

ARTHUR
HONEGGER
& film

irena paulus



Uloga filmske glazbe, kao što znamo, sastoji se uglavnom u tome da skladatelju osigura novčanu naknadu kako bi mu omogućila da živi i da ostatak vremena posveti stvaranju simfonija koje bi njegovo ime trebale učiniti besmrtnim.

Arthur Honegger

Arthur Honegger se okušao na svim područjima glazbene umjetnosti. U njegovom se prebogatim opusu osjeća velika sklonost glazbenoj sceni, posebice operi, oratoriju i scenskoj glazbi. No vidjevši da njegove opere, pa čak niti izvrsna *Antigona*, ne nalaze na razumijevanje publike, skladatelj je oživio sličnu, ali mnogo stariju glazbenu formu: oratorij. Uz oratorij *Kralj David* (koji mu je donio slavu i bijednu zaradu od 420 franaka), kao vrhunac Honeggerovog stvaralaštva navodi se oratorij *Ivana Orleanska na lomači*. Oratorij je nastao 1935. godine prema djelu Paula Claudela i bio je zamišljen kao scensko oživotvorenje Claudelova teksta: „Ivana na lomači pripada onom kazališnom obliku koji se ne može nazvati operom: to je sinteza svih elemenata spektakla i govorenog teksta...“, tvrdio je Honegger. Zbog toga je slavni talijanski redatelj Roberto Rossellini u jednoj već zaboravljenoj glazbenoj vrsti ugledao ideju za svoj film, a zbog toga je vjerojatno Arthur Honegger – čiji je prvotni i negativan stav prema filmskoj glazbi tada već bio nadaleko poznat – dopustio da se takav film i snimi.

Arthur Honegger počeo se baviti i filmom jer pišući 'ozbiljnu' glazbu nije dovoljno zarađivao za život. Honegger je u početku skladao za nijeme filmove. Među tim partiturama nalazi se glazba za kratki film *Male vijesti*, prvi u filmografiji redatelja Claude Autant-Laraa, te glazbe za filmske projekte *Kotač* (1923.) i *Napoleon* (1927.) redatelja Abela Gancea. U vrijeme kad je Gance snimao film *Kotač*, Honegger je dovršavao jedno od svojih najpoznatijih orkestralnih djela, *Pacifik 231*. Skladba je dobila naziv prema najsnažnijoj parnoj lokomotivi toga vremena, pa bi se moglo pretpostaviti da je koncertno djelo inspiriralo filmsku partituru koju je Honegger tada skladao za Gancea. Moglo bi se čak pretpostaviti da je film utjecao na nastanak koncertne partiture (Gance je tvrdio da snima 'vizualnu glazbu'). Međutim, dok su neki autori isticali da je film *Kotač* snimljen prema glazbi *Pacifika 231* (npr. Manwell i Huntley), sâm se skladatelj ogradio od bilo kakve veze između jednog i drugog djela.

Na kraju je simfonijsko djelo *Pacifik 23* ipak postalo sastavnim dijelom filma. Sovjetski redatelj Čehanovski i mnogo kasnije francuski redatelj Jean Mitry željeli su snimiti filmove prema Honeggerovoj glazbi. Arthur Honegger je pristao postavljajući samo jedan uvjet: slika i glazba su morale biti ravnopravne. A redatelji su htjeli ostvariti upravo to: prikaz Honeggerove glazbene vizije parne lokomotive. Doduše, glazba je sama po sebi bila dovoljno slikovita, pa redateljski posao nije bio pretežak. Tako je skladateljeva oda stroju i naglom napretku tehnologije početkom 20. stoljeća, dobila čak dvije vizualne sestre: film *Pacifik 231* Čehanovskog (1931.) i film *Pacifik 231* Jeana Mitryja (1949.).

Honeggera je zanimala problematika glazbe u novom mediju, pa je o njoj mnogo pisao i govorio. Smatrao je da glazba ne bi smjela imati sporednu ulogu u filmu. Grozio se popratne glazbe koja je izgledala poput mješavine simfonije, opere i operete, a čija je jedina uloga bila da ilustrira sliku. No skladatelj je imao sreću doživjeti da su filmovi snimani prema njegovim partiturama. No slučajevi simfonijskog djela *Pacifik 231* i oratorija *Ivana Orelanska na lomači* su rijetki u povijesti filmske glazbe. Honegger je to znao pa je mlade skladatelje odvrćao od skladateljskog poziva kako ne bi završili kao filmski skladatelji. Filmska glazba je dobra kao vježba, upozoravao je, ali: „nema razloga da se ta vježba shvati previše ozbiljno!“. Zapravo, ako zanemarimo skladateljeve ironične izjave u vezi filmske glazbe, njegovo ruganje redateljima koji naivno pokušavaju opisati umjetničko nadahnuće i glumcima koji drže violinu kao „lučki radnici koji operiraju katarakt“ ili sviraju na njoj „kao da ljušte repu“, morali bismo njegov glazbeni opus skladan za glazbenu scenu ipak protumačiti kao posrednu, ali javno nikad priznatu sklonost filmu i filmskoj glazbi. Pa nije li upravo film uspio objediniti nekoliko umjetnosti u jednu, i time postao blizak *Gesamtkunstwerku*, o kojemu je Richard Wagner, Honeggeru tako drag skladatelj, često govorio?

Arthur Honegger iskonski nije volio film, jer mu je film oduzeo njegovu opernu publiku. Isto tako, Honegger nije volio filmsku glazbu, jer se kao skladatelj nije želio pokoravati zakonitostima sedme umjetnosti. Teško je dopuštao da njegova glazba bude sekundarna. No ipak je pisao filmsku glazbu. A brojka od ne dvije-tri nego tridesetak filmskih partitura govori sama za sebe. Teoretičari i analitičari su među Honeggerovim

filmskim ostvarenjima mnoge proglasili naročito uspješnim, premda im je skladatelj odricao svaku umjetničku vrijednost. Među važnijim filmskim partiturama Arthura Honeggera često se navodi glazba za animirani film *Ideja* Bertholda Bartoscha, zanimljiva zbog skladateljevog uvođenja elektronskog instrumenta theremina. Značajne su i njegove partiture za filmove: *Jadnici* Raymonda Bernarda, *Mayerling* Anatola Litvaka te *Pygmalion* Anthonyja Asquitha i Leslieja Howarda. Iza gotovo nepoznatog filma *Mermoz* jedino što je ostalo bila je Honeggerova filmska partitura.

Honegger je neprestano isticao da filmsku glazbu sklada samo zato kako bi zaradio za kruh. Pisanju glazbe koju „nitko nije slušao“ pristupio je gundajući, s povrijeđenim skladateljskim ponosom. Smetalo ga je što svi slušaju filmskog naratora, a ne melodijske linije i harmonijsko bogatstvo partiture. Naravno, formu, koja mu je bila iznimno važna, nije se moglo pratiti zbog napetih zbivanja na filmskom platnu. No usprkos sarkazmu, ironiji i ismijavanju, jednom je priznao složenost filmskog skladanja. Ali, i tada se rugao: „*Partitura dokumentarnog filma srednje dužine traje od oko petnaest do dvadeset minuta. Toliko traje prvi stavak jedne velike simfonije. Skladatelj se mora pokoravati različitim fazama slike i mora se, u samo nekoliko sekundi, moći prebaciti sa smiješnog na ozbiljno, s osjećaja spokojstva na uznemirenost. Uz to mora osjetiti i nadahnuće za pisanje glazbe, koja će pratiti gajenje rododendrona ili pakiranje lažnog kamambara. Ostavljajući slobodu nagonima svog genija, on međutim mora pažljivo nadgledati razvoj melodija, ritmičku i harmonijsku invenciju, kako bi se one potpuno poklapale s kutom snimanja i snimateljevim duševnim stanjem. To nije uvijek lako.*“