



Matic Lukšič

Tatjana Ažman

**RENT – KULTURNI FENOMEN**

Mnogi boemi 19. stoletja, denimo tudi Parižan Henri Murger, avtor znamenitega feljtona z naslovom *Prizori iz življenja boemov*, ki je v literarnem časopisu *Le Corsaire-Satan* izhajal med marcem 1845 in aprilom 1849, so po spletu naključij boemsko življenje zamenjali z bolj gotovim, stabilnim in premožnim buržoaznim. Murger je snov črpal iz dejanskega siromašnega življenja, ki ga je bil sprva kot pesnik, pozneje pa kot pisatelj deležen v tedanjem Parizu; boemstvo je postalo nekakšen sinonim za obubožane, a življenja in ustvarjalne energije polne mlade ljudi, realne Hugojeve junake, ki so si šele utirali pot v prepoznavnost. Dramatik Théodore Barrière mu je kaj kmalu predlagal, da bi na podlagi omenjenih podlistkov ustvarila dramsko besedilo. Nastalo je *Življenje boemov* (1849), pozneje pa tudi roman (1851), kar mu je omogočilo selitev iz pariške Latinske četrti, pa tudi slavo in bogastvo, ki ju s poznejšim ustvarjanjem ni nikoli presegel.

Spomine na študentske dni, na brezskrbnost, revščino in predano služenje umetnosti, pa je v tem delu našel skladatelj Giacomo Puccini. Tematika, ki ga je ganila in navdihnila za komponiranje nove opere, je libretistoma Giuseppeju Giacosi in Luigiju Illici, s katerima je Puccini k ustvarjanju pritegnil enega najuspešnejših ustvarjalnih tandemov takratnega časa in s katerima je ustvaril še dve veličastni glasbeni deli (*Madama Butterfly* in *Tosca*), pomenila mučen in zapleten kreativni proces. Illica je skiciral scenarij in spisal prizore v prozi, Giacosa je začeto dopolnjeval z verzi in lirskimi pasažami. Založnik Giulio Ricordi je z veliko diplomacije med tremi samosvojimi kreativci dosegel, da je bil libreto dokončan jeseni leta 1895, Puccini pa je, ne da bi vmes utegnil skočiti do Pariza, opero *La bohème* skomponiral hitro.

Prva izvedba 1. februarja 1896 v Torinu je minila brez pričakovanega velikega uspeha pri kritikih, saj so ti namesto kraljev, knezov in grofov v glavnih vlogah »dobili«<sup>1</sup> zgodbo o usodi malih ljudi, skladatelju pa so očitali tudi pomanjkljivosti v glasbenem smislu, kar ga je zelo potrlo. Po premieri se je, kot je dejal, vrnil v hotel z zlomljenim srcem in melanholičen ter preživel zelo žalostno noč. V opero *La bohème* je namreč dal vso svojo dušo; svojo

kreacijo je brezmejno ljubil in izjavil je, da je ljubil njene osebe bolj, kot je to mogoče povedati. Vstopnice za reprize pa je občinstvo dobesedno razgrabilo, tudi v naslednjih mesecih tistega leta, ko so opero izvedli še na odrih v Palermu, Manchesteru, Berlinu, Londonu in Parizu, izjemno priljubljena je postala tudi med občinstvom čez lužo, zlasti v newyorški Metropolitanki. Opera *La bohème* je sčasoma postala stalnica na repertoarju vseh svetovnih opernih odrov.

Če so Murgerjevi junaki izživeli boemstvo in ga zamenjali za bolj predvidljivo in gotovo življenje, je Puccini Rudolfu, Collinu, Marcellu, Schaunardu, Musetti in Mimi vdihnil bolj brezčasno noto: to so postali ljudje, ki ljubijo življenje in s humorjem sprejemajo revščino, v kateri so se znašli. Njihova zgodba je strnjena in dramaturško prepričljivo oblikovana v izjemno (tudi in predvsem) glasbeno celovito delo. Življenja filozofa, slikarja, glasbenika in poeta so prepletena še z usodo ljubezenskih razmerij, ki jih imata dva izmed njih. Mimi je bolna. Rudolf ji samo s svojo ljubeznijo ne more zagotoviti, da bo preživela. Musetta išče izhod in želi poskrbeti zase. Vsi štirje se znajdejo na zelo tankem ledu polnokrvnega razmerja. Mimi umre, Musetta se odloči, da bo vsemu navkljub ostala z Marcellom. In tako je Puccini ustvaril opero, ki z bridkim, precej romantičnim koncem izvablja sočutje in solze ljubiteljev opere že vse od svojega nastanka.

Življenje Jonathana Larsona je bilo podobno življenju prijateljev iz združbe Puccinijevih boemov, le da se je njegova zgodba izpisala, začela, končala in nadaljevala dobrih sto let pozneje v ZDA. Talentiran mladenič je že vse od zaključka študija sanjal o življenju na in ob gledaliških deskah. Zaljubljen je bil v glasbo in želel je spremeniti svet glasbenega gledališča. Živel pa je od danes do jutri, v skromnem bivališču na podstrešju stavbe v takrat revnem predelu New Yorka, opremljenem s stvarmi, ki jih je pobiral od vsepovsod, stregel je v lokalu zgolj toliko, da je zaslužil za najemnino, preostale dni pa ure in ure ustvarjal glasbo na skromnem sintesajzerju. Tako kot mnogi drugi mladi umetniki in ustvarjalci, ki so si želeli narediti kariero v barviti skupnosti boemskih prebivalcev mesta, se je v osemdesetih dnevno srečeval z izbruhom tedaj še smrtonosnega aidsa, s problematizirano homoseksualnostjo in vsesplošnim obubožanjem ter tudi sam sanjal o boljšem življenju in uspehu. Larson si je v takšnem, zelo nepredvidljivem svetu zastavil cilj, da bo združil tradicijo Broadwaya s sodobno popularno glasbo, odkrito je priznaval, da želi postati prihodnost glasbenega gledališča. Billy Aronson, mladi dramatik, ki je v Puccinijevi operi *La bohème* zaslutil podobnost med pariškimi umetniki s konca 19. in ameriškimi s konca 20. stoletja, se je srečal z Larsonom in skupaj sta se odločila, da bosta ustvarila novi mjuzikel *Hair*. Tuberkulozo sta zamenjala z aidsom, Pariz pa z East Villageom, vendar z delom stežka napredovala.

Larson se je okoli leta 1992 s strinjanjem Aronsona odločil, da nadaljuje sam, odmaknil se je od Puccinija in se spet oprl na *Prizore iz življenja boemov*. Namesto pesnika Rudolfa je ustvaril tekstopisca Rogerja, namesto slikarja Marcella filmarja Marka, filozof Colline je postal filozof Tom Collins, glasbenik Schaunard pa glasbenik Angel Dumott Schunard. Musetto je prelevil v performerko Maureen, eterično Mimi pa v plesalko. Mimi na koncu ne umre, tako kot v romanu za tuberkulozo umre Francine. V rock operi je žrtev tragične smrti le Angel.



Čeprav se *Rent* oplaja z določenimi najbolj prepoznavnimi trenutki iz velike Puccinijeve mojstrovine, pa gledano v celoti vendarle ni ne sodobnejša verzija ne adaptacija opere *La bohème*, pač pa v prvi vrsti odgovor nanjo, saj je razlik med njima precej več kot pa podobnosti. *La bohème* in *Rent* se začneta na božični večer, osnovni liki in prvo dejanje so si situacijsko precej podobni (nikakor ne smemo izpustiti prvega nastopa Mimi tako v operi kot v rock operi), potem pa se v *Rentu* zgodi le še nekaj podobnosti. Nenazadnje, času nastanka primerno, *La bohème* romantizira smrt, boemsko življenje slika kot romantično in poetično in si ga hkrati ogleduje z distance, *Rent* pa življenje časti na veder način, medtem ko v zgodbo v popolnosti naseli krhek, raztrgan in realen svet, kot ga je v resnici živel avtor, pa tudi generacija njegovih vrstnikov v zgodnjih devetdesetih v ZDA.

Larson je tik pred smrtjo, ko je bil še nepriznan avtor, ki je okoli sedem let aktivno ustvarjal svoj mega hit, zapisal: »V teh nevarnih časih, ko se zdi, da se je svet raztrgal po šivih, se lahko učimo preživeti od tistih, ki vsak dan zrejo smrti v oči. Namesto skrivanja pred grozotami življenja ob koncu tisočletja si moramo med seboj pomagati in se povezati kot skupnost.« Svet *Renta* je svet, v katerem so ljudje ujetniki medprostora med udobjem in idealizmom, ljubeznijo in dostojanstvom, jezo in bolečino, revni, izobčeni, bolni, zavrnjeni; je svet, ki temelji na tabu temah in je hkrati inovativen v tem, da presega lažje teme tradicionalnih mjuziklov. *Rent* hkrati presega tudi meje podzvrsti, imenovane rock opera, saj si je Larson želel, da bi zapolnil vrzel med Broadwayem in mladostno energijo občinstva rock koncertov. Poleg naštetega je delo zaznamovano kot kreativno orodje, s katerim je avtor uspel obdržati nadzor nad lastnim življenjem. Ko je zavoljo smrtonosne epidemije izgubljal prijatelje, je bolezen idealiziral in si želel ustvariti komad, ki ne bi pričal o smrti, pač pa o življenju, veličastno melodramo, resen in prepričljiv rock'n'roll mjuzikel, orgijo dobre glasbe, kot je *Rent* pozneje označil njegov sodelavec Aronson.

Mnogi so seveda menili, da Larsonova vizija ne bo prinesla uspeha, preveč naj bi bilo namreč tistega, kar je želel naenkrat povedati in izpovedati. Resnično so se stvari med večletnim ustvarjalnim procesom začele odvijati v pravo smer šele takrat, ko se je v zaključne faze nastajanja vključil režiser prve postavitve Michael Greif s sodelavci. Avtor je le stežka sprejemal kompromise, toda sčasoma se je sprijaznil s predlogi za izboljšave, tudi celota, ki se izvaja danes, še vsebuje nekatere dramske in strukturne probleme, a ta antispektakel je morda tudi zato v svoji surovosti, kot jo izkazuje denimo skozi proračunsko skromno scensko in kostumsko opremo, zelo zanimiv. *Rent* je prišel na oder v času velikih broadwayskih hitov, kot so bili *Sunset Boulevard*, *Show Boat*, *Lepotica in zver*, *Nesrečniki*, *Miss Saigon*, *Fantom iz opere*, *Mačke* in *Briljantina*, v glasbeno gledališče je zanesel rock'n'roll namesto tako imenovanega broadwayskega pop besednjaka komadov, kot so denimo *Jesus Christ Superstar*, *Evita* in *Tommy*. Larson teh kreacij ni kopiral, iz njih se je učil, saj je bil pravi otrok broadwayskega glasbenega gledališča že od mladosti. Resen in zagret, kot je bil, je uspel ustvariti novo kreacijo, s katero je Broadway spravil na kolena.

Podoben fenomen kot *Rent* je bil tudi mjuzikel *Hair*, saj je med obema mogoče potegniti precej paralel. Oba komada sta se s scene off-Broadwaya preselila na Broadway, v zasedbah obeh so se znašli interpreti brez poprejšnjih vidnejših odrskih izkušenj, oba sta na sceni zaživela v skromni scenski in kostumski opremi ter dihala

realizem, bila sta nenavadna mešanica mjuzikla in koncertne izvedbe, oba sta prvenstveno v izvedbo vnašala teater in imata uprizoritvene korenine v eksperimentalnem gledališču, neposredno sta nagovarjala občinstvo, spregovorila o problemu drog, smrti, tudi vere, in poudarjala pomen skupnosti. Veljalo pa je, da rock glasba v glasbenem teatru nima kaj iskati. Čisto tehnično, v rocku so poleg ritma pomembni melodija, akordi, besedilo, ki se pogosto precej ponavlja, služi kot dodaten ritmični element. Pomembnejši od intelektualne vsebine sta torej emocija in energija, v glasbenem gledališču pa že od vselej velja, da ima besedilo izrazito vlogo v kontekstu celotnega dela. Besedilo je treba slišati in razumeti, povedati je treba zgodbo, izdelati karakterje.

Rekli bi lahko, da *Rent* v mnogočem celo presega podžanr, imenovan rock opera, saj njeni definiciji nikakor ne sledi v celoti. Ohranja pravila v vokalni izvedbi in »predpisano« komorno zasedbo orkestra, stilno pa sega vse od soula, latino ritma, funka do gospela, a nenazadnje le ostaja v okvirih sodobne popularne glasbe, ki je vsekakor drugačna od tiste, ki je sicer značilna za tradicionalne mjuzikle. V glasbenem gledališču je bila vedno uspešna zlasti tista inovacija, ki je kreacijo uspela uveljaviti pri občinstvu. Larsonov največji dosežek na tem področju je bil brez dvoma naslavljanje širokega kroga ljudi in predvsem mlade generacije, in sicer s premišljeno mešanico tradicionalizma glasbenega gledališča in inovacije. Vendarle pa je treba dodati, da se je v popularnem glasbenem gledališču v ZDA dogajalo izjemno veliko zanimivega in novega tudi pred njim ter da mu ne gre pripisati čisto vseh zaslug za uspeh novega žanra. Pa naj gre za vprašanje žanrske izvornosti ali adaptacijo klasičnega opernega dela v komercialno glasbeno gledališče druge polovice 20. stoletja, v katerem so že kraljevali Sondheim, Lloyd Webber in Schönberg ter zgodnejši mojstri, denimo Gershwin, Porter ter Rodgers in Hammerstein.

Magičnost in moč Larsonovega *Renta* sta tudi v avtorjevi zamisli zasedbe, ki naj bi bila rasno in spolno raznolika. To dejstvo je pripomoglo, da je delo postalo kulturni fenomen, ki je po stoječih ovacijah premierskega občinstva prejelo tudi odlične ocene. *Rent* je izmed desetih nominacij za nagrado tony prejel štiri, prejel je štiri nagrade drama desk, tri nagrade obie, nagradi New York Drama Critics Circle in Outer Critics Circle ter nagrado drama league, posthumno pa je Jonathan Larson za svoje delo prejel tudi Pulitzerjevo nagrado.

Žal se zdi, da *Rent* Broadwaya ni spremenil v tej meri, da bi glasbeno gledališče zaživelo tako, kot si je zamišljal mnogo prezgodaj preminuli virtuoz. Mnogi avtorji, ki so mu sledili, so ostali v okvirih varnega oplajanja sodobne glasbe z elementi tradicionalnega mjuzikla preverjenih formatov. Popularno glasbeno gledališče še vedno čaka na novega genija, ki bo ponovno uspel združiti glasbeno gledališče s popularno glasbo na način, ki bo spoštoval integriteto obeh. Tako kot je Larson, boem iz New Yorka, zagotovo znal.