

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 razvojnem 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 glasniji 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 slučajeva radi o svojevrsnoj opsjednutosti – izabranim motivima, zapisivanjem varijacija ili improvizacija na, recimo to banalno, određenu temu... Segmentirana struktura jednog i drugog zanata kućičke 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...

Kada pišeš dramske tekstove, imaš li glazbu u glavi, tj. razmišljaš li o potencijalnim uprizorenjima kroz prizmu glazbe?

Ne. Nikad. Štoviše, mislim da je to pogrešno i da bi ljepotom glazbe samo zavarao sebe pred dramaturškim postupcima teksta. To mi izgleda kao kad gledate loš film pa vam kažu da će biti super kada dođe glazba. Zapravo, ja ne znam kad se uključuje sklopka za glazbu, a kad za pisanje...

Koliko je za tebe glazba u kazalištu originalno umjetničko djelo, a koliko je namjenska?

Ja sam radio svašta... i ono što bih nazvao tako kao što kažete – umjetničkim djelom, ali bilo je bome i „žbukanja“... Naravno, sve ovisi o tome što se radi... i s kim... Znam samo da dobro napravljen film, dobro napravljena predstava ima „svoju“ glazbu koju samo moram pronaći. Doista sam najlakše radio predstave i filmove koji su, recimo – bili dobri poslovi. Glazba je fantastičan detektor propusta učinjenih u ostalim segmentima pripremanja predstave... Vi se možete slomiti tražeći glazbu loše napravljenoj predstavi. Nećete je naći jer ta predstava nema svoju glazbu. Ona je mrtvac koji ne svira. To su predstave bez rezonantnih kutija. Takvim mrtvim predstavama glazba se nameće. I ja sam ponekad bio takav nasilnik.

Kad skladaš za predstavu, na koji način teče proces razmjene ideja između tebe i redatelja? Čija je zadnja kad je glazba u pitanju?

Redateljeva. No uvijek sam radio s finim ljudima i svojim prijateljima... Naravno da o svemu razgovaramo... tražimo rješenja, teme... orkestraciju... no ako treba „prerezati“, oni su ti koji uzimaju pilu... Ako nam je u interesu da napravimo dobru predstavu, onda ne postoji on – Redatelj i ja – Glupi glazbenik... Nekako mi se čini da tu, kod normalnih ljudi, dominira zamjenica – mi... Isto tako, moram reći da naši redatelji većinom dobro poznaju glazbu.... Mnogi su čak završili glazbene škole, svirali u nekim bendovima... Mnogi su od njih pritaženi glazbenici. To nekad otežava suradnju, a nekad olakšava... Nema pravila...

Koliko pažnje posvećuješ kazališnoj glazbi kada gledaš tuđe predstave, one s kojima nemaš nikakvu autorsku poveznicu?

Naravno da uvijek primijetim rješenja koja je kolega skladatelj otkrio... Sad je to slušanje pomalo „bolesno“ jer

slušam koje je *soundove* koristio... Je li koristio „žive instrumente“ ili *synth*... etc... No glazba je u svakom trenutku mog života prisutna... zvuk... ton... ali i kao tjelesna, materijalna kategorija... tvrdoća žica... trzalice... Ponekad se pitam mogu li ja više uopće čuti glazbu, ili sam zbog mnoštva opterećenja gluh... Zaštopan... kao kanalizacijska cijev kroz koju je prošlo svašta... Uvijek hodam omtan glazbom kao pelenama ili posmrtnim pokrovom. A i na sahrani će mi valjda nešto svirati...

Petra Jagušić

Glen Hansard / Markéta Irglová / Enda Walsh: *Once*

Redatelj: John Tiffany
Phoenix Theatre, London
Premijera: 9. travnja 2013.

Biti ona osoba u društvu koja mjuzikle voli javno, a tu ljubav iskazuje i čestim putovanjima u različite europske kazališne centre, znači i biti osoba koju prijatelji i poznanici prije svojih putovanja u London redovito zaustavljaju s: „Onda, što preporučuješ i kako da nabavim karte?“ U proteklih godinu dana to se pitanje promijenilo u: „Onda, kakav je taj *Once* i kako da nabavim karte?“ Dok je odgovor na drugi dio pitanja relativno jednostavan (na dan izvedbe ulaznice u prvom redu prodaju se za prilično povoljnih 25 funti), odgovor na prvi dio uglavnom počinje zastajkivanjem i konačno izlazi kao: „Pa, dosta je dobar, ali...“

Taj „ali“ nije nužno jedna konkretna primjedba. Možda uopće nije primjedba – neki ga, dapače, smatraju najvećom snagom ovog komada. *Once* je, naime, dosta dobra predstava... sve dok čovjek ne očekuje da će gledati mjuzikl. Možda je paradoksalno ovakvom konstatacijom opisati dobitnika nagrade Tony upravo u toj kategoriji, ali, u situaciji u kojoj prosječnom domaćem kazališnom gledatelju vijest da je Zrinka Cvitešić dobila glavnu ulogu u mjuziklu u Londonu najvjerojatnije u glavi stvara viziju šljokica, stepa i songova, definitivno je potrebno naglasiti da se kod *Oncea* radi o sasvim drukčijem glazbeno-scenskom djelu. One koji su upoznati s *Onceom* kao nezavisnim filmom iz 2006. godine – koji nakon uspješnih produkcija na Off-Broadwayu, Broadwayu i u Dublinu konačno dolazi i do West Enda – ovaj „ali“ vjerojatno bi manje iznenadio. Priča je u oba medija ista: bezimena Irac, ulični svirač, kojeg popis likova naziva samo Momkom (Declan Bennett), deprimiran zbog nedavnog raspada veze s djevojkom, razmišlja o tome da se prestane baviti glazbom. Tije-

kom nesuđene posljednje izvedbe čuje ga Djevojka (Zrinka Cvitešić), Čehinja koja se preselila u Dublin, u filmu prodavačica cvijeća, a u predstavi bez naznačenog zanimanja. Razgovor se pretvara u zajednički proveden dan te on saznaje da ona svira klavir (u prodavaonici instrumentata jer si ne može priuštiti vlastiti), on popravlja usisavače u očevu servis (a ona, eto, baš ima pokvareni usisavač!), ona živi s majkom (koja voli pomalo začudne motivacijske govore), kćeri (za čijeg je oca i dalje udana, makar je on u Češkoj) i cimerima (koji uče engleski gledajući lokalne sapunice). Pritom Djevojka Momka motivira na nastavak bavljenja glazbom, zajedno s njim piše pjesme i pomaže mu u okupljanju sastava s kojim će u unajmljenom studiju snimiti demo-snimku te tako barem u jednom obliku ovjekovječiti tjedan dana poznanstva koje im je promijenilo živote.

Dok neke kazališne predstave koje nastaju prema filmovima pokušavaju raskošnim dizajnom i posebnim efektima na sceni dočarati ugođaj velikog ekrana, redatelj John Tiffany i njegova autorska ekipa (i) u ovom aspektu mjuzikla rade upravo suprotno. Jedini set kulisa smješta *Once* u irski *pub*, ugođaj koji se počinje stvarati već prije predstave kad publika može na pozornici naručiti piće dok članovi ansambla izvode irske folk-pjesme. Ostale lokacije na kojima je smještena radnja, od servisa usisavača preko noćnog kluba do bankovnog ureda, tek su naznačene promjenama svjetla Natashe Katz i do posljednjeg detalja utanačenim scenskim pokretom koreografa Stevena Hoggetta, koji u *intermezzima* između scena vješto vodi članove ansambla u kreiranju novih scenskih prostora premještanjem jednostavnih komada namještaja.