekom posljednjeg desetljeća postala inherentnom značajkom drame, zamjenjuju jednostavni, ljudski, univerzalni događaji.

Cilj i smisao glazbenog kazališta povezati je govor i glazbu u najpotpuniji spoj tog dvoja. Tek kad se govor i glazba istinski spoje u pjesmi može se govoriti o glazbenom kaza-

lištu. Pjesma nije puki prekid radnje koja bi se bez problema mogla nastaviti i bez nje. Ona je prijeko potrebna pomoć za razumijevanje predstave i njezine naravi. Radnju predstave postavlja na drugačiju, višu razinu. Tijekom niza scena komentira radnju s ljudskog, univerzalnog gledišta, pomiče likove izvan okvira predstave i pomaže im da izraze, bilo izravno ili neizravno, autorovu filozofiju. Moć glazbe omogućuje riječi da se kreće i djeluje kroz širi prostor tako da se vrijednosti govora nadopunjuju vrijednostima glazbe.

Zajednička je zadaća pjesnika i skladatelja pobrinuti se da pjesma ne bude umetnuta u tekst kao glazbeni broj, već da se iz scene izdiže prirodno i neizbježno i da u nju potom jednako nenametljivo natrag utone. Stoga u idealnom glazbenom kazalištu dijalog ima glazbenu kvalitetu čak i kad zapravo nema glazbe, tako da, kad se glumac prebaci s govora na pjesmu, taj prijelaz može biti posve jednostavan i neusiljen. Naravno da se tu nikad ne radi o pjevanju u smislu čistog pjevačkog umijeća, kao što je slu-



P. Green – Kurt Weill, *Johnny Johnson*, fotografija iz originale Broadwayske predstave



čaj u operi. Glumac pjeva svojim prirodnim glasom, glasom koji koristi kad želi svom govoru podariti najjači intenzitet. Zbog toga je iznimno važno da skladatelj osmisli jasnu, jednostavnu melodijsku liniju koja izvođača neće neprirodno opterećivati ni u kojem pogledu. No općenito sam zaključio (a moja suradnja s *Group Theatre* to je jasno potvrdila) da glumci s velikim uzbuđenjem i vrlo posvećeno rade na glazbenim izazovima, da su zapanjujuće muzikalni, kao i da su kadri nositi se s mnogo većim glazbenim poteškoćama no što itko zamišlja.

Jednom kad se pjesmu prihvati kao uzvišeni medij izraza i kao intrinzičnu značajku dramaturgije, počinju nam se ukazivati beskonačne mogućnosti za njezinu upotrebu u solo, grupnim i zbornim izvedbama. Moguće je obuhvatiti (kao što sam ja to učinio s Maxom Reinhardtom za *The Eternal Road*) sve srednje tonove ljestvice u rasponu od čistog govora, preko govora u pjesmi, recitativa, polupjevanja, sve do čistog pjevanja. A uz pomoć glazbe moguće je uči u domenu mašte i dati glas „nadljudskim“ kvalitetama na koje je u realističnom kazalištu moguće samo aludirati. To se u *Johhnyju Johnsonu* javlja dvaput: kad pjesma (naizgled) dolazi iz kipa, a potom iz stroja.

No sve je to moguće ostvariti tek ako autor i skladatelj intimno surađuju od dana kad se predstava zamisli do

noći u kojoj se prvi put izvede, tako da se skladatelj ne može zadovoljiti stvaranjem glazbe, već pomaže u konstrukciji svake scene, do točke u kojoj njegova glazba postaje integralni dio cjeline.

Oduvijek sam se trudio surađivati s najboljim dramatičarima koje sam mogao naći. Tri opere koje sam napisao s Georgom Kaiserom, pet kazališnih komada s Bertom Brechtom, eksperimenti s Casparom Neherom, Jacquesom Devalom i Franzom Werfelom – sve su to bili pokušaji da pridobijem dramske pisce na ideju glazbenog kazališta. Smatram se velikim sretnikom što sam u svojem prvom američkom pokušaju, *Johhnyju Johnsonu*, imao prilike surađivati s piscem kao što je Paul Gree jer se on sam već prethodno bio ulovio ukoštac s glazbenim kazalištem te je osmislio koncepte vrste kazališta nevjerojatno nalik onome koji sam ja razvio u Europi.

Od dana kad sam ga posjetio u Sjevernoj Karolini da porazgovaramo o ideji glazbenog kazališta bio sam sve uvjereniji da bogata glazbena kvaliteta njegova govora, jednostavan ljudski pristup koji njegova tema nosi, istinski narodni humor njegovih likova i ljepota njegove poezije udovoljavaju svim uvjetima za stvaranje novog glazbenog kazališta.

Prijevod s engleskog jezika: Lana Filipin