

POKUŠAJ POLITIČKE OPERE

Nizozemska 1969.

Boraviti u Holandiji u vrijeme njezina Festivala, u drugoj polovici lipnja ili prvoj dekadi srpnja, znači, kao i uvijek, imati pred sobom izbor klasičnih koncerata i opera, ali i nešto više: nazočiti nekim bitnim aspektima duhovne pustolovine ovog vremena. Sve veća pažnja koju ova nekad konvencionalna elitna smotra obraća suvremenoj glazbi, usmjerila se na ovom festivalu, što svakako ukazuje na oslušivanje bila vremena, prema nekim oblicima političkog u glazbi. Politički angažman u kazalištu naših dana sve češće poseže za oblikom glazbenoga kazališta: čini se, nije zaboravljeno na djelovanje glazbe koja pokreće i one slojeve svijesti gdje riječ mora zastati. U tom se usmjerenju nalaze i dva bučna događaja i dva skandala *Holland festivala* 1969.

Počeo je Karlheinz Stockhausen. U časnom amsterdamskom *Concertgebouwu* izveden je njegov *Theaterstück Oben und Unten* (*Teatarski komad Gore i Dolje*). Naslov označava položaj protagonista. Na jednom kraju podija stoji (znači gore) žena koja mirno, sabrano recitira tekst *Božanske majke* Indijca Sri Aurobinda, na drugom sjedi na podu (dolje) muškarac koji u ritmu što se mijenja, ponekad ubrzano, ponekad kolerično, govori *Misli* Mao Tse-tunga. U sredini, nešto naprijed, njiše se na stolici dječak koji prima i ponavlja odlomke jednog i drugog. Glazbu izvode glasovir, viola, elektronij i udaraljke, čije zvukove primaju mikrofoni, a autor ih, po svom uobičajenom načelu, na modulatoru obrađuje. Glazbena drama, u kojoj se nazire ne-

koliko tipično stockhausenovskih moćnih situacija, znatno je simplificirana, ali je pozornost, jasno, usmjerena na govoreni dio. Misao je jasna: opsjednutom, furizonom, histeričnom govoru revolucionarnih parola muškaraca suprotstavlja se suptilni mir ženskih istina, bitnih istina života. Prava je gužva, istina, nastala tek za izvedbe *Stimmunga*, pokušaja »orijentaliziranja« glazbe koja je nakon desetak minuta prekinuta, ali se revolt dijela publike odnosio u prvom redu na *Oben und Unten*. Podij su zauzeli amsterdamski prosvjednici, održani su govori, a mladi nizozemski skladatelj Peter Schat nazvao je komad »političkim skandalom«. Nekoliko dana kasnije on je, sa šest suradnika, predložio sasvim drugačiju političku operu.

Iako su i u prošlosti neka operna djela znala poslužiti u političke svrhe, pa je tako Verdijev *Nabucco* djelovao za talijansku nacionalnu svijest kao i Zajčev *Nikola Šubić Zrinjski* za hrvatsku, rađanje političke opere pripada svakako šestom desetljeću 20. stoljeća. Nekadašnji trenutci političke funkcije opere nisu djelovali na formu, mijenjali je ili podešavali: kada je minulo poklapanje, djelo je nastavljalo živjeti kao obična umjetnička činjenica na kojoj će buduće generacije teško i zamijetiti razloge političkog djelovanja. Na početku ovog desetljeća Nonoova *Intoleranza 60* najavila je operu koja se stvara prvenstveno u svjetlu političke svrhe, njoj podređuje ne samo tekst, ne samo literarnu misao, već i glazbenu formu. Njoj podređuje, možda, i vijek svog trajanja. Potkraj istog desetljeća, 29. lipnja 1969., pojavila se u Amsterdamu predstava koja političko funkcionaliziranje opere pokušava dovesti do stanovitog ekstrema: djelo ne nastaje trudom jednog skladatelja, oslonjenim na predloženi libreto, već kao kolektivna tvorba sedmorice istomišljenika. Revolucija je kolektivna stvar. Isto se načelo primjenjuje i na umjetničko stvaranje: »Opći plan bio je zajednički postavljen za boravka u jednom trapističkom samostanu. Nakon toga potpisnici su zajednički obrađivali tekst, podjela rada nije primije-

njena. Isto tako u partituri petorice skladatelja nema ni jedne note koju svi oni zajedno nisu ispitali i odobrili. Ova solidna suradnja, koja je bila i refleksija o predmetu opere (gerila protiv eksploatacije velikog broja ljudi od malog broja ljudi) nastavit će se na predstavi: djelo su na scenu postavili autori, glazbeno ga vode skladatelji.« Potpisani su: Louis Andriessen, Hugo Claus, Reinbert de Leeuw, Misha Mengelberg, Harry Mulisch, Peter Schat i Jan van Vlijmen. Naslov je *Rekonstrukcija*.

Da bi kazali jednostavnu, jasnu i ponešto simplicističku političku poruku, autori su pozvali vrlo kompliciran i kompleksan scenski aparat. Opera je, opet po riječima autora, »rekonstrukcija lika Che Guevare, rekonstrukcija teme Don Juana i rekonstrukcija Mozartova *Don Giovannija*, konačno, rekonstrukcija operne forme uopće«. Radnja se zbiva na tri razine. Junak prve jest Abracham Brontosaurus Christensen – A. B. C., generalni direktor sjevernoameričke kompanije *Totamco* koja obuhvaća sve trustove za eksploatiranje Južne Amerike; junak druge jest Don Juan Tenorio, bezobzirni i nikad zadovoljeni osvajač koji se ovdje identificira s imperijalizmom, a njegove žrtve više nisu Donna Anna ni Donna Elvira, već južnoameričke zemlje – Guatamala, Columbia. Ulogu Donne Anne preuzima Bolivia: kada je Don Juan pokuša uzeti, suprotstaviti će mu se Komtur i, jasno, bit će ubijen. Na koncu, kameni kip koji dolazi izvršiti osvetu imat će gigantski lik Che Guevare. Građenje te gigantske Guevarine statue, koje u pozadini obavlja grupa radnika tijekom cijele izvedbe, bit će treća razina djela. Tema gospodar – sluga, prisutna u *Don Juanu*, javlja se dvaput: Don Juanov sluga je Erazmo Rotterdamski, a sluga Tarzana, princa džungle, koji se javlja kao otac A. B. C–a, je Martin Borman.

Kompleksnost literarne strukture djela ponavlja se i na planu izvodačkih sredstava. Sudjeluju glumci koji pjevaju i oni koji govore, zatim mješoviti zbor i dječji zbor, orkestar s nekoliko

dirigenata, elektronska vrpca, balet, pa i svlačenje: tamnoputa djevojka što igra Kubu u jednom će trenutku sasvim mirno svući svoju bijelu vjenčanu haljinu, ostat će sasvim naga, a onda će navući revolucionarnu uniformu.

Kada je o glazbi riječ, treba još kazati da se ona okuplja od vrlo raznolikih ishodišta, od približnih citata Mozartove *G-mol simfonije* i *Metamorfoza* Richarda Straussa ili doslovnog citiranja (preko zvučnika) Dvořákové *Simfonije iz Novog svijeta*, preko postupaka svojstvenih današnjoj avangardi, do brojnih elemenata mjuzikla i lakog žanra.

Razglabati o umjetničkoj vrijednosti ovog, još jednog pokušaja totalnog kazališta nije uputno. To bi značilo skrenuti na staze na koje djelo ne poziva. Iako ima trenutaka kada osjetimo nešto što bi se moglo nazvati djelovanjem umjetničke činjenice, umjetničko je u *Rekonstrukciji* sekundarna stvar, nešto što se može zbiti a i ne mora, pa je stoga mnogo zanimljivije govoriti o duhu tog djela i njegovim prijedlozima.

Ono što se nameće kao upozorenje već na početku jest čudna udaljenost složene intelektualne konstrukcije teksta i forme od nevjerojatne primarnosti, naivnosti nekih, i to ključnih simbola. Već scenografija: na tlu teatra *Careé* čija se pozornica, poput grčke *orchestre*, uvlači pod oči amfiteatralnog gledališta, podignuta je reljefna silhueta južnoameričkog kontinenta, položena na plavi globus sa žutim paralelama, poznati amblem kompanije *Pan American Airways*. Zatim režijska rješenja: članovi američke kompanije prolaze prostorom igre u tipičnoj i bezbroj puta karikiranoj maniri američkih putnika (razgledanje, fotografiranje, bahatost), a za njima se motaju tri pogrbljena Južnoamerikanca noseći hrpe kovčega. Sličnih je stvari bezbroj na svim razinama predstave, a navodim samo primjere drastične, kako bi se vidio raskorak intelektualističke strukture djela i krajnje naivnosti na nju apliciranih simbola. U tom se raskoraku i iskazuje situacija djela i njegovih autora. Postupak je tipi-

čan za pobunu europske mladosti, koja se iskazala u pariškim događajima i idejama Cohn–Bendita: polazeći od visokog rafinmana, od jedne kulturne i intelektualne hipertrofije ili prezasićenosti, oni izbijaju na namjernoj pojednostavljenosti revolucionarnog poziva koji ima tek negativni karakter. *Nikada više loža u mezaninu, nikada više atlantskog pakta, nikada više Farah Dibe, ni Günthera Sachsa, ni Onassisa, ni Soraje, ni Marije Callas*, psalmodira zbor u *Rekonstrukciji*, ali sve su to negativni zahtjevi. Pozitivni prijedlog uzalud će se čekati. Zacijelo, kip Che Guevare, visok 12 metara, bit će na koncu sagrađen (u čistom socrealističkom stilu!), ali što je taj kameni Che Guevara do novi oblik Komtura, simbola ispraznog viteštva, kojemu će Don Juan 1969. dobaciti: *in qual mondo romantico tu vivi*. Iza naivnih simbola ukazuje se istina: autori *Rekonstrukcije* nemaju iluzija, revolucija ne vodi nikamo, ona je sama sebi svrhom, kao što naivni simbol više nije brechtovski edukativan već se iscrpljuje u sebi samom. Rađa se *l'art pour l'art* revolucije ili revolucija radi revolucije.

Rekonstrukcija nije, dakle, u biti drugo do ritual ili gesta. Autori su je nazvali moralitetom, što je također znak stanovitog rafinmana. I njezina se svrha ispunja u večeri rituala, jasno, uz obvezatno sudjelovanje publike. Iako je partitura već tiskana u žutim sveskama *Donemusa*, ne mislim da se može izvoditi negdje drugdje i da na to autori uopće računaju. Sve je u gesti, a ne u njezinoj svrsi, a ne u njezinu trajanju, bilo idejnom ili umjetničkom. Stilska čistoća stoga i nije važna. Može se miješati glazba iz svih izvora koje spomenuh, mogu se, u kazališnom postupku, također primjenjivati stilovi vrlo heterogeni, od elementa klasične opere preko zasada ekspresionističkog teatra, do revije ili mjuzikla. Važna je gesta. I publika je zaista sudjelovala, i ona, vrlo brojna, koja je igru prihvatila i oduševljeno na kraju pljeskala, i ona, malobrojna, koja je u igri prihvatila negativnu ulogu, ali je u njoj ipak sudjelovala i zviždala. Trebalo je vidjeti

kada su se na prostoru igre, po završetku predstave, pomiješali autori, izvođači, zbarski pjevači i muzičari iz četiri orkestralne grupe, kada su se uz aklamacije publike ljubili, grlili, kada su svi aplaudirali na kineski način, kada su pred Guevarin kip polagali cvijeće u kubanskim bojama, pa da svrha cijele predstave postane sasvim jasna: gesta, u prvom redu gesta. I činilo se da je sve, cijeli taj dugi spektakl koji su vlasti kapitalističke i konzervativne Holandije dotirale sa preko 100.000 dolara, služio samo toj završnoj manifestaciji, na svoj način simpatičnoj u svoj njezinoj ispraznosti.

Nakon svega treba još nešto reći i o glazbi: iako, kao cjelina, spektakl ništa novo nije donio, služeći se već poznatim, glazbeni postupci tipični su za ovaj trenutak suvremenosti. To je već zamijećena potreba glazbe da se vizualizira, da se poveže sa scenskim događanjem, tu je zatim sklonost kolažiranju glazbenih predmeta, ovdje zaista široko iskazana, tu je, opet, potreba, iznenadna potreba za jednostavnošću. Cijela predstava završava na jednom tonu u koji se uklapaju svi izvori zvuka, tonu koji raste, raste, jedan jedini ton, koji kao da pozdravlja dovršen Guevarin kip, koji dugo traje i vlada prostorom.