Glumačko-glazbena polifonija života

Svrtan, Petra

Master's thesis / Diplomski rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of dramatic art / Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:205:699316

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

Repository / Repozitorij:

Repository of Academy of Dramatic Art







SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

STUDIJ GLUME

Petra Svrtan

GLUMAČKO-GLAZBENA POLIFONIJA ŽIVOTA

DIPLOMSKI RAD

Zagreb, lipanj 2018.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

STUDIJ GLUME

GLUMAČKO-GLAZBENA POLIFONIJA ŽIVOTA

Diplomski rad

Mentorica: Mr. sc. Ivana Legati, red. prof. art.

Studentica: Petra Svrtan

Zagreb, lipanj 2018.

SADRŽAJ

Sažetak

1. **Uvod – poveznice između glazbe i glume.....5**

2. ***Galeb*.....10**
   - **2.1. Prvi čin.....12**
   - **2.2. Drugi čin.....14**
   - **2.3. Treći čin.....15**
   - **2.4. Četvrti čin.....16**

3. **Kako mi je glazba pomogla u glumačkom stvaralaštvu?.....19**

4. **Zaključak.....22**

5. **Literatura.....24**

SAŽETAK

Ovaj diplomski rad pojašnjava mogućnosti povezivanja dvaju srodnih umjetničkih područja: glume i glazbe. U pedagoškom radu pojedinih profesora s odsjeka Glume na Akademiji dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu već postoje pokušaji korelacije i primjene znanja iz glazbe u glumačkom procesu i obrnuto, no ovaj rad nastao je iz potrebe da se u samostalnom i pedagoškom radu glumac potakne na pomnije istraživanje poveznica između glume i glazbe te da se dobivena znanja i iskustva iskoriste u profesionalnom glumačkom životu kao dodatna sredstva za proširivanje potencijala glumačkoga tijela, glasa i imaginacije i otkrivanje dramaturških nijansi u dramskim tekstovima.

Ključne riječi: glazba, glazba jezika, glas, polifonija, tišina, dramaturgija, dramska napetost

This graduate thesis clarifies the possibilities of linking two related art fields: acting and music. The pedagogical work of some professors on the Acting department at the Academy of Dramatic Art in Zagreb already attempts to correlate and apply music knowledge in the acting process, and vice versa, but this work was inspired by the need to encourage the actor to thoroughly inspect possible connections between acting and music, both in individual and pedagogical sense, as well as to stimulate him to use the knowledge and experience gained by discovering these connections in his professional life in order to expand the potentials of his body, voice and imagination, and to reveal dramaturgical nuances in dramatic texts.

Keywords: music, music of language, voice, polyphony, silence, dramaturgy, dramatic suspense

1. UVOD

POVEZNICE IZMEĐU GLAZBE I GLUME

Glazba je neizostavni dio našeg postojanja, sa svim svojim parametrima utkana je u naša bića - parametri vezani uz glazbu povezivi su i s fiziološkim i psihološkim zbivanjima u našemu tijelu i umu, glavni motor našega krvožilnog sustava, naše srce, pulsira i odašilje hranjive tvari do naših najudaljenijih molekula i atoma (Miroslav Krleža u svojim *Zastavama* kaže: *Gospoda pojma nemaju da je ljudsko srce svileni barjak, i da ono osjeća svaki i najneviniji dašak zefira, ono je čitav orkestar od harfa i cimbala, od violina i truba, naše srce pjeva trijumfalno i raste ritmom simfonične poeme, a nije hidrant, kao što misle ovi vodovodni majstori, nego - suluda oluja od tisuća i tisuća instrumenata*[1]); valovi uključeni u aktivnost našega mozga kreću se određenim stalnim ritmovima, a hormoni se ustrojavaju prema distingviranim vremenski određenim ritmiziranim ciklusima. Nije ni čudo da je čovjek prije pojave prvih civilizacija, u samom svom iskonu, osjetio potrebu za plesom - ritmičnim kretanjem cijeloga tijela koje je samo organski, prirođeni odgovor na sve te fascinantne intratjelesne ritmove. Zanimljivo je da se upravo iz zajedničkoga plesa praćenog ekstatičnim bubnjanjem rodilo kazalište - kazalište, dakle, u svojoj osnovi i prapočelu ima ritam, melodiju i ples, a samim time je u neraskidivoj vezi s glazbom. Misli koje izgovaramo na sceni rezultat su svojevrsnog plesa glasnica, a tijelo, utjelovljujući te izgovorene riječi, pleše onako kako one u njemu odzvanjaju - čitavo glumačko biće tako "odzvanja" i "zrači" izgovorene glasove, riječi i rečenice, možemo zato glumačko tijelo s punom odgovornošću prozvati glumčevim instrumentom. Taj instrument ima svoju rezonantnu kutiju, svoju zračnu cijev, svoj usnik, svoje žice, svoje zračne ventile, svoj dvostruki pisak, svoje tipke i ruke koje ih pritišću, svoje pedale i noge koje ih pritišću - sve elemente svih znanih nam postojećih glazbenih instrumenata. Kao što glazbenik utjelovljuje svoj tekst zapisan u notnom crtovlju i postaje produžetak glazbala kojim upravlja, tako i glumac utjelovljuje misli koje najprije oblikuje u svom govornom aparatu i zatim ih vibrira cijelim tijelom. Kako publika sluša glazbu ispisanu simboličkim jezikom nota, dinamičkih i agogičkih oznaka i dekodira te simbole nižući u svojoj svijesti najrazličitije asocijacije, povezujući ih u asocijativne nizove i zatim na taj način pridaje tim simbolima vlastito, jedinstveno značenje, tako bi publika mogla gledati i predstavu prepuštajući se

[1] Krleža, M. (1979.). *Zastave*. Sarajevo: *NIŠRO Oslobođenje*

zvukovima jezičnih konstrukcija koje čuju i vide utjelovljene u glumcu i svemu čime on govori sa scene (glas, geste, mimika, čitavo tijelo) te se u moru tih zvukova odvojiti od doslovnog značenja jezika, povezivati zvukove toga jezika s prirodnom, organskom rezonancom koju uspostavljaju s našom nutrinom te otkrivati njegova neočekivana, subtekstualna značenja. Na taj način riječi izgovorene na sceni, odjeknuvši u glumčevu tijelu i ispunivši prostor između glumca i publike određenom, jedinstvenom frekvencijom, pobuđuju individualnu frekvenciju u tijelu gledatelja, a ona zatim formira čitave strukture novih značenja koje im svaki gledatelj može pridati, na isti način kao što slušajući genijalan koncert virtuoznog glazbenika možemo opušteno zatvoriti oči i prepustiti se utjecaju zvučnih valova koji će neminovno doputovati do nas i pokrenuti u nama lavine asocijacija. Na taj način se jezikom i njegovim zvukovima te njihovom odrazu u glumčevoj svijesti i svijesti publike, između ostalih, bavi Cicely Berry, jedna od najutjecajnijih i najvećih pedagoginja scenskoga govora.

Cicely Berry u svojoj knjizi *Text In Action* sumira svoja iskustva iz pedagoške prakse, sa svojih i drugih glumačkih radionica i seminara te glumačkih proba u tvrdnji da jezik rezonira u nama na duboke i neočekivane načine - smatra da ne možemo u potpunosti shvatiti puno značenje teksta bez da ga izgovorimo naglas te da moramo biti otvoreni zvuku jezika i dopustiti da ono što izgovorimo i čujemo "odzvoni" u obliku naših najiskonskijih, nagonskih impulsa, kao što glazba u ljudskom tijelu izvođača i publike uzrokuje odjeke gotovo fiziološke, organske prirode. Uspoređuje taj magični trenutak sa stvaranjem *bluesa* i *jazza,* improvizatorskih glazbenih formi fluidne strukture u kojima je toliko slobode, a opet su ograničene fraziranjem - navodi kako blues glazbenik ispjevavajući duge tonove na svojem glazbalu mora kompenzirati taj razvodnjeni ritam na krajevima svojih fraza na kojima će ubrzati i skratiti tonove, a sve se to događa u trenutku. U glazbi se za takvu vrstu fraziranja i ritmičke kompenzacije koristi izraz *tempo rubato,* a on je prisutan i u govorenom jeziku koji na sceni također nastaje u danom trenutku. Riječi koje izlaze samo su "vrh ledenjaka", one izgovaranjem i utjelovljenjem dobivaju mnoga bogatija značenja povrh doslovnog, a krucijalni dijelovi značenja izgovorenog prema Berry su ritam, oblikovanje jezika i odabir riječi, što vrijedi i za prozne tekstove kao i za stih. Ona ističe važnost primjećivanja pravilnosti u ritmu izgovaranja jezičnih struktura kao i manipuliranje istima te spominje zanimljiv izraz *specific shape and music of cadence*[2]. Radi se, naime, o svojstvu koje posjeduje svaki dio

[2] Berry, C. (2001.). *Text In Action.* London: *Virgin Books*

teksta kojim se glumac bavi, a ako glumac preskoči tu stepenicu prirodne "glazbe jezika" postaje opterećen zadatkom objašnjavanja teksta i emocija koje taj tekst u njemu uzrokuje te tako njegov izraz gubi na čistoći. Cicely Berry potiče na slušanje kao na glavnu komponentu komunikacije, no ne radi se samo o slušanju partnera, nego i o osluškivanju vlastitih reakcija i impulsa, igri s njima. Proces je to u kojemu glumčevo tijelo "uzima" riječi u sebe i reagira shodno vibraciji zvuka izgovorene riječi koja je utjecala na njegovu svijest. Dobivši novi impuls kreće u akciju. Berry pronalazi analogiju s bubnjanjem jer joj je jedan bubnjar ispričao da je *razlika između bijelca i crnca bubnjara u tome što bijelac samo odašilje ritam, a crnac pričeka da mu se ritam vrati*[3]. Kao što tijela glumačkih partnera hrane jedno drugo impulsima pa stvaraju zajedničku glazbu jezika nadovezujući se u fraziranju i sukobljavanju vlastitih tema do određenoga vrhunca scene ili drame (u nekim trenucima osjećamo se ne samo mentalno, već i fizički usklađeno s partnerom putem strujanja u prostoru među nama) tako izmjena impulsa gradi odnos i u nekom glazbenom sastavu.

Svirala sam jednom s kolegicom klavirski duo četveroručno (pijanisti sjede jedan do drugoga na istom stolcu), ali i na dvama klavirima (sjede sučelice svaki za svojim klavirom) i naš fizički kontakt bio je jednako potreban i blagotvoran i u jednom i u drugom slučaju; u slučaju četveroručnoga sviranja naša tijela su se stopila doslovno u jedno. U tim sam u trenucima potpune osviještenosti osjećala svaki trzaj i titraje i najmanjeg atoma njezina tijela, a u drugom sam, pak, slučaju počela primjećivati u kojim trenucima su nam se uskladili dahovi i na to se oslanjala u partnerskoj igri koja je morala biti izvanredno precizna.

Berry ističe važnost tišine kao komponente govora - riječi su antiteza tišini, imaju dramatični efekt njezinoga prekida, ali tišina je isto tako važna jer partnera i gledatelja potiče i priprema na slušanje. Vrijednost tišine je u odjeku izgovorenog, a samim time i u neizvjesnosti koju imputira. Tišina pojačava gledateljev i partnerov apetit. Pozorno osluškujući tišinu u njezinim prostorima čujemo dvojbu, daljnji odabir, smjer kretanja misli i drame općenito. Istu takvu vrijednost tišina (pauza) ima i u glazbi, ona je intencionalni izbor skladatelja da u tom trenutku zaustavi vrijeme i da u tom vremenu čujemo vlastito disanje, da se u tom vremenu dogodi život i da se u tom prostoru stvori odabir smjera u kojemu će se skladba nastaviti, odnosno harmonijske progresije (nove glazbene rečenice). Međutim za razliku od glazbenika, glumac sam stvara taj prostor neizvjesnosti, on ima slobodu da sam odabere trenutak, trajanje i intenzitet tišine. Važnost tišine spoznala sam i počela

[3] Berry, C. (2001.). *Text In Action.* London: *Virgin Books*

osvještavati na trećoj godini, na satovima Scenskog govora s nastavnikom, doc.arte Ozrenom Grabarićem koji nas je poticao da osluškujemo titranje vlastitoga tijela u tišini, te da osvijestimo trenutak odabira riječi u pauzama. Tišina nam je omogućavala da primijetimo *suspense* koji je u našem tijelu stvoren izgovaranjem prethodne misli potaknute prijašnjim impulsom; ona se u pauzi pretapala u novonastali impuls koji je privlačio partnera, a kasnije i publiku na daljnje slušanje.

Cicely Berry poručuje glumcima: *You have to let the words go*[4] - povezuje vještinu glume s vještinom *jazz* i *blues* glazbenika koji se prepuštaju i vjeruju ritmičkom kretanju glazbe, a na to poziva i glumce. Glumac bi, kao i svaki dobar *jazzist* trebao biti svjestan pravilnosti i nepravilnosti izmjena ritmova u vlastitom govoru i tekstu koji izgovara te tim ritmovima manipulirati kako bi, na primjer, provocirao smijeh ili povećao neizvjesnost i iščekivanje u publici. Isto tako, u trenucima zasićenja tekstom, poziva glumce da ga osvježe različitim vježbama u kojima može pronaći novu inspiraciju u frekvencijama spojeva vokala i konsonanata (vježbe ponavljanja riječi, repetitivnost kao sredstvo otkrivanja dubljeg značenja, podteksta, alternativnih značenja i jezične ambivalencije). *The more we see, the less we imagine*[5] - što više vidimo, to manje maštamo, često vidimo glazbenike kako sviraju zatvorenih očiju, a takve vježbe izrazito su korisne i za glumce (izgovaranje teksta okrenutih leđa partneru, zatvorenih očiju ili u mraku, udaljeni u prostoru ili sasvim blizu, izoštravanje imaginacije i osjetljivosti na tjelesne impulse koje primamo i odašiljemo potpunim isključenjem jednoga osjetila), tako misli treba puštati da sjednu u svijest (*drop into conscience*[6]), da odzvone i aktiviraju odgovor u glumčevoj svijesti i svijesti publike.

Osim što se glazbeni principi očituju na razini sloga, riječi, rečenice i jezičnih struktura, smatram da su prisutni i na razini čitave dramaturgije. Kao što glazbeno djelo ima svoju dramaturgiju (narativni tijek, kulminaciju, sukobe, dramska lica, dijaloge i monologe), tako i dramsko djelo može podsjetiti na složeni sonatni oblik u kompliciranijoj, modernijoj simfoniji. Sonatni oblik se prvi put pojavio kao savršena, logična trodijelna struktura u formi ABA, glazbeno djelo bi se nakon ekspozicije od nje udaljilo igrajući se motivima iz ekspozicije te bi se na kraju taj prvi dio ponovio s malo izmijenjenom kadencom. Zatim se ta forma transformirala u svoje kompleksnije verzije pa su ti dijelovi u klasicizmu dobili svoja imena - *ekspozicija*, *provedba* i *repriza*, gdje se pripovijedni tijek glazbe kretao iz uvodnoga dijela u kojem su izložene i

[4] Berry, C. (2001.). *Text In Action.* London: *Virgin Books*
[5] Ibid.
[6] Berry, C. (2001.). *Text In Action.* London: *Virgin Books*

suprotstavljene dvije karakterno različite teme koje naposljetku vode do modulacije u srodni tonalitet. Skladatelj bi u provedbi razigravao motive tema iz ekspozicije, poigravajući se njima u različitim tonalitetima i mijenjajući njihova raspoloženja i kroz tu bi se igru vratio u početni već poznati tonalitet te, u konačnici, u ekspoziciji ponovno izložio obje teme, no ovaj put u harmoničnijem odnosu što bi dovelo do raskošne kadence i smiraja u završetku. Sonatni oblik se kroz razdoblje romantizma nadalje mijenjao, nešto drastičnije na prijelazu 19. i 20. stoljeća da bi bio razbijen u krhotine u modernoj i suvremenoj glazbi dvadesetoga i 21. stoljeća. Na isti način mijenjala se i struktura dramskih djela, od pravilnijih i savršenijih kalupa u koje se umetala dramska radnja u djelima starije književnosti do narušavanja te strukture što se više primičemo suvremenoj drami. Međutim neka načela i dalje su prepoznatljiva - antitetičnost dramske strukture uvijek je prisutna, sukob je u dramskim djelima neminovan kako bi se dramska radnja kretala u nekom smjeru (osim kod npr. kazališta apsurda gdje je upravo izostanak sukoba, antiklimaktičnost ono na čemu autori inzistiraju), a načelo suprotstavljanja osnovno je sredstvo stvaranja dramske napetosti i u glazbi.

Baveći se intenzivno na trećoj godini preddiplomskog studija glume dramom *Galeb* Antona Pavloviča Čehova (najprije u prvom semestru na glumačkoj klasi u vodstvu Dore Ruždjak Podolski i Marije Škaričić, a zatim i u drugom semestru na režijskoj klasi u režiji studentice Tamare Damjanović), završivši k tome prije studija glume i srednju glazbenu školu, došla sam do zaključka da između glazbene dramaturgije i strukture dramskog djela postoje zapanjujuće poveznice pa sam, radeći na tekstu tijekom čitave treće godine, svoje misli i zapisivala. *Galeba* sam prvi put promatrala kao orkestralnu partituru. U samome tijeku drame uočila sam principe sonatnog oblika i pravilnosti koje on donosi, no i iznimke koje potvrđuju te pravilnosti. Čehovljeva lica su poput glasova koja teku kroz polifonu rijeku, ona se pojavljuju kao karakterno i tonalitetno različite i samim time suprotstavljene glazbene teme te svojim isprepletanjem minuciozno izgrađuju najsitnije strukture dramskoga djela. Na ta razmišljanja potakla me jedna čitaća proba na kojoj nam je profesorica Ruždjak Podolski kao pozadinsku glazbu za čitanje teksta pustila Rahmanjinovljev *Drugi koncert za klavir i orkestar* te nas upozorila da tijekom čitanja ne ignoriramo glazbu, već da osvijestimo njezin tijek i to kako on utječe na naše čitanje, da ju osluškujemo i *igramo s njom kao s partnerom*, ponekad puštajući da njezin puls utječe na puls izgovaranja replika, a ponekad suprotstavljajući se tom pulsu. Na toj probi dogodili su se zanimljivi pomaci i tekst je zaživio na jedan sasvim novi, svježi način, svi smo bili izbačeni iz

sigurne zone i mehanike teksta koja se već uvukla u čitanje. S obzirom na činjenicu da je naša koncentracija bila preusmjerena s teksta na zadatak, na osluškivanje glazbe koja kao da je postala dio našeg unutarnjeg tijeka, pulsiranja naše nutrine, dogodile su se neke neočekivane pauze i iznenađujuće promjene u našem tempu i ritmu. Prepustili smo se glazbi i nismo se opterećivali doslovnim značenjem teksta - *vratili smo se zvuku riječi kao nečemu što osvježuje njihovo značenje*[7]; izgovoreni tekst se sa svojom vibracijom priložio tijeku glazbe kao dodani glas u polifonoj strukturi. Ta glumačka vježba inspirirala me za povezivanje polifonije, dramaturgije i glume koje se isprepleću u glumačkom izrazu i u suglasju čine fino tkanje zbivanja na sceni.

Polifonija je glazbena vještina kojom skladatelji, spajajući dvije ili više samostalnih vokalnih, instrumentalnih ili vokalno-instrumentalnih dionica, stvaraju cjelinu višeglasja[8]. Najprije se uvodi glavna tema ili glavne teme koje se zatim razvijaju individualno, a u odnosu na temu ili teme nadovezuju se ostali glasovi koji tvore prateće dionice i izloženu temu ili slijede ili iznose novu temu koja se prvotno predstavljenoj temi suprotstavlja pa se to glazbenim rječnikom naziva kontrapunktom. U fugi, poznatoj glazbenoj polifonoj vrsti, teme se razvijaju s visokom razinom samostalnosti, no ipak se čarobno stapaju u cjelinu koja harmonijski i ritmički savršeno funkcionira, bez obzira na spajanje mnoštva kontrasta, što u ugođajima teme, što u njihovoj ritmičkoj strukturi, što u vođenju melodijske linije. Takva polifonija, takvo višeglasje, kontrapunkti, vješto spojeni kontrasti i sukobi koji naposljetku ipak tvore cjelinu razgovora pronalaze se i u svakodnevnoj komunikaciji – glazbeni principi prožimaju ljudske živote, imajući na umu da je čovjek savršeni instrument, njegov glas ton koji taj instrument proizvodi, a riječi note koje instrument svira. Koliko je instrumenata, toliko je i tonova i nota i glasova koje oblikuju sami ljudi svojim izborom, njihova okolina, društvo i drugi glasovi koje proizvode drugi instrumenti. I dok je život pun distrakcija, šumova i buka u komunikacijskim kanalima, partitura koja se stvara u trenutku, koja je prepuštena nemilosrdnom toku vremena, Anton Pavlovič Čehov ponešto pročišćuje taj život u svojim dramskim djelima i predstavlja ga kao partituru sa svojim mnoštvom boja, glasova, tonaliteta i izmjena kontrastnog te stvara *glazbenu polifoniju života*[9].

Vrijeme je aktivni čimbenik života kao i aktivni čimbenik glazbe, a u finom tkanju Čehovljevih drama ono postaje i puno više – aktivni sudionik, šutljivi partner, dramski prostor

[7] Berry, C. (2001.). *Text In Action.* London: *Virgin Books*
[8] Andreis, J. (1951.). *Historija muzike I*. Zagreb: *Školska knjiga*
[9] Hristić, J. (1981.). *Čehov, dramski pisac*. Beograd: *Nolit*

unutar kojeg njegova lica lebde, oblikovatelj života. Vrijeme je u Čehovljevim dramama neminovnost, elementarna sila - poput *bassa continua,* stalnog obrasca koji se ponavlja u temeljnoj dionici i na čijem ritmičkom i harmonijskom principu se izgrađuju viši glasovi. U drami *Galeb* posebice je prisutan kontrapunkt, istodobno suprotstavljanje dvaju ili više kontrastnih glasova i izostanak pravog dijaloga, dijaloga zasnovanog na akciji ili iznošenju informacije, slušanju i zatim reakciji na akciju. Takva komunikacija ovdje većinom izostaje i svaki dijalog neprestano mimoilaženje vlakova od kojih svaki ima svoj vozni red i svoj kolosijek, a opet čitav željeznički sustav funkcionira kao podmazan i nikad ne dolazi do sudara. To je prava životna polifonija u kojoj se neke dramske osobe snalaze bolje prepuštajući se neminovnosti sudbine, neke pak pokušavaju pronaći izlaz, a neke se, jer im se instrument do kraja skladbe *raštima,* ne snalaze.

2. GALEB

2.1. PRVI ČIN

Činovi Čehovljeve drame *Galeb* mogu se promatrati kao stavci nekog glazbenog djela. Komad se otvara didaskalijom u kojoj izrazit ritmički obrazac dočarava pokretanje vremenskoga mlina uvodeći zvukove *kašljanja i kuckanja* Jakova i drugih radnika koji postavljaju pozornicu za Trepljovljevu predstavu. Tom ritmu prvi kontrira Medvjedenko ulaznim akordom - neobičnim pitanjem upućenim Maši razbija tišinu: *Zašto ste vi uvijek u crnini?* , a Maša odgovara: *To je crnina zbog mojega života. Ja sam nesretna.* – te tim malim fragmentom već nagovještaju *fatum* ove drame. Medvjedenko na to odgovara: *Zašto? Ne razumijem...* i sasvim je jasno, već s ulaznim replikama, određen kôd suprotstavljanja oprečnih akorada ove drame. Njihova netrpeljivost i međusobno nerazumijevanje, gotovo politonalitetnost provlači se kroz čitav kratki dijalog u kojem Čehov unaprijed otkriva osuđenost Mašine i Medvjedenkove ljubavi na tihu propast. Razgovor između Maše i Medvjedenka prije predstave je poput uvertire u svojevrsnu ekspoziciju, najavljuje vodeće dvije teme koje će se pojaviti u ekspoziciji – Konstantina Gavriloviča Trepljova i Ninu Mihajlovnu Zarječnaju. Njihove glazbene motive iznosi Medvjedenko, najavljujući: *Glumit će Zarečna, a komad je napisao Konstantin Gavrilovič. Oni su zaljubljeni jedno u drugo i danas će se njihove duše sliti u nastojanju da stvore istu umjetničku sliku*[10]. Ubrzo Čehov uvodi glavnu temu

[10] Čehov, A. P. (2005.). *Drame*. Varaždin: *Katarina Zrinski*

na početku ekspozicije – ulazak Konstantina Gavriloviča Trepljova, mladog, buntovnog književnog revolucionara vrele krvi s replikom kojom tjera Mašu i Medvjedenka sa scene jer mora obaviti posljednje pripreme za predstavu. Karakter prve teme je osjetan – temperamentan, odlučan, ritmičan, brzoga tempa – mlad čovjek koji naivno misli da može pobijediti u utrci s vremenom, najvjerojatnije izražen u nestrpljivosti i enerviranosti prvih violina. S njim u kontrapunktu ulazi Sorin – vlasnik imanja na kojem se *kotrljaju* događaji ove drame – čovjek koji se već odavno pomirio s protjecanjem vremena i samo mu se prepustio – *htio, ne htio – moraš živjeti!* Ritam je njegove teme sporiji, u rogovima, trombonima ili fagotima. Trepljov, međutim, juri u sadašnjem trenutku – za njega trenutno ne postoji prošlost, niti budućnost, već samo predstava koja treba početi za deset minuta, no glavne glumice još nema. On hektično priprema scenu, neprestano gleda na sat i logoreično brblja Sorinu svoje nesređene osjećaje vezane uz svoju majku, glumicu Irinu Nikolajevnu Arkadinu, prštave misli o uvođenju promjena u cjelokupno dramsko pismo i teatar te izlaže uznemireno svoju temu koja se zapada u rukavce Sorinovih podpitanja. Njegova se uvodna tema gasi kad se konačno pojavi osnovna tema njegovih preopkupacija, Nina Zarječnaja, Trepljovljevoj kontrastna, lahorasta, romantična, melodiozna; u zvuku puna kao vihor u, a mogu je svirati flaute što joj pripisuje gotovo pastoralni duh. Njihove dvije glavne teme isprepleću se gradirajući i mijenjajući motive – Ninini strogi roditelji, naslućeno neuzvraćena Trepljovljeva ljubava prema Nini, te Trigorin prema kojemu Nina pokazuje naročiti interes.

Taj se dio prvoga stavka, odnosno čina, naziva provedbom – razrada je to glavnih tema i njihovo *provođenje* kroz različite okolnosti. Teme se na kraju dijaloga razilaze i ponovno kreću svaka svojim putem dok se u glazbenu strukturu ubacuje međustavak – epizoda Poline Andrejevne i doktora Dorna koji, skretanjem s glavne muzičke linije potvrđuje tvrdnju da *Čehov uranja važne događaje u svakodnevicu,* da je *život širi od uskih okvira drame* i da su samim time *lica u Čehovljevim dramama okružena drugim životima od kojih svaki živi svoju dramu koja ima pravo na svoj prostor*. *Ne živimo s istinom ni ljepotom, već s drugim ljudima.*[11] Na vrhuncu stavka, odnosno prvoga čina, u dramu su utkana i ostala lica – **Arkadina** koja vodi treću temu, ugođajem dramatično suprotstavljenu mladalačkim temama iz ekspozicije, **Trigorin** te upravitelj imanja **Šamrajev**. Svi oni dolaze na predstavu i ostvaruje se vrhunac stavka u iščekivanju predstave. Pojave svakoga lica pojedinačno čine se kao pojave nerazriješenih disonanci koje stvaraju

[11] Hristić, J. (1981.). *Čehov, dramski pisac*. Beograd: *Nolit*

kaotično brujanje svojim uzbuđenim žamoriranjem, no te disonance pronalaze svoj smiraj početkom Trepljovljeve predstave u kojoj se ponovno pojavljuju dvije glavne teme (Ninina i Trepljovljeva), ovaj put ujedinjene u tekstu i izvedbi same predstave.

Na taj način počinje repriza – opetovano smirenje i povratak u tonični tonalitet, no samo na trenutak – melodiozno Ninino ispjevavanje naprasno prekida provokativna treća, Arkadinina tema koja s Trepljovljevom zatim ulazi u *stretto* kontrapunkt (suprotstavljanje dviju tema pred kraj stavka kroz vrlo blisko ispreplitanje i tzv. *upadanje u riječ* – prva tema ni ne završi svoj iskaz, već je napada druga) koji završava razrješenjem i kadencom u tonalitetu dosta udaljenom od početnog. Osim toga, u prvom činu se rastvara *leitmotiv* galeba koji će se kasnije spominjati u različitim kontekstima, odnosno provući kroz različite tonalitete. Prema tome, činove ove drame možemo ne samo imenovati različitim stavcima nekog većeg glazbenog djela, nego i malenim dramama unutar većeg dramskog djela.

2.2. DRUGI ČIN

Čehov već početkom drugog čina opušta tenziju drame uspostavljenu u prvom činu *razblaživanjem u vremenu*: vrijeme ovdje postaje aktivni činilac dramskih događanja jer Čehov drugi čin smješta dva tjedna poslije prvoga – gotovo romaneskna razlivenost vremena. Činovi su kao epizode uronjene u sveopći, globalni vremenski tijek koji dramska lica itekako osjećaju. Počeci i krajevi činova samo su točke zabilježene negdje u vremenu, a između činova se događaju svjetovi koji izravno utječu na događaje u činovima. Time Čehov naglašava da životi njegovih dramskih lica postoje i izvan dramske strukture, napetost se rađa i drama izlazi iz svakodnevnog samo povezivanjem različitih lica nekom specijalnom okolnošću (ovog puta je to Trepljovljeva predstava), a neke najvažnije stvari dogode se izvan pozornice, između činova. To je usporedivo sa životom orkestra ili solo izvođača između stavaka skladbe koju izvodi uzmemo li u obzir i to da je glazba i nakašljavanje izvođača, neodređeno škripanje gudalima po žicama u pauzi, okretanje nota, zvukovi iz okoline. Tim se postupkom igrao i američki skladatelj John Cage u svojoj poznatoj skladbi *4'33''*. To je taj život koji Čehov ima silnu potrebu prikazati – istinski, neteatralizirani, onaj koji teče i izvan umjetničkog djela.

Drugi čin je, poput drugoga stavka većeg glazbenog djela, ugođajem i tempom kontrastan

prvome stavku, odnosno prvome činu. Prišije li se prvom stavku *allegro con moto* kao oznaka tempa i ugođaja, brzo i pokretno, drugi stavak će biti *andante cantabile* ili *andante con dolcezza* uz dvije antitetičke epizode: jednu sukoba Arkadine sa Šamrajevom oko Arkadininih hirova i jednu Trepljovljevog donošenja mrtvog galeba pred Ninu. U drugom činu glazbeni princip dramske građe najviše se očituje u kontrastnim izmjenama brzih i furioznih scena i lirskih, pjevnih, vremenski razvučenih scena. Čehov je majstor suprotstavljanja dramatičnog i svakodnevnog, ozbiljnog i banalnog postižući na taj način punoću i cjelinu života.

Upravo fantastična, razumski nelogična, okrutna, ali tako životno jasna polifoničnost Ninina karaktera očituje se u prijelazu između dvije ugođajem potpuno suprotne scene –prizor je to s Trepljovom gdje Nina biva zgrožena mrtvim galebom i prizor s Trigorinom u kojem biva opčinjena pričom o djevojci slobodnoj kao galeb. Nina završava scenu s Trepljovom koji je u deliriju ljubavnog razočaranja ubio simbol Ninine želje za slobodom i furiozno ju napada dok se njezina čista, nevina pjevna tema raspada. Nadglasana je naletima njegovih egzistencijalističkih krikova, gotovo ekspresionistički burnih *fortissimo* akorada raspadnutih u nedorečenu kašu kromatike i nejasnih disonanci. Trepljov - ekspresionist, biće u traganju za smislom vlastite egzistencije u sukobu s impresionističkom, lirski treperavom Nininom dušom lahoraste građe koja živi na temelju vlastitih sanjarskih impresija i hirovito i iracionalno im se podmeće. Ninina se raspadnuta tema odmah sabire pojavom Trigorina – tu se krije njezin treperavi, nestalni impresionistički duh:

TREPLJOV: *Evo, ide istinski talenat; korača kao Hamlet, također s knjigom u ruci... „Riječi, riječi, riječi!“ To sunce vam se nije približilo, a vi se već osmjehujete, vaš se pogled rastopio od njegovih zraka. Neću vam smetati.*[12]

U sceni s Trigorinom Nina kao da zaboravlja na Trepljova jer jedina živi u sadašnjem trenutku, jedina je odvojena od svoje prošlosti i živi u svojim snovima bježeći od stvarnosti u sanjarije o slavi i prštavosti svijeta poznatih ljudi. Njezina tema se ponovno sabire i bruji s Trigorinovim kontrapunktom. Dok je za Trigorina vrijeme stalo, Ninino vrijeme pulsira najstrastvenijim životnim sokovima i polako se umeće u nesretno mladićevo vrijeme. *Leitmotiv* galeba pojavljuje se ovaj put u *codi* ovog stavka kao slutnja: simbol Trigorinove svijesti o njihovoj ljubavi unaprijed osuđenoj na propast.

[12] Čehov, A. P. (2005.). *Drame*. Varaždin: *Katarina Zrinski*

TRIGORIN: *Sinuo mi mali siže... Siže za kratku priču: na obali jezera, od djetinjstva, živi mlada djevojka, takva, kao što ste vi; voli jezero, kao galeb i sretna je i slobodna kao galeb. Ali, slučajno je naišao neki čovjek, ugledao je i onako, iz dosade, usmrtio kao ovu pticu.*[13]

2.3. TREĆI ČIN

Treći čin je, u odnosu na drugi, ponovno kontrastan tempom i ugođajem: sabire nekoliko kraćih i dužih scena koje su vremenski komprimirane unutar jutra pred odlazak Arkadine i Trigorina sa sela, a izrazito nabijene napetošću između lica i pokušajima razrješenja svih nametnutih disonanci. Vrijeme se u ovom činu/stavku, sabija i komprimira, odnosno umeće u užurbanost priprema za put – ovo su posljednje prilike za neke pokušaje dijaloga i rješavanja sukoba i zagonetki. Tu je kratka i užurbana scena implicitnog objavljenja Ninine ljubavi prema Trigorinu medaljonom s njegovim inicijalima i porukom iz njegove knjige: *Ako ti ikada ustreba moj život, dođi i uzmi ga,* zatim scena sukoba između Arkadine i Trepljova, scena sukoba između Arkadine i Trigorina i naposljetku scena konkretizacije Ninine ljubavi prema Trigorinu koja će se jednom ostvariti, ali u Moskvi. Te četiri scene isprepletene su na taj način da se nijedan sukob i nijedan problem zapravo ne rješava u tonički tonalitet, već se nalaze privremena rješenja – privremene, lažne tonike. U glazbi se stvaranje napetosti odvija na sličan način - skladatelj naglašava dramsku napetost odgađajući svršetak modulirajući i nudeći prividna rješenja, a zapravo se sve više udaljava od početnog tonaliteta te se u početni tonalitet možda ni ne vraća do kraja skladbe. Sistem stvaranja napetosti u glazbi u svojim temeljima ima udaljavanje od početnoga tonaliteta, a ta ista napetost sasvim popušta tek ako se skladatelj odluči vratiti u početni tonalitet.

Lažna rješenja disonanci tako postaju majčino obećanje sinu da će ga Nina opet zavoljeti ako ona Trigorina odvede sa sela, Trigorinovo obećanje da će otputovati s Arkadinom i zaboraviti Ninu te Trigorinovo otvaranje vrata Nininoj ljubavi koja će između trećeg i četvrtog čina doživjeti pravi krah. Ova četiri lica, odnosno četiri teme, postaju do kraja drame tako ulančana i neraskidivo povezana da kao da sprečavaju jedno drugo da žive neometano – kao da postaju jedno drugome smetnja u komunikacijskim kanalima, kao da nikakvo razumijevanje nije uspostavljeno među njima. To je nepomirljivost različitih tonaliteta koji u politonalitetu jednostavno ne mogu zvučati

[13] Čehov, A. P. (2005.). *Drame*. Varaždin: *Katarina Zrinski*

harmonično, već ih ljudsko uho, a posebice ono istančano, hipersenzibilno prepoznaje isključivo kao buku i smetnju. Pojava više tonaliteta istovremeno kao da sprječava da se svaki od njih zasebno realizira, da uspostavi svoje stavove i komunikacijom ih nametne u masi. Takve mogućnosti odavno su prokockali Arkadina i Trigorin – njihovo vrijeme je prošlo i oni to osjećaju, no dvije mlade duše u toj su se buci utopile. Arkadina i Trigorin doista odlaze sa sela, Nina doista odlazi u Moskvu slijediti svoje snove, a Trepljov ostaje sam, u tišini, ali sa svojim hipersenzibilnim uhom koje sluša odjeke netom stvorene buke. Kuckaju mu u glavi poput *timera* bombe čija detonacija slijedi u sljedećem činu.

2.4. ČETVRTI ČIN

Četvrti čin svojevrsno je smirenje – vremenski tok usporen je za dvije minule godine između trećeg i četvrtog čina u kojima se Nini Zarječni dogodio čitav jedan život. Tempo ovoga čina možemo opisati kao svojevrsni *adagio misterioso,* sporiji tempo sa slutnjom, strepnjom ispod površine događaja. Odjeci buke i šumova u Trepljovljevoj glavi postavljaju sve teža i teža, sve zamršenija i zamršenija pitanja koja se pretvaraju u ožiljke koji ga pasiviziraju i ne pripremaju ga adekvatno za Ninin skorašnji povratak koji će te ožiljke pretvoriti u otvorene rane i konačno njegov instrument *raštimati* do neprepoznatljivosti.

U Čehovljevim djelima vrijeme osvjetljava ljudske sudbine, a ovdje su posljednje dvije godine Nini objasnile tko je ona zapravo i što joj je činiti. U Nininu svijetu teče subjektivno vrijeme. U dvije godine ona je proživjela život, postala zrelija, prizemljenija, njezini snovi najprije su se srušili, a zatim ona počinje graditi svoj život ispočetka. Kao što se u simfonijama ruskog skladatelja iz doba romantizma Pjotra Iljiča Čajkovskog (posebice u Četvrtoj simfoniji) prepoznaju naglašeni dramatski sukobi s jakim dinamičkim kontrastima i dramatični motivi kojima je Čajkovski pokušao dočarati problem koji ga je posebno intrigirao – neprestanu borbu čovjeka i njegove sudbine, neminovnosti njegova života. Takvi su motivi prepoznatljivi i u Čehovljevim dramama, a posebice suprotstavljanje dvaju odnosa prema vlastitom *fatumu*: Nina-Trepljov. Čajkovski o svojoj Četvrtoj simfoniji progovara da je *to fatum, to je ta kobna moć koja prijeti da težnja za srećom dođe do cilja i ljubomorno nadzire da blaženstvo i mir ne budu potpuni, bez oblaka; poput Damoklova mača visi ona nad glavom i neprekidno, postojano truje dušu. Ona je nepobjediva, nju nećeš nikada svladati. Ne preostaje ti drugo već da se primiriš i predaš*

neplodnom tugovanju[14]. Takva kobna moć obavila je u protekle dvije godine i čistu dušu Nine Zarječnaje, nepripremljenu na takve prevrate i emocionalne vrtloge: nesretna ljubav, nenadana trudnoća, smrt maloga djeteta, neuspjesi u jedinom području koje može ispuniti njezino srce i njezine snove. Nina se vraća s tonom Rahmanjinovljeve elegije – lirski mračno, nabijeno suzdržanim emocijama koje prsnu iz potrebe za njihovim izražavanjem (jer, naime, ona nije plakala čitave dvije godine), s težinom ženskoga glasa koji progovara iz bunara životnih neuspjeha. Ona u svojem završnom povratničkom monologu odsvira čitavu jednu svoju solo skladbu u kojoj olakša svoju dušu, ali istovremeno optereti Trepljovljevu pa se događa kobni transfer emocija, njoj toliko potreban, a njemu suštinski bolan. Ona ga obavija svojom glazbom kao čarobnim napitkom, kao otrovom koji mu prožima žile brzinom munje, smrtonosnim pjevom koji mu raspiruje krv i zatim je ledi u žilama – roditelji su je se odrekli, Trigorin ju je napustio i zaboravio, dijete joj je umrlo, u kazalištu je doživljavala *fijasko* za *fijaskom* i sad odlazi u angažman u provincijalno kazalište u Jelec. Ali živa, s krvlju u žilama i mesom na kostima. Jer Sorin, konstantna tema ovoga komada koja se repetira gotovo kao *bolero,* inzistira na svojoj filozofiji*: htio, ne htio – moraš živjeti!* , a Nina sada vjeruje i više se ne boji života. Ninina tema silom se odljepljuje od Trepljovljeve u dramatičnom *strettu* za kraj ovoga stavka. On je osamljen, ne grije ga ničija privrženost i hladno mu je kao u nekom podzemlju, jer Nina i dalje voli Trigorina, voli ga strastveno, voli ga do ludila. Plamičak Trepljovljeve tragično nerealizirane ljubavi ovdje sasvim ugasne i njihove dvije oprečne teme se razdružuju u mračnoj kadenci mladićeva samoubojstva. Ova scena odvija se nakon komične, banalne scene igre tombole, a paralelno s večerom na koju su došli Arkadina i Trigorin u prividu ponovne sreće – dok se događa tragedija, banalno i svakodnevno se nesmetano i dalje odvija, život drugih lica nije stao.

Uspoređujući Čehova s glazbom, svakako treba istaknuti i skladatelje druge polovice devetnaestog stoljeća i prijelaza između devetnaestog i dvadesetog stoljeća – to su najprije Musorgski, skladatelj glazbenog realizma koji je u svojim vokalno-instrumentalnim djelima isticao važnost riječi i stapanja Istine i Ljepote i činio istinu bližom, jasnom i poučnijom (Čehov se zalagao za prirodnost i istinu u kazalištu), zatim već spomenuti Čajkovski koji je svojim skladbama propagirao neovisnost, individualizam i čisti lirizam uz naglašene dramatske sukobe s jakim kontrastima te Rahmanjinov sa svojim stalnim nastojanjem da spoji lirsko, dramsko i epsko u svojoj glazbi. Atmosferičnost impresionističke glazbe ima mnogo poveznica s Čehovljevim

[14] Andreis, J. (1951.). *Historija muzike II*. Zagreb: *Školska knjiga*

dramama – impresionizam stremi individualističkom subjektivizmu, počevši od simbolista (Rimbaud, Mallarmé, Verlaine) koji su pod površinom svakodnevnih događanja nazirali maglovite, prikrivene uzročne veze i tematizirali neodređeno, nejasno i sanjarsko – tvrdili su da riječ ima svoju muzikalnost. Što se tiče glazbe, prepoznatljivost impresionizma francuskog skladatelja Claudea Debussyja je u nepoštivanju zakona rješavanja disonanci, spajanju harmonijskih opreka sa svrhom kreiranja začudnosti, stvaranju cjeline od sitnijih mozaičkih odlomaka i kreiranje kolaža impresija koje su časovita, nestalna karaktera. Kao rezultat Debussy dobiva izrazitu tečnost svoje glazbe, živopisan i bogat kolorit, intimnost misli i tona te neodređenost ritmičkih kontura – time dočarava nesputanost i neograničenost vidika. Osim Debussyja, tu je i Maurice Ravel u čijim je skladbama do vrhunca izraženo bogatstvo polifonije i kontrapunkta. Početkom dvadesetog stoljeća došlo je u glazbi do velikih promjena i do pojava politonalnosti, odnosno istovremena suprotstavljanja dviju ili više tonalnosti, istodobna zvučanja dviju ili više melodija od kojih je svaka u drugom tonalitetu te time i do akustičkih sukoba i buke, šumova i različitih drugih zvukova kao sastavnih elemenata umjetničkog djela.

Čehov se potrudio da odvoji iz mase svakodnevice i beznačajnosti jasne individue i iznese njihove probleme koji nisu univerzalni, već individualni te čitatelje potiče – *pokušajte hodati u njihovim cipelama.* Čehovljeve drame su drame privatnog života s dramatičnim događajima uronjenim u svakodnevna zbivanja, a u njegovim dramama se uživa tako da se slobodno prepušta njihovom toku, njihovoj gotovo ugodnoj neminovnosti, beskrajnoj rijeci vremena u kojoj njegova lica plivaju – kao kad se sluša glazba, slušatelji vjeruju tijeku koji čuju i prepuštaju se vremenu koje pritom nesmetano i istinski prolazi. Unutar tog vremena rađa se prava polifona struktura, svojevrsna fuga u nekoliko stavaka u kojoj se glasovi nakratko susreću i onda bježe jedan od drugog, ne poslušavši se do kraja i ne razumjevši se međusobno u potpunosti. Svaki stvara svoje tkanje neovisno od onoga drugoga, svako dramsko lice je kovač svoje sreće koja je najčešće pod jarmom ili vremena ili sudbine. Ono ili dočeka svoj kraj odmah ili trpi kušnje i udarce sudbine dok ne dočeka kraj negdje u budućnosti. Galeb je drama sastavljena od fragmenata vremena porazmještenih negdje u općem vremenu. Izranjajući iz prošlosti i uranjajući u budućnost, sukobljava nekoliko životnih drama, kao i dramatično i svakodnevno, ozbiljno i banalno, brzo i sporije, istrzano i pjevno. U glazbi upravo kontrasti najviše uzbuđuju, a tako je i u Čehovljevoj drami *Galeb* koja se i odvija po principu nepomirljivosti svjetova jer parovi se u drami nezadrživo lijepe jedni za druge, ali veliki su sukobi među njihovim razlikama – to je dramatski *chiaroscuro,*

igra svjetla i sjene i divno isprepletanje glazbenih tema kontrastnoga karaktera. Sukobljavanje je izvor kreativnosti – sukobi unutar individualca njegova su pokretačka snaga, oslobađaju iz njega šum, zvuk, krik, ton, riječ, rečenicu ili monolog, sukobi među dvama individualcima pokreću njihov odnos prema nekoj drugoj razini, sukobljene ideje u društvu dovode do promjena, a sukobi u umjetničkim djelima dovode do najljepših odlomaka i taktova ikad stvorenih – uhu najugodnijih i glumački najpotentnijih. Čehov je protkao svoje drame glazbenom polifonijom života te je svojim dijalozima vješto kamuflirao elementarno nerazumijevanje među ljudima i različitostima uopće. Nije li to problem i danas, sto godina kasnije? Mogu li se ljudi uopće razumjeti ako se ne čuju? Suvremena glazba također uvođenjem čudnovatih spojeva tonaliteta, buke, šumova i raznih distrakcija i zvukova uključenih u svakodnevni život upućuje na to da ljudi danas ne čuju dobro niti sebe same, da je potrebno toliko mnogo da u moru pomiješanih zvukova ispliva jedan pjevni, toliko potreban ljudski glas koji se čuje i razumije i osjećaja kao sklad svojega i tuđega bića. I polifonija je u konačnom rezultatu harmonična ako se glasovi međusobno slušaju i zajedno stvaraju glazbeni tijek. Tko zna, da su Nina i Trepljov znali nešto više o glazbi...

3. KAKO MI JE GLAZBA POMOGLA U GLUMAČKOM STVARALAŠTVU?

Nakon te za mene krucijalne čitaće probe na glumačkoj klasi na trećoj godini studija koja me potakla na razmišljanje o glazbi, aktivno sam počela tijekom rada na tekstu koristiti glazbu kao saveznicu u glumačkom stvaralaštvu - kad bih prvih nekoliko puta izgovorila neki novi tekst, instinktivno bih odabirala nekoliko skladbi ili pjesama koje bih asocijativno povezivala s njegovim sadržajem, a kasnije bi mi tijekom procesa padali na pamet još mnogi glazbeni brojevi koji su odgovarali zvuku ili sadržaju teksta na kojemu sam radila. Sve te skladbe ili pjesme stvorile su liste koje su odgovarale točno određenim tekstovima, primjerice, tijekom rada na *Galebu* na glumačkoj klasi i na režijskom ispitu *Proletio je tihi anđeo* u režiji Tamare Damjanović po motivima Čehovljeva *Galeba* slušala sam Rahmanjinovljeve skladbe *Drugi koncert za klavir i orkestar , Treći koncert za klavir i orkestar, Romancu, Preludij u cis-molu*, Čajkovskijev *Valse sentimentale,* Lisztove skladbe *Liebestraum* i *Koncertnu etidu "Un sospiro",* Chopinove skladbe

Balada u g-molu i *Nokturno u g-molu* te Piazzollin *Romance del diablo.* Slušanje tih skladbi paralelno s radom na tekstu pružilo mi je dodatno širenje prostora imaginacije, asocijacije koje sam povezivala s tekstom i pojedinom glazbenom dionicom omogućile su mi dodatni prostor slobode, čak su na trenutke i potpuno brisale doslovnost s teksta koji je postajao gotovo utkan u glazbu.

Nastavila sam istraživati povezanost glazbenih principa s glumom i na četvrtoj godini na satovima Scenskog govora kod profesora Tomislava Rališa prilikom rada na monolozima Ane Borongay iz Krležinih *Zastava*. Odabrala sam nekoliko pjesama koje su zrcalile unutarnji tijek teksta te sam ih na jednom satu odlučila puštati s *CD playera* i isprobati direktan utjecaj glazbe na izgovaranje teksta u trenutku. Taj pokušaj bio je izrazito uzbudljiv i unio je mnoge promjene u moje poimanje glumačke svijesti, glazba je povećala moju prisutnost jer bih pažljivo osluškivala melodijske linije u pauzama između izgovaranja teksta, a one kao da su bile produžetak mojih misli, produžetak vibracije koju je moje tijelo odaslalo u prostor izgovaranjem prethodne riječi, pojačivač te iste vibracije - riječi su se pretapale u glazbu, a zatim i glazba u riječi, dogodili su se novi trenutci, nove pauze na neočekivanim mjestima i iznenađujuće promjene u registru glasa, u brzinama govorenja. Interpunkcijski znakovi više nisu bili opterećenje, rečenica je slobodnije tekla, glazba mi je pomogla da osvježim svoj izraz, da budem prisutna, u trenutku, te da iznenađujem samu sebe iz rečenice u rečenicu. Unutarnji ples tijela kao rezultat osluškivanja glazbe uzrokovao je potpuno organski izraz zbog toga što se tijelo potpuno oslobodilo, moj glas je u njega sjeo (*sitting in the voice* kako naglašava Berry), a moja svijest bila je najizoštrenija dotad - preduvjeti za potpunu glumačku slobodu nastali su, između ostaloga, zahvaljujući glazbi.

Sljedeći zapanjujuć trenutak dogodio se kad je moj glas počeo instinktivno pratiti glazbenu dionicu te sam u jednom trenutku i zapjevala, riječi su izgubile svoje uobičajeno trajanje i ritam te se prilagodile melodijskoj liniji - ispjevavanje riječi i rečenica u potpunosti ih je lišilo njihova doslovna značenja te je sav njihov podtekst eksplodirao kroz produljivanje vokala (na toj probi u potpunosti sam spoznala značenje upute koje su nam godinama prije davali: produlji vokale). Zanimljivo je da se jednoga dana dogodila i proba u kojoj sam samo mehanički ispjevavala misli na već isprobani način - pokušala sam, greškom, evocirati osjećaj koji sam dobila pjevanjem te sam pjevala mehanički, gotovo naučeno, nisam bila prisutna te je pjevanje došlo kao nametnuto. Naravno, takvo ispjevavanje bilo je kao odvojeno od moga tijela, kao školski zadatak, nešto što

sam si nametnula izvana, što nije došlo kao organski izraz, rezultat zbivanja unutra i samim time moje tijelo nije osjetilo nikakve promjene, nikakve titraje koji su se događali na dobrim probama. Glumac bi glazbu trebao koristiti kao sredstvo prizivanja u trenutak, kao dio vlastitoga organskog izraza, čak i kad probamo bez glazbe, u tišini: taj tjelesni plešući osjećaj trebao bi biti prisutan u svakom glumačkom izrazu, profesorica Legati nam je još na prvoj godini govorila - *tijelo pleše, govori kao da plešeš salsu*. Tu unutarnju glazbu moramo tražiti u sebi, vlastitoj unutarnjoj glazbi, u glazbi jezika i teksta koji izgovaramo.

Na glumačkoj klasi kod profesora Bobe Jelčića na četvrtoj godini studija nastavila sam povezivati znanja o glazbi s glumačkim znanjima - osnova dramske napetosti sadržana je u sukobima želja (ciljeva, težnji) dvaju dramskih lica ili unutar jednoga lica, glavni problem dramskoga lica je u nemogućnosti ostvarenja osnovne želje, a dramska radnja napreduje u aktivnim pokušajima da se ta nemogućnost razriješi. Osnovno pravilo igre glumca jest da *ne igra problem, već igra da ga riješi* - i u glazbi je prepoznatljiv taj princip gradnje dramske napetosti, svaka glazbena dionica teži nekoj vrsti rješenja, ponekad se smiri u tonici tonaliteta iz kojega je krenula, ali često i bježi od početnoga tonaliteta te nalazi privremena rješenja u tonikama sebi dominantnog tonaliteta ili u još udaljenijim tonalitetima. Što se glazba više udaljavala od klasičnih principa uređenih u klasičnoj harmoniji, to je ova druga mogućnost skladateljima bila inspirativnija, a najzanimljiviji zvukovi stvarali su se u modulacijama i tzv. *bjegovima* od početnoga tonaliteta. Kako je semestar odmicao, a mi smo stvarali naše uloge na principu improvizacija na temelju zadanoga predloška, primijetila sam da svaka uloga dobiva svoj ton, registar unutar kojega se kreće te vlastitu partituru - skup jasno određenih okvira sadržanih u željama, sukobu tih želja i problema koji stvaraju partituru omogućio je da izgovoreni tekst bude posljedica svega toga. Između ostaloga bavili smo se manipuliranjem vremenom i različitim ritmovima govora i radnje - cilj je bio da glumac sam osjeti moć utjecaja na vrijeme i manipulira njime upotrebom različitih brzina govorenja, strateškim pozicijama pauze i kontinuiranim radnjama koje se u vremenu razvlače, odnosno komprimiraju.

Tijekom studija sudjelovala sam u projektu suradnje triju akademija (Akademija dramske umjetnosti, Akademija likovnih umjetnosti i Muzička akademija) i Tekstilno-tehnološkog fakulteta, operi Borisa Papandopula *Madame Buffault* u režiji Dore Ruždjak-Podolski - igrala sam kustosa muzeja Buffault, gospodina Rideaua. Autor libreta na njemačkom jeziku je slikar Paul

Struck, a uloga Rideaua je *Sprachrolle* (njem. govorna uloga) - tekst je svojim ritmičkim sekvencama upisan u partituru na sličan način kao udaraljkaške dionice, note su označene slovom *iks* te je njihovo trajanje poznato, a precizno su upisane i izgovorne cjeline te mjesta unutar partiture gdje dirigent daje znak glumcu da počne govoriti. Okviri su, dakle, veoma čvrsti i pretpostavljeni glumcu od strane skladatelja, libretista, dirigenta i orkestra - trajanje slogova i riječi upisano je u notno crtovlje, a gromoglasna glasnoća stotine ljudi u orkestru uvjetuje potrebu za znatno glasnijim govorom od uobičajenog te za uporabom drukčije glasovne kvalitete nego što je uobičajeno na sceni. Tijekom proba profesor i dirigent Mladen Tarbuk naučio me da moram glas smjestiti u gornji registar kako bih nadglasala orkestar te da moram biti artikulativno besprijekorna - moja se uloga u tom slučaju temeljila na detaljnom i iscrpljujućem radu na glasu te istraživanju vlastitoga glasa, u nekim trenucima sam pomislila kako ispitujem vlastite krajnje granice. Rad na glasu na kraju je utjecao i na stvaranje karaktera kustosa Rideaua te su njegovo tijelo, geste i mimika nastali kao rezultat spoja glasovnih kvaliteta i ritma njemačkoga jezika - moj glas bio je svijetao, zvonak, jasan u izrazu i prodoran, ritam njemačkog jezika vrlo je strog, artikulativno odsječan (s oštrim i praskavim konsonantima te jasno odijeljenim vokalima) te su svi ti detalji utjecali na oblikovanje Rideauova tijela koje je postalo trzavo, ali eksplozivno, prštave snage pokreta, jako određenih i preciznih gesti, glazba jezika u kombinaciji s partiturom i orkestrom postepeno je stvorila Rideaua. U ovom slučaju došlo je do potpunog isprepletanja i idealnog spoja tehničke i normativne ličnosti, a jedan od ključnih aspekata u tom spoju bila je glazba.

4. ZAKLJUČAK

Povezanost glume i glazbe suptilna je i pritajena, ali dovoljno čvrsta da me potiče na nastavak istraživanja o glazbi kao pomoćnom sredstvu u glumačkom procesu te ću, s obzirom na dosadašnji blagotvorni učinak glazbe na moje glumačko obrazovanje, ustrajati u primjeni naučenih znanja i u profesionalnom životu. Glazba i razmišljanje o glazbi te primjeni glazbenih principa moraju glumcu pružiti veću slobodu, moraju ga rasteretiti, a ne još više opteretiti, trebali bi poslužiti proširivanju glumčevih vidika, a ne njihovu sužavanju - glumačke vježbe uz korištenje glazbe mogle bi glumcu pomoći da osvježi svoj izraz i tekst kad oni postanu ustaljeni, predvidivi i

mehanički te, s obzirom da je glazba u svom izrazu apstraktna, odnosno oslobođena doslovnog značenja za razliku od jezika, pružiti glumcu mogućnost da uz njezinu pomoć i njegov izraz izgubi jednoznačnost te ga potaknuti da promatra tekst iz više rakursa. Percepcija glazbe individualna je u svakom izvođaču i slušatelju, a takva bi trebala biti i percepcija svega onoga čime glumac govori sa scene, cijeloga glumčeva izraza - tijela, glasa, govora, gesti, mimike. Ako je glumac, kao što tvrdi Cicely Berry, zaista neka vrsta govornoga *jazzista* jer stvara u trenutku i prepušta se tom trenutku, a za to je preduvjet neometana prisutnost i osviještenost njegova tijela u cijelosti (čitavoga instrumenta), glazba mu može pomoći da zaista primijeti i osvijesti njezine principe i u jezičnom izrazu te da se svaki put iznenadi i igra spojevima konsonanata i vokala i slogova i riječi kao što se *jazz* glazbenik igra uvijek različitim dinamičkim obrascima - tako će i glumčev izraz uvijek biti nov, zanimljiv i svjež, a bivanje na sceni nikada monotono i dosadno. Emocija u publici i u izvođaču nastaje kao rezultat fizioloških zbivanja u tijelu zbog vibracija tonova u prostoru, drugim riječima izgovorena riječ i njezina vibracija, odnosno neizgovorena riječ i vibracija te tišine kao i razmjena svih tih vibracija u prostoru stvaraju emociju kod glumca i njegove publike - treba se, dakle, osloniti na glazbu jezika. Potraga za glazbenim principima na razini dramaturgije može omogućiti glumcu da shvati tekst kao partituru uokvirenu motivacijama, ciljevima, sukobima i odnosima dramskih lica i kao svojevrsnu progresiju tih dionica prema određenom rješenju. Kao što glazbenik osjeća progresiju glazbenoga djela dok svira i svaka ga odsvirana sekvenca vodi u novu koja se zatim nadovezuje na onu sljedeću imajući pri tom osjećaj da ga tijek skladbe vodi do kulminacije, tako i glumac može osjetiti svoju prisutnost ne samo u vlastitoj okolini, nego i u okolini samoga teksta; osjetiti njegovu progresiju, unutarnje kotrljanje tih impulsa i motivaciju dramskoga lica prema nekom vrhuncu i zatim smiraju, osjetiti tijek teksta kao žile kucavice koja ga pulsirajući nosi poput rijeke krvi u žilama dramskoga djela i potiče na maksimalnu prisutnost u trenutku. Glazba je sudionica života, a ako je ono što se događa na sceni stvarnije od života, onda je glazba idealna glumačka suputnica.

Ova me razmišljanja potiču i na neki način obvezuju da proširim istraživanje o povezanosti glume i glazbe u svojoj glumačkoj praksi, a na to pozivam i glumačke pedagoge jer glazba ne pomaže samo glazbeno obrazovanim glumcima; ona je univerzalni, svjetski jezik prisutan u ljudskom tijelu i njegovoj okolini, iskonski izraz i čista ekspresija. *Glazba nije u notama, već u tišini između njih*. Osluškujmo glazbu naših tijela, glasova, jezika, dijalekata, zvukova, šumova, titraja, disanja i tišine! To osluškivanje omogućit će nam da čujemo kako svijet i na pozornici i

izvan nje neprekidno svira i omogućava nam da i sami postanemo dijelom te divne buke i na taj način spoznamo duboku duhovnu povezanost svega što se događa na sceni i izvan nje. Dio smo velike partiture koja ne kani odustati. Prepustimo se, dakle, glazbi i živimo život kao da plešemo salsu!

5. LITERATURA

Andreis, J. (1951.). *Historija muzike I*. Zagreb: *Školska knjiga*

Andreis, J. (1951.). *Historija muzike II*. Zagreb: *Školska knjiga*

Berry, C. (2001.). *Text In Action*. London: *Virgin Books*

Čehov, A. P. (2005.). *Drame*. Varaždin: *Katarina Zrinski*

Hristić, J. (1981.). *Čehov, dramski pisac*. Beograd: *Nolit*

Krleža, M. (1979.). *Zastave*. Sarajevo: *NIŠRO Oslobođenje*

Miličević, O. (1979.). *Čehov u Višnjiku savremenog teatra (Međunarodni kolokvijum 14., 15. i 16. aprila 1979.).* Novi Sad: *Sterijino pozorje*