

Stanko Juzbašić

O važnosti glazbe u kazalištu

O važnosti glazbe u kazalištu teško je suditi. Dočim, moglo bi se primijetiti da kazalište ima **asimilativnu moć**: pokupiti nešto i naučiti od raznih umjetničkih vrsta, a za uzvrat ih učiniti sebi sličnijima (lat. *simile* = slično). Jedna od posljedica ove interakcije jest stvaranje određenih produkcijsko-svjetonazornih modela/pristupa rješavanju praktičnih zadataka i problema, koji mogu biti u pojedinim inscenijskim metodama i žanrovima točni i funkcionalni, ali ne i univerzalni. „Važno” je ono što kazalište uspije učiniti važnim.

U pokušaju analize i sređivanja osobnih autorskih iskustava neću se posebno doticati glazbe kao „*obligato* didaskalije” nekog dramskog teksta, odnosno „glazbene rekvizite” (npr. kad književnik napiše da glazba svira s gramofona...). Tu su stvari uglavnom jasne, mada sam imao čast surađivati s redateljima koji su i u čitanju ovakvih napomena pokazali zavidan stupanj ozbiljnosti, imaginacije i otvorenosti. Također se neću doticati semiotike i scenske učinkovitosti glazbe kao inteligentno strukturirane energije zvukova. Osvrnut ću se samo na zatečene konceptualno-iskustvene pristupe koji donekle promišljaju važnost glazbe u kazalištu zapadnog civilizacijskog kruga, s kakvim sam uglavnom sudjelovao... bez ambicije davanja sustavnog prikaza:

Pristup 1:

Glazba i kazalište mogu biti npr. kao kruške i jabuke. Oboje su voće i mogu stati na isti tanjur. Potreban je samo adekvatan tanjur i moćna dramaturgija koja ih tamo zna smjestiti, kontekstualizirati i iznaći funkcionalne poveznice. To možda i nije toliko teško u zapadnom svjetonazoru.

zoru. Otkako je J. S. Bach svojom **shizmatičnom ugodbom de facto** „iselio Boga iz tonskog središta” time što je učinio sve tonalitete jednakopravnima, a smjestio „jamca te jednakopravnosti” izvan svijeta tonovlja samog, i sam princip koji glazbenom formom kao cjelinom upravlja ne živi više unutar tonova, nego u nekom paralelnom svijetu ideja. Taj je pak svijet uglavnom povezan s principom radnje. Drugim riječima, novovjekovnom glazbenom formom kao cjelinom često upravlja nešto što je u svojoj apstrakciji svodivo na dramaturgiju. Bilo je doduše koncem 20. stoljeća oštrih stvaralačkih *creda* koji su se uvjerljivim glazbenim izričajima upravo tom shvaćanju suprotstavili. Jedan među autorima je Phillip Glass koga ovom zgodom citiram: „Zadnjih nekoliko stoljeća glazba se obraća najnižim duhovnim stanjima ljudi, strahu, ugrozi, nagonima i samo ih razdražuje. Treba nam glazba koja ljude okreće višim stanjima svijesti, po kojima se čovjek i razlikuje od životinje. Međutim, put do viših stanja često vodi kroz vrata dosade.” To jednim dijelom za Glassovu glazbu i vrijedi. Dočim, nije li osobite pažnje vrijedno primijetiti da je upravo u njegovoj glazbi kazalište našlo primamljiv izazov asimilirati je i naučiti od nje (*opere Einstein on the Beach, Satyagraha, Akhnaten*)? I glazba i kazalište već dugo žive u istoj „voćnoj salati”.

Pristup 2:

Kazalište je uprizorenje glazbe, glazba je sluh kazališta. Kao što postoji kazalište koje za jedini legitiman tekstovni predložak uzima notnu partituru, tako imamo i kazalište koje se u činu uprizorenja nastoji držati od nota toliko daleko koliko je to moguće. Dočim, čak se niti takvo kaza-

lište, uz svu vizualnu osobitost, ako nema osviještenu muzikalnost izvedbe, ne da pratiti. I glazba i kazalište u svojoj su dubini iracionalni. Scensko izgovaranje dramskog teksta dodaje doslovnom i simboličkom značenju tog teksta treće značenje, iracionalno, a ono je glazba – znamo uostalom kako se često pozivamo na „muzikalnost rečenice”. Ono što se ne da racionalizirati još uvijek ima svoje unutrašnje zakonitosti forme. Glazba i kazalište imaju prirodnu težnju da jedno drugo formaliziraju. Kako se to najčešće događa? Kroz glazbeno vrijeme, koje je poveznica dramskog vremena sa stvarnim vremenom. Čak i needucirani gledatelj/slušatelj prepoznaje da npr. u nekoj predstavi tempa ne štimaju... ili se u nekoj glazbi ništa ne događa.

Pristup 3:

I čin glazbene izvedbe može sam po sebi biti kazalište. Tematiziranjem ovakve događajnosti bavili su se neki ozbiljni autori dvadesetog stoljeća, npr. slovenski skladatelj Vinko Globokar. *Rock* je također primjer glazbene izvedbe kao teatra, s time da je kao umjetnička vrsta i model komunikacije daleko masovniji i time naivniji. Ideje i postupci koji postoje u teatru nekoliko tisuća godina u *rocku* još uvijek mogu biti doživljeni kao provokacija. Primjeri su *The Doors*, Frank Zappa, *The Tubes*, *Kraftwerk*, *Marilyn Manson*, *Einstürzende Neubauten*. Kod nas su se tom poveznicom možda prvi bavili *Hauster*, čiji je *frontman* Darko Rundek i sam kazališni i radiofonijski redatelj i svojevremeno vrlo inovativan urednik i autor dramskog programa Hrvatskog radija.

Pristup 4:

Kazalište je kava, glazba je šlag. Pretpostavlja se da „aktivnu supstanciju” odnosno „kofein” sadrži kava, a šlag je „lukavstvo” koje konzumaciju čini privlačnijom, potpunijom i „zaokruženijom”. Dočim i ovdje moramo razlikovati glazbu koja se temelji na skladbi od one druge, koja proizlazi iz glazbenosti same glume (bez obzira na to sadržava li ona pjevanje i virku ili ne). Ako se već u gabarite kazališnog izričaja uvodi autora koji se bavi skladanjem nečega, dobro je imati na umu i ranije spomenuta tri „žanrovska” pristupa/svjetonazora. Skla-



I glazba i kazalište u svojoj su dubini iracionalni

danje je već po svojoj naravi uslužna djelatnost, tj. služi da se nekakva zvukovnost, svirka, pjevanje, govor ili što već „uskлади”. Čak i ako se skladanje referira samo na sebe, ono opet opslužuje nekog „jamca”, neki „apsolut”: bavi se pitanjima čemu uopće skladati i, ako već skladati, zašto baš tako, a ne nekako drukčije; time dobivamo uradak koji eruditi vole nazivati „apsolutnom glazbom”. Takva bi skladba trebala usmjeriti živote barem nekih glazbenika i formirati ukus barem neke publike, a kvalitativni preskok od skladbe do glazbe nastaje u činu odnosno praksi izvođenja/sudjelovanja.

Skladanje je i razvijanje određene ideje u određenom vremenu: ako skladamo za predstavu, time uvodimo u nju „još jednog glumca”, vidljivog ili nevidljivog, ovisno o tomu svira li se uživo ili ne. Dobro je stoga pitati se što takav realitet u predstavi opslužuje? Skladanje i autorska taština stoga nisu posve „dobitna kombinacija” nigdje, pogotovo ne u kazalištu. Veliki je privilegij biti pozvan kroz svoju granu scenskog izraza u sudjelovanju s drugima kazati nešto. To traži od autora određenu naivnost, disciplinu, odgovornost i respekt.

U vrijednosnom smislu mislim da kazališna glazba kao umjetnička vrsta i ne postoji osim na osnovi toga što je skladba izvorno naručena za kazališno uprizorenje. Da bi ga i opslužila, ona prvo mora zadovoljiti to da sama postane glazbom, a ne „nečim otprilike”. Osobno ne vjerujem da postoji dobra „kazališna glazba” koja je izvan kazališta neslušljiva; znam i za mnogo uspješnih primjera dekontekstualizacije skladbi nastalih u kazalištu.

Skladanje je već po svojoj naravi uslužna djelatnost (ništa), ali tek kroz proces uprizorenja možemo otkriti što. Tada vrijedi ući u izazov suradnje bez predrasuda i s

Razmjena ideja redatelja i skladatelja/glazbenika jednako je važna kao i razmjena ideja između redatelja i likovnog umjetnika / scenografa. Čak držim važnim redatelja ne preopterećivati „telefoniranjem“ između npr. skladatelja i scenografa, već projektnom zadatku pristupati aktivno i ažurno. Na primjer, ako scenograf kreira „psihološki prostor“, upitno je bi li bilo dobro da skladatelj radi „psihološku glazbu“. Englezi to zovu „*painting the roses red*“. Stoga je neke odluke dobro donositi zajedno, kao autorski tim. Gdje i kada? Na sastancima i prvenstveno na pokusima, glazbenim, glumačkim, režijskim, tehničkim. Tek ono što funkcionira spram cjeline na pokusu, može funkcionirati i u predstavi kao cjelini. Za to pokusi služe. Od neprocjenjive je važnosti je da producent omogućiti zadovoljavajući broj termina pokusa na pozornici, odnosno u prostoru gdje će se predstava i igrati.

Pristup 5:

Glazba u uprizorenju često može postati i režijskom metodom. Uz to što je glazbeno vrijeme poveznica dramskog vremena sa stvarnim vremenom, glazba djeluje izravno na tijelo. U tom smislu, držim da je zadnja riječ u skladanju skladateljeva, dok je u režiranju glazbom zadnja riječ redateljeva. Naravno, pokaže li se da se neki prizor nekom glazbom ne da izrežirati, treba skladati drugu. Često dobar redatelj u nekoj skladbi otkrije višak vrijednosti, čak i skladatelju nov. U idealnom slučaju takva dijalektika pozitivno usmjeri skladatelja. Rizik se može odnositi na „sudbinski moment“, tj. da dinamika uprizorenja nadmaši dinamiku skladanja, pa onda skladatelj iz procesa izide s opravdanim osjećajem nedovršenosti djela ili da se pak naročito uspjele djelo skladatelju „prilijepi“ za njegov javni obraz i ograniči mu slobodu daljnjeg djelovanja. Za to postoji određen broj povijesnih primjera, ulaganjem u koje bi se premašio opseg ovog teksta.

Pristup 6:

Neiskušani materijal

Glazba u odnosu na kazalište može biti i nešto drugo osim gore navedenoga, npr. dio glumačkog jezika (ili možda

dosta otvorenosti i strpljenja. Vjerujem da originalnost leži prije u traganju za autentičnošću izričaja, nego u ponavljanju „originalnih“ navika. Teoretičari o tome govore kao o razvojnom kazalištu.

Moram priznati da sam kao gledatelj predstava pomalo strukovno opterećen, mada blagonaklon prema drugačijim svjetonazorima od svojih; pokušavam učiti od njih. Ima ljudi koji npr. smatraju da je u teatru najbolja glazba ona koju se ne čuje, ali ne bih se složio. Ako se ne čuje, čemu je onda tu? Ima i ljudi koji tvrde da „glazba mora biti blijeda i neizražajna, da ne bi bila bolja od glume.“ Mislim da to ipak ima više veze s glumom.

Alfred Hitchcock je za filmsku glazbu jednom rekao da „svojom dubinom dotiče razinu istine koju slika ne može doseći, ali sâm jezik glazbe ne smije biti glasnjiji od jezika slike“. U teatru je stvar delikatnija, jer nemamo „sliku“ na koju se glazba fiksira, već živu glumu, koja se i sama rukovodi svojim unutrašnjim zakonima glazbenosti, pa i interakcije s publikom. Stoga ne mislim da je dobro glazbom ilustrirati nešto što je već igrom kazano, nego postaviti kontrapunkt koji u sinergiji s njom otvara novu dimenziju izričaja.

Kao gledatelja najviše me povrijedi blefiranje glazbom, površnost, brzopletost, igranje na prvu loptu efektnosti, sentimenta, brbljanja, dopadljivosti. Kao što je i kazalište nesklopo otkrivanju tople vode, tako i oni koji u njemu rade pokušavaju učiti od iskustva drugih. Utjecaj je na mene imao rad mnogih autora. Spomenut ću samo neke: analizirajući dramaturgiju glazbenog jezika **Nevena Franješa** uspio sam uočiti važnost ovladavanja odnosom glazbenog vremena spram dramskog vremena.

Arturo Annechino i **Ljupčo Konstantinov** za mene su također osobiti po ekonomičnosti i univerzalnosti svojih glazbenih izričaja unutar nekog kazališnog događaja. **Davor Rocco** tematizirao je događajnost same glazbe u uprizorenju. Glazba **Silvija Foretića** čini mi se kao da „sanja“ kazalište.

U povijesti novijeg hrvatskog dramskog teatra prvotna zasluga za emancipaciju glazbenog promišljanja vjerovatno pripada **Peri Gotovcu**.

Mate Matišić, KRATKI razgovor o glazbi i kazalištu

Razgovor vodio Mario Kovač



Glazba je fantastičan detektor propusta učinjenih u ostalim segmentima pripremanja predstave

Koliko glazba utječe na tvoje dramsko pisanje ili obrnuto?

Molim Vas, ne ljutite se, ali mene otkrivanje i analiza tih utjecaja u mom radu uopće ne zanima. Mislim da bi vam u odgovoru nešto muljao... „Nešto“ vjerojatno postoji, i ja bih mogao na tu temu improvizirati i biti pretenciozan... mogao bih govoriti da je npr. osjećaj za ritam vrlo važan i u pisanju, ali to bi bio konstrukt koji samo „lijepo zvuči“. Ja vidim sličnost u nastajanju... pisanja i glazbe... u „miš-

ljenju“ glazbe i „mišljenju“ pisanja. Naime, u oba se slučaja radi o svojevrsnoj opsjednutosti – izabranim motivima, zapisivanjem varijacija ili improvizacija na, recimo to banalno, određenu temu... Segmentirana struktura jednog i drugog zanata kućičte je unutar kojeg se ja krećem, otkrivajući stranputice kojima želim krenuti... Ali to je tako kad intenzivno razmišljate o bilo čemu... Mene u toj fazi najviše zanima – i veseli – upravo ta autorska nemoć da shvati proces nastajanja nekog tzv. djela...