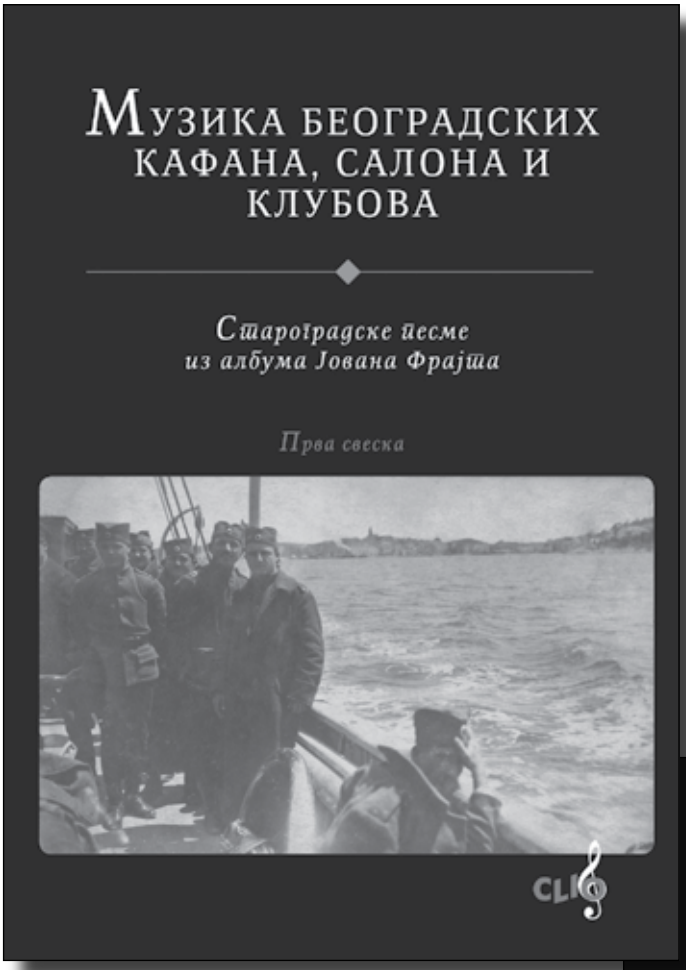
Година 19 Број 42/2013 440 динара

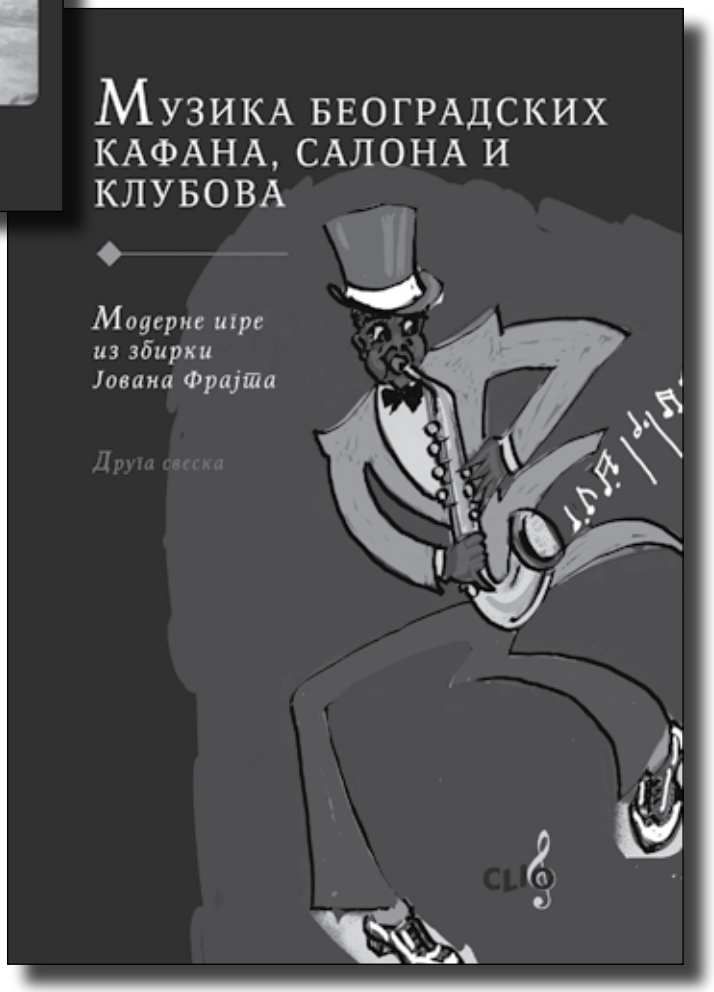
музички МТ талас

- Два века староградске поезије српских песника (1793–1993)
- Идиоти, ђаволи и грешници – опере Алфреда Шниткеа
- Драматично у драми и опери

ПЈЕРО МЕСЕЧАР /ПЕСНИК ЛЕНЦ

OLIO





CLIO
CLIO

Izdavačko preduzeće CLIO, Gospodar Jovanova 63 , 11 000 Beograd, Srbija
tel: 011 3035 696, 3288 471, fax: 011 2624 334, info@clio.rs, www.clio.rs

Год. 19. бр. 42/2013.
UDK 78:781(05)
Издавачко предузеће
CLIO
Београд, Господар Јованова 63
тел. 3035-696 тел/факс 2624-334
ж. р. 340-22091-05
info@clio.rs

За издавача
Зоран Хамовић

*

Главни уредник
Христина Медић

*

Редакција
Бранка Радовић, Катарина Марковић, Мирјана Вукичевић-Закић, Данијела Кулезић-Вилсон, Јелена Новак, Ивана Медић

*

Уметнички савет
Здравко Блажековић, Филип Филиповић, Милена Пешић, Миша Савић

*

Дизајн корица
Светлана Волиц

*

Лектура коректура
Сања Благојевић-Бошковић

*

Коректура
Вера Ковачевић

*

Технички уредник
Дејан Тасић

*

Штампа
Skripta internacional
Београд

Часопис излази једанпут годишње

Слике на корицама
Пјеро месечар/песник Ленц,
Маделнијанум 2013.

Објављивање овог броја суфинансирао је СОКОЈ

Број у регистру: 632-120494-03
ISSN 0354–9313
www.clio.rs

САДРЖАЈ
Contents

♦ **НА ТРАГУ ЕТНОЗВУКА И ПЕСМЕ**
Ђорђе Перић: **ДВА СТОЛЕЋА ПОСТОЈАЊА И ПЕВАЊА ПОПУЛАРНЕ СТАРОГРАДСКЕ ПОЕЗИЈЕ СРПСКИХ ПЕСНИКА (1793–1993)** 2
Поглед на историјат, поетику и периодизацију староградске песме

♦ **ON THE TRACK OF THE ETNOSOUND AND SONG**
Đorđe Perić: **TWO CENTURIES OF EXISTING AND SINGING OF POPULAR OLD URBAN POETRY OF SERBIAN POETS (1793–1993)** 8
A view on history, poetics and periodisation of old urban song (Abstract)

♦ **ОГЛЕДИ О ОПЕРИ**
Ивана Медић: **ИДИОТИ, ЂАВОЛИ И ГРЕШНИЦИ – ОПЕРЕ АЛФРЕДА ШНИТКЕА** 10

ESSAYS ON OPERA
♦ *Ivana Medić:* **IDIOTS, DEVILS AND SINNERS – ALFRED SCHNITTKE'S OPERAS** 22
(Abstract)

Vol. 19. No. 42/2013.
UDC 78:781(05)
Publisher
CLIO
Belgrade, Gospodar Jovanova 63
Serbia
phone +381 11 3035-696
phone/fax +381 11 2624-334
info@clio.rs

Executive
Zoran Hamović

*

Editor in Chief
Hristina Medić

*

Editorial Board
Branka Radović, Katarina Marković, Mirjana Vukičević-Zakić, Danijela Kulezić-Wilson, Jelena Novak, Ivana Medić

*

Art Council
Zdravko Blažeković, Filip Filipović, Milena Pešić, Miša Savić

*

Cover Design
Svetlana Volic

*

Copy Editor
Sanja Blagojević-Bošković

*

Proofreading
Vera Kovačević

*

Prepress
Dejan Tasić

*

Printed by
Skripta internacional
Belgrade

The Musical Wave is published yearly

Cover Pages
Pierrot lunaire/poet Lenz,
Madlenianum 2013.

No. in registry: 632-120494-03
ISSN 0354–9313

www.clio.rs

САДРЖАЈ
Contents

♦ **НОВИ ПОГЛЕДИ**
Александар Николић: **ПЈЕРО МЕСЕЧАР/ПЕСНИК ЛЕНЦ** 24

♦ **NEW VIEWS**
Aleksandar Nikolić: **PIERROT LUNAIRE/ POET LENZ** 30
(Abstract)

♦ **МУЗИКА И ДРУГЕ УМЕТНОСТИ**
Ана Зечевић: **ДРАМАТИЧНО У ДРАМИ И ОПЕРИ (1)** 32

♦ **MUSIC AND OTHER ARTS**
Ana Zečević: **DRAMATIC IN DRAMA AND OPERA (1)** 44
(Abstract)

♦ **ИНДЕКС ИМЕНА** 46
INDEX OF NAMES

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека у Србији, Београд

78

Muzički talas / editor in chief Hristina Medić. – 1994, br. 1– . – Belgrade (Gospodar Jovanova 63) Clio, 1994– (Belgrade : Skripta internacional). – 30 cm

Godišnje. – Tekst na srp. i engl. jez.
ISSN 0354-9313 = Muzički talas
COBISS.SR-ID 125211143

Музика је од свију увеселења најчистјеше и непорочњејше...

Доситеј Обрадовић

*Ђорђе Перић**

ДВА СТОЛЕЋА ПОСТОЈАЊА И ПЕВАЊА ПОПУЛАРНЕ СТАРОГРАДСКЕ ПОЕЗИЈЕ СРПСКИХ ПЕСНИКА (1793–1993)

Поглед на историјат, поетику и периодизацију старограде песме

УДК: 784.4(497.11)"1793/1943" ;
821.163.41.09-143 Обрадовић Д. ;
821.163.41.09-1"1793/1943"
ID: 211134476
Biblid: 0354–9313, 19(2013) pp. 2–8
Примљено: 10. октобра 2012.
Одобрено: 25. октобра 2012.

Сажетак: У овој прегледној студији аутор најпре одређује значење термина старограде песме доводећи га, пре свега, у везу са српским песницима, чиме упућује на то да је реч о посебној врсти српске поезије и музике. Аутор даље констатује да је *старограда поезија српских песника* у нашој прошлости имала две етапе развоја: период испевавања и период оживљавања и поновне популарности. Затим нас аутор упознаје са историјатом старограде песама српских песника који обухвата период од 1793. до 1943. године. У односу на стилове старограде певања овај период подељен је на три развојна циклуса. За сваки од њих аутор даје исцрпна објашњења и бројне примере. Посебна пажња посвећена је нашој првој старограде песми, елегији *Све што мене окружава,* чији је аутор Доситеј Обрадовић.

Кључне речи: старограде песме српских песника, Доситеј Обрадовић, *Лира Поете*, *Гусле Песника*, *Севдах Песника – севдалије.*

У оквиру емисија народне музике наших радио-станица, поглавито Радио Београда и Радио Новог Сада, непосредно после рата, али и данас, емитоване су песме које су нам спикери најављивали као *старограде песме*, *варошке песме*, а често и под називом *старограде песме и романсе.* Ти термини су у свести слушалаца обухватали одређену врсту музике коју је наш просечни слушалац разумевао, али се никада није стручно изјашњавао. Шта тај термин *старограде песме и романсе* значи, односно шта би требало да значи?

Ако у изразу *старограде песме и романсе* одбацимо термин *романсе*, те „лепе туђинке", музичко-поетску творевину која није плод нашег музичког стваралаштва и не припада српској музичкој фолклорној ни песничкој баштини, остаје нам само појам *старограде песме.* Ако тај скраћени појам, ту непотпуну смисаону синтагму употпунимо додатном одредницом и цео циклус тих песама назовемо правим, а стручним именом – *старограде песме српских песника,* или *популарне старограде песме српских песника*, онда смо углавном изградили прави појам о посебној врсти српске поезије и музике.

Популарна старограда поезија српских песника имала је у прошлости две етапе развоја: период испевавања, стварања у коме је она цветала, па и прецветала, те период оживљавања и поновне популарности. Временски период њеног стварања, постојања и певања може се пратити између 1793. и 1943. године, док су у заједништву биле српска поезија и музика, односно музички фолклор. Потом је дошао Други светски рат када је она престала да се ствара, а непосредно после рата, у периоду од 1945. до данас, настаје период оживљавања њене популарности уз сазнање да је реч о старим добрим песмама, за које је речено *да* су *изгубиле своје ауторе.* Предлажем да прођемо кроз поменута два временска периода постојања и популарности певане (*старограде*) поезије српских песника како бисмо упознали њен историјат, основне циклусе и стилове старограде певања, потом њен заборав, њену послератну ренесансу и њену данашњу декаденцију. На то нас обавезује и овај редак јубилеј, два века старограде поезије српских песама у Србији међу нама.

Старограда поезија српских песника у периоду 1793–1943

Период стварања и испевавања популарне старограде поезије српских песника 1793–1943. обухватао је тачно *век и по* њеног постојања. У том времену формирала су се три основна стила старограде певања, који се и временски поклапају са песничким правцима у историји новијег српског уметничког песништва.

* Ђорђе Перић (1947), књижевни историчар. Студирао је српскохрватски језик и књижевност на Филолошком факултету у Београду. Посветио се изучавању популарности песама српских песника у народу. Провео три деценије у Музиколошком институту (1969–1999) сакупљајући грађу за тему: *Старограда поезија српских песника* (1793–1943). На позив Музиколошког института (САНУ) учествовао у проучавању текстова у *Руковетима* Стевана Мокрањца, које је у виду научних радова читао на *Мокрањчевим данима* у Неготину и објављивао у часопису *Развитак*. Учествовао у изради *Библиографије музичких радова Стевана Мокрањца* објављене у десетом тому његових сабраних дела 1999. године. Израдио библиографије Корнелија Станковића (1985) и *Жене-композитори у српској музичкој библиографији, 1843–1918* (1994). Огледе и есеје о старограде песмама српских песника објављивао је у публикацијама: Зборници Матице српске за књижевност и језик, *Развитак* (Зајечар), *Домети* (Сомбор), *Свеске* (Панчево) и др. Живи и ради у Београду као независни књижевник.

1. У периоду класицизма, рационализма, просветитељства и сентиментализма (бидермајера), под којима се подразумева предромантизам – од 1793. до 1843. године, формирао се циклус староградске поезије српских песника, симболично назван *Лира Поете*. Главни представник и родоначелник староградске поезије овог времена био је наш уважени филозоф, преводилац и просветитељ Доситеј (Димитрије) Обрадовић (1739–1811) са својом староградском елегијом *Све што мене окружава*, написаном у Бечу 1793. године.

2. У периоду романтизма, од 1843. до 1880. године упознајемо староградске песнике тога доба кроз циклус њихове популарне певане поезије симболично назван – *Гусле Песника*. Први староградски песник овог циклуса био је и остао вечно млади Бранко (Алексије) Радичевић (1824–1853) са својом првом и данас познатом песмом Д*евојка на студенцу* (*Кад сам синоћ овде била*), написаном пре век и по, јула 1843. године у Темишвару.

3. Трећи период, од 1880. до 1943, обухвата време позног романтизма и фолклорног реализма у српском уметничком песништву. Барјактар овог песничког циклуса староградског певања у стилу севдаха, који носи наслов *Севдах Песника – севдалије*, јесте београдски песник и боем Јован Илић „ Ресничанин“ (1824–1901) са својом баладом *Абассах* (*На престолу калиф сједи*), првом српском уметничком севдалинком, испеваном 1880. године у Београду.

То су циклуси староградске поезије српских песника, стилови певања и временска раздобља кроз која је пролазила ова наша песма, током два века њене популарности.

а) Доситеј Обрадовић – први староградски песник

Наш највећи књижевник 18. века Доситеј Обрадовић, познат је у српској књижевности по бројним својим делима која су писана *на просвештеније србског (на) рода*. Готово да нема области људског духовног живота коју Доситеј није представио кроз своја дела српским читатељима. Писао је о филозофији, моралу, лепом понашању, преудешавао и преводио разне *полезне* ствари на српски језик.

Најмање је говорио о уметности, ликовној и музичкој, али је знао њихов значај. Уз то, писао је и поезију, често се у говору и у прозним делима служио стихом као изражајним средством. Мало је познато да је Доситеј био наш први староградски песник. И више од тога, Доситеј је:

1. установио и образложио поетику и суштину староградског певања својим правилом о природном *согласију* (хармонији, хармонском складу, сазвучју) поезије и музике, вокалне и инструменталне;

2. аутор је прве староградске песме *Све што мене окружава*, написане 1793. године, на којој је примењено то правило, које је потом постало и основни критеријум за одређивање староградске песме уопште;

3. поред тога што је зачетник староградског певања, Доситеј је и главни представник првог доба староградске поезије српских песника, названог *Лира Поете* (1793–1843).

Уз ове судове ево и њихових илустративних разјашњења. Бавећи се у Бечу, Доситеј је ту 1793. године штампао своју књижицу *Собраније разних наравоучителних вештеј, в ползу и увеселеније*. Књига представља зборник прозе, краћих и дужих приповести, а у 24. поглављу објављена је сентиментална повест *Аделаида, пастирка алпијска*. Писац те *повести моралне* био је познати француски књижевник, Жан Франсоа Мармонтел (1723–1799). Преводећи Мармонтелову *Аделаиду, пастирку алпијску* на славеносербски, Доситеј се није сасвим држао оригинала. Он је убацивао и своје мисли, своја запажања, па чак и стихове. Кроз монолог пастирке Аделаиде, Доситеј је убацио и ове своје оригиналне мисли о музици:

1. *Таков је дар музике! Ова, сама, не требује слишатеља! Онај који лепо поје, совершено се и сам са тим услађава, ако га нико /и/ неће слушати, а сва остала знања потребују свидјетеља.*

2 . *Овај небесни дар, (музика), дозвољен је био човеку у његовом првом безлобију и невиности.*

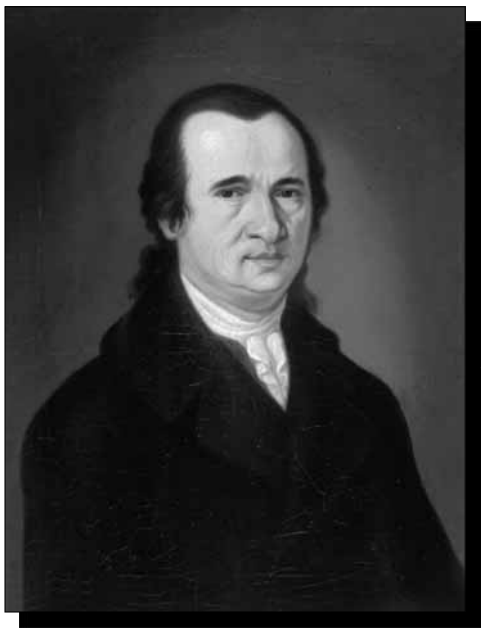
3. *Музика је од свију увесељенија најчистјеше и непорочњеше, и не пристоји, развје невиним и лепим душам.*

4. *Све што је год дивије и суровo, оно не поје него урличе.*

5. *Исто жалосно и плачевно појање има у себи неко услажденије.*

Доситејев превод *Аделаиде, пастирке алпијске*, објављен у књизи *Собраније* у Бечу 1793. године имао је у прозном тексту и три кратке елегичне песмице, чији први стихови гласе: 1. *Како лепо Сунце сија на западу заодећи,* 2. *Ова ладна земља, ово мило место,* 3. *Све што мене окружава*. Угледни књижевни историчар Павле Поповић утврдио је, поредећи Мармонтелов оригинал и Доситејев превод повести да је све три песмице *написао* сам Доситеј. Посреди су, дакле, Доситејеви оригинални стихови, који су током 19. века доживели посебну популарност: преписивани су у рукописним песмарицама и штампаним лирама, певајући се као варошке песме без ознаке песниковог имена. Само трећа од елегичних песама из *Аделаиде*, позната по првом стиху *Све што мене окружава*, коју је и познати књижевни историчар српског песништва Младен Лесковац унео у *Антологију старије српске поезије* (Београд – Нови Сад, 1964), дошла је до наших дана са сачуваним напевом, у потпуном певаном облику, из тих давних Доситејевих времена. У *Аделаиди, пастирки алпијској* текст ове песме пева сама Аделаида. *При наклону сунца, пастирка почне овако певајући тужити*:

Све што мене окружава, све то са мном тужи;



Доситеј Обрадовић

Нити птица птици поје, нит се с другом дружи.
Одзив мени из горице с плачем одговара,
Зефир ми се међу лишћем на жалост претвара.
И потоци с хладном водом сви са мном уздишу,
Проливајте, очи моје, горких суза кишу.
(1793)

4

Овај сентиментални, елегични текст песме, Доситејев, и пастиркин напев пратио је и пастирак Фонрозе уз *свирјел своју*, флуту и, по утиску Доситејевом, он свирку *тако согласи с гласом пастирке, да не би могуће било лепше и умилителније согласије на свету чути*. У том согласију природног текста, напева и инструменталне пратње, Доситеј је видео *неко музике божество*, врхунац уметничког доживљаја. Осећања *слатке меланхолије* у том тексту, тој мелодији и тој свирци нису била пастиркина, ни пастирева, већ – Доситејева! Потпун склад текста, природног напева и свирке Доситеј означава речју *согласије* и тако посредно објашњава, како се постиже савршенство и перфекција у певачкој уметности. Тај склад, хармонију трију уметности, изнесен у синкретичном споју поезије и музике, Доситеј у тексту *Аделаиде* назива сличним терминима као што су: *природно чувство согласија*, *слаткогласије*, назива их *чудотворенијам*, *која се у древња времена стихотворенију и музики приписиваху.* Доситеј је своје правило *согласија* трију уметности, текста, напева и свирке, формирао на примерима из хеленских извора мудрости, који нарочито истичу заједништво поезије и музике. У другом једном делу, *Совјети здравог разума,* он наводи те своје узоре и схватања: *Древњејши народи, докле још писма нису имали, у стихови и у пјеснами су своје сочињавали законе. Јазически бог Аполон ништа друго није био него древни законодавац, који је своје законе с флаутом певајући људима предавао. Орфеј то је исто чинио, и зато сказују да је својом слатком музиком дивије зверове укрочавао. „Хриса епи", то јест – „златне речи" Питагорове, закона су у прекрасни стихови установљенија. Стихови су се всегда певали.*

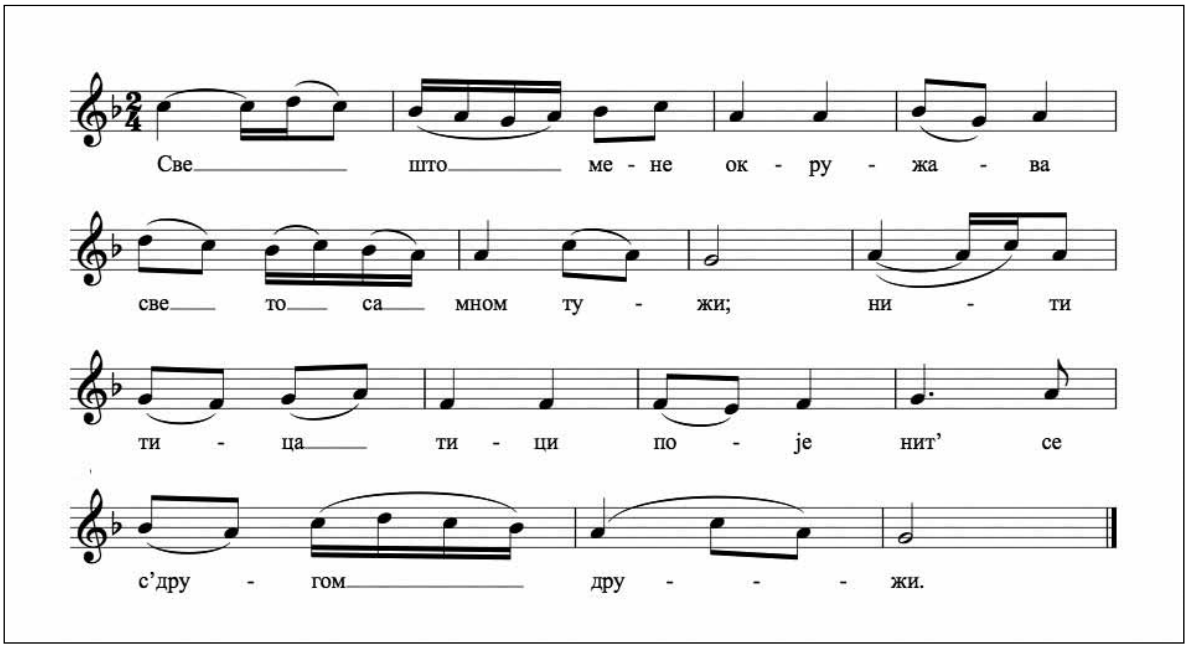
Као што видимо, наводећи примере Аполона, Орфеја и Питагоре, Доситеј истиче синкретички спој поезије и музике, који у заједничком *согласију* достижу највише савршенство. У поновној ренесанси класицизма у 18. веку, Доситеј поново примењује класицистичко, старогрчко правило о *согласију* поезије и музике на свом поетском тексту *Све што мене окружава* у *Аделаиди, пастирки алпијској 1793. године*. И управо тај Доситејев поетски текст спонтано добија свој природан напев и пева се дуго у народу. Тако је постала прва староградска песма, написана далеке 1793. године у Бечу. И доцније, по том Доситејевом обрасцу или правилу о *согласију* поезије, природног певања и свирке, почеле су да се рађају и друге староградске песме српских песника. У прво време правило о *согласију* подржавало се у српском песништву тако што су песници сентиментализма стварали своје песме у размеру ода и чак сафијске строфе, којима су давали усмене напеве, као што је случај са песмом Милована Видаковића *У мјесту пријатном тихој пустињи* или са песмом Милутина (Никанора) Грујића *Гди Фрушка Гора у Дунав силази*. Доцнији староградски песници следили су друге текстовне узоре, али је поетско-мелодијска структура њихових староградских песама увек остајала иста: на чврстим основама Доситејевог *согласија* поезије и музике.

Тако се усталило основно правило по коме староградска песма настаје укрштањем песничког текста и *природног,* дакле *усменог напева.* Тај напев могао је бити домаћег или интернационалног порекла, али је увек усмено припојен песниковом тексту. Штавише, мелограф га је затекао и записао у синкретичном облику, који нам данас служи за текстовно-мелографску реконструкцију сваке староградске песме српских песника.

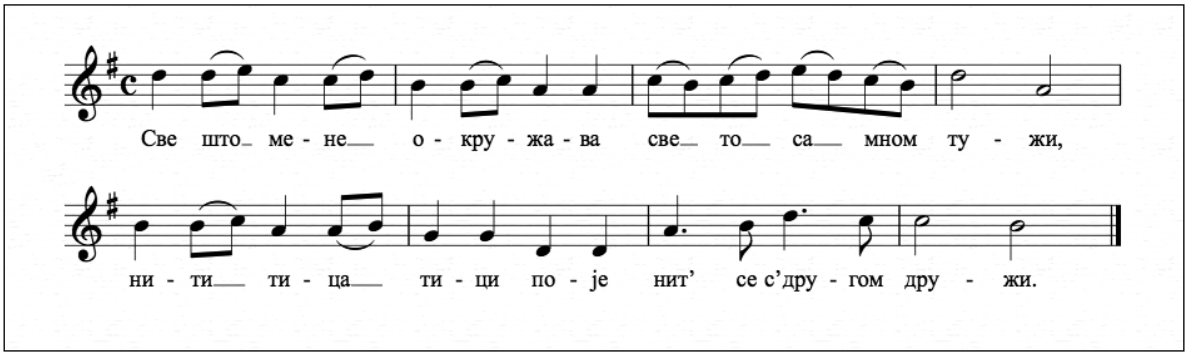
б) Кратак преглед циклуса староградске поезије српских песника (1793–1943)

Када је 1971. године објављена прва идентификација Доситејеве песме *Све што мене окружава*, која подразумева спајање пронађеног напева са матичним песниковим текстом, кренуло се у реконструкцију целокупног опуса староградске поезије српских песника. Поделом целокупне певане (*староградске*) популарне поезијеу српских песника у три циклуса (*Лира Поете, Гусле Песника и Севдах Песника – севдалије*) трасиран је обим и временски период староградског певања у реалној историјској перспективи. Проучавањем староградске поезије показало се да је само један њен део дошао у певаном облику до наших дана. Тако смо све староградске песме поделили на „живе" и „угашене". „Угашене" староградске песме се више не могу реконструисати иако су се некад певале, јер им није сачуван ниједан напев, односно ниједан нотни запис. „Живе" староградске песме староградских песника сачувале су

Пример бр. 1 – Фрањо Кухач: *Јужнословјенске народне попиевке*, књ. VI, рукопис (напев записао Јосиф Шлезингер)



Пример бр. 2 – Исидор Бајић: *Записи народних песама*, св. II, бр. 214, рукопис



свој потпун певани облик. Делимо их на староградске песме које се певају и данас, нажалост врло некритички, по исквареним текстовима и напевима, и на песме које су се некада такође певале, али се данас не певају. Тако је заборав пао на многе лепе староградске песме и оне се данас могу поново реконструисати.

Као што није познат коначан број староградских песама, тако се још увек не зна ни колико је староградских песника дало свој допринос староградском певању. Досадашња проучавања дају нам следеће резултате:

1. У периоду предромантизма (1793–1843), од Доситеја Обрадовића до Бранка Радичевића, сачуване су староградске песме преко тридесет староградских песника. Тај период обухвата преко седамдесет староградских песама. Из циклуса *Лира Поете* поменућемо наслове само оних староградских песника и песама које се певају и данас. Сетимо се, на пример, песама: *Дунаве, Дунаве, тија водо ладна* (1813) Марице из Ресника; *Што се сунце цар на небу* (1827) Атанасија Николића (1803–1882); *Још не свити бела зора* (1833) Јована Николића (1817–1886); *Сећаш ли се оног сата* (1836) Спиридона Јовића (1801–1836); *Луло моја сребром окована* (1836) и *Милкина кућа на крају* (1838) Милутина (Никанора) Грујића (1810–1887); *Ти плавиш зоро златна* (1839), *Радо иде Србин у војнике* (1844) и *Ах кад тебе љубит не смем* (1857) Васе Живковића (1819–1891); *Што се боре мисли моје* (пре 1841) Михаила Обреновића; *Јарко сунце одскочило* (1847) Ђорђа Малетића (1816–1888); *Куд погледим свуд је тама* (1851) Васе Николића (1822–1890) и *Млада Јелка љуби Јанка* (1850) Матије Бана (1818–1903).

Као што се види, до нас је из овог периода староградске поезије српских песника дошло само петнаестак песама, док је далеко већи број остао непознат љубитељима староградске поезије. Међу тим непознатим песмама је и Доситејева песма *Све што мене окружава,* прва и најстарија наша староградска песма (види примере бр. 1 и 2 – прве сачуване нотне записе Доситејеве песме).

2. У периоду романтизма (1843–1880), од Бранка Радичевића до Јована Илића, срећемо у мелографским бележницама такође велики број староградских песама српских песника. Досад је познато преко четрдесет песника, а евидентирано преко сто њихових староградских песама, са аутентичним текстовима и напевима. Циклус *Гусле песника* обухватио је и ове нама данас познате староградске песме: *Кад сам синоћ овде била* (1843) и *Где си*

душо, где си рано (1850) Бранка Радичевића (1824–1853); *Лети лети, песмо моја мила* (1848) и *Протужила Пембе Ајша* (1857) Јована Илића (1824–1901); *Село сунце, стигло вече* (1857), *Кад се сетим, мила душо* (1858), *Небо је тако ведро* (1860), *Тијо ноћи, моје сунце спава* (1862), *На крај шора чађава механа* (1872, препев песме Шандора Петефија), *Ја познадо што несам познаво* (1877) и *Сунце жеже, запара је љута* (1877), Јована Јовановића (1833–1904); *На те мислим када зора свиће* (1852) Владимира Николића (1829–1866); *Шта ће у лепом врту* (1857), *Кроз поноћ нему и густо грање* (1861) и *Зелен лисје гору кити* (1876) Ђуре Јакшића (1832–1878); *Певај, Анка, нек те чује дика* (1862) Стевана Бошковића (1833–1881); *Сетиће се мене моје Милче* (1862), *Косо моја, свилена па густа* (1862), *Саградићу шајку од сувога кедра* (1881), *По ливади пала киша росуља* (1883), *Синоћ кад сам пошо у лов на јелене* (пре 1884) и *Дико моја, слатка неверо* (1884) Мите Поповића (1841–1888); *Бистра водо, хлађани студенче* (1862) Косте Петровића; *Два се тића побратила* Лазе Костића (1841–1910); *Лепо ти је у нашему Срему* (1864), *За један часак радости* (пре 1867) и *Весело срце кудељу преде* (пре 1874) Илије Округића–Сријемца (1827–1897); *Миле дане, успомене...* (1865) Исидора Ћирића (1844–1893); *Једно момче црна ока* (1864) Драге Димитријевић – Дејановић (1843–1871); *Черго моја, чергице* (1866) Милорада Поповића-Шапчанина (1841–1895); *Ситна књига на жалости* (1868) Николе Петровића Његоша (1841–1921); *Жалим те, момче, што љуби мене* (1868) Софије Стефановић-Луцић (1851–1895); *Поранила девојчица голубе да рани* (1868) Јована Грчића–Миленка (1846–1875); *Додирни руком жице* (1870) Милана Кујунџића – Абердара (1842–1893); *Кад сам била девојана* (1874) Катице Максимовићеве.

Као што се види, до наших дана дошло је из периода романтизма нешто преко 35 старограданских песама и двадесетак песничких имена. До наших слушалаца није, дакле, из овога периода доспео велики број заборављених старограданских песама и преко двадесет имена њихових аутора. Већина поетских текстова старограданских песника романтизма, које данас певамо, а које смо овде навели, дошла је, нажалост, до наших певача и до љубитеља старограданских песама у исквареном текстовном облику и далеко су од аутентичности. Све те текстове ваљало би поново ревидирати и вратити им њихов изворни облик.

3. И најзад, у периоду фолклорног реализма (1880–1943) од Јована Илића до Ратибора Бојовића, бележимо нови циклус старограданске поезије српских песника. Овај циклус, симболично назван *Севдах Песника – севдалије,* још је бројнији како старограданским песмама тако и старограданским севдах песницима од два претходна циклуса. У њему запажамо нових шездесет песничких имена са преко сто до сада издвојених старограданских песама. И у овом периоду срешћемо се са многим старограданским песмама које чујемо на програму наших радио и тв станица. На пример: *Шано, душо, Шано мори* (1882) и *Вију ветри* (1884) Драгутина Илића (1858–1926); *Пред твојом сам ево кућом, Сеоска сам лола* и *Нек уздише ко мора* (песме из *Сеоског лоле*) Љубомира Петровића–Љубинка (1856–1916); *Биров виче кроз све село* (1882) Николе Ђорића (1859–1913); *Бурни Терек шуми тече* (1883) Војислава Илића (1860–1894); *Кад чујем тамбуре* (пре 1886) Јована Стајића (+1913); *Ој облаци, мутни суморни* (1891) Саве Мијалковића (1864–1926); *Ој љубо, љубо, злаћена јабуко* и *Уродиле јагодале* (песме из *Ђиде*, 1892) Јанка Веселиновића (1862–1905); *Сини сини сјај мјесече* (1894), *Ево ову румен-ружу* (1894) и *Голубице, сивога ти перја* (1900) Сафета Башагића (1870–1934); *Реших да се женим* (1894) Марка Спужића; *Банаћанско коло* (1896) Петра Крстоношића (1871–1963); *Од како сам севдах свезо* (1897) Светозара Ћоровића (1875–1919); *Сунце јарко, јутром кад се родиш* (1892) Јелене Миљковић-Димитријевић (1862–1945); *Пролетњи осмех у данима сретним* (пре 1902) Стевана Луковића (1878–1902); *Не лудуј, Лело, чини не чини* (1902), *Зарудела шљива ранка* (1902) и *Ој, јаблане, шири гране* (1902) Милорада Петровића–Сељанчице (1875–1921); *Синоћ кад се вратих из топла амама* (1902), *Гонце ружо у зелену саду* (1902), *Лептирићи мали шаренијех крила* (1908) Алексе Шантића (1864–1924); *Дуни ветре мало јаче* (1902) Јеле Поповић–Спасић (1872–1968); *И срушише се лепи снови моји* (1903) Велимира Рајића (1879–1915); *Ђела Фато, ђела злато* (1904), *У бостану испод ђул-бехара* (1904), Османа Ђикића (1879–1912); *Узми Стану, мили сине* (1907) Светозара Манојловића (1848–1909); *На ливади, на серџади* (1908) Шемсудина Сарајлића (1887–1970); *Адио Маре!* (1908), Саве Петровића (1880–1965); *Копа цура виноград* (пре 1912) Сергија (Симеона) Попића (1861–1913); *Тапа, тупа* (1912), *Аница овце чувала* (1911), *Мој Милане, јабуко са гране и Кад у војску ја полазим* Перише Богдановића (1894–1968); *Ништа ме не боли* (1912) и *Имам једну жељу* (1912) Стевана Зебића–Горског (1888–1967); *Лађа се креће француска* (1916) и *Тамо далеко* (1916) Михаила Заставниковића (1879–1927); *Некад цвале беле руже* (1924) и *Што би било с ђузел-ђула?* (1931) Мустафе Џелила Садиковића (1894–1977); *Има л' јада ко кад акшам пада* (1925) Андреје Лојанице (1875–1959); *Тужно ветри гором вију* (1930) Добривоја Каписазовића (1906–1993); *Да зна зора* (1935) Марка Димитријевића (1908–1979); *Ни Бајрами више нису* (1935) и *Ах, мерака у вечери ране* Исмета Мулалића (1913–1943); *Дуни вјетре мало са Неретве* (1937) Лазе Кокоља (1907–1943) и *У пролетње јутро пођох селом давно* (1942) Ратибора Бојовића.

Неко ће се можда запитати шта је била сврха овог набрајања. Није ово само помен и сећање на и данас „живе" песме и давно заборављене њихове ауторе. Желео сам да овим набрајањем песника и поетских текстова старограданске поезије српских песника представим будуће контуре једног целовитог зборника ове популарне поезије који се чека деценијама, иако до њега није било тако лако доћи. За две деценије активног проучавања компликоване пробле-

матике староградске поезије српских песника, у својству текстолога-фолклористе, идентификовао сам већи део обимног староградског песничког опуса, образовао стилове староградског певања, указао на критеријуме за одређивање староградске песме и формирао зборник њених аутентичних текстова и нотних записа. Прва фаза, дакле, текстолошко-мелографске реконструкције староградске поезије српских песника, позната као идентификација или утврђивање и усаглашавање текстова и напева, као и њихова ауторизација, већ је добрим делом урађена. Потребно је још рада у далеко мањем обиму да се, у консултацији са етномузиколозима, један тако обиман рукопис припреми за штампу. Издавањем једног таквог зборника са оригиналним поетским текстовима староградске поезије српских песника, обелоданили би се не само прави текстови, већ и њихови песници, затим расположиви мелографски записи за око 130 аутора и преко 270 староградских песама, колико их тренутно има. Увидом у основне биобиблиографске податке и текстовно-мелографску грађу коју би дала једна оваква књига, добило би се у квалитету реконструкције и интерпретације староградске поезије српских песника како на радију, тако и на телевизији, како код професионалних музичара који се баве снимањем ове поезије, тако и код певача. Тек са појавом ове књиге бројни љубитељи староградске поезије српских песника имали би пред собом достојно реконструисану поезију коју су неговале многе генерације наших предака. Јер, права лепота староградске поезије српских песника из прошлих векова лежи у њиховој – аутентичности! Надам се да ће један тако критички и аргументовано издат зборник староградске поезије српских песника већ нека будућа генерација имати пред собом, на својим уснама и у својим срцима.

Библиографски прилог

(Чланци, огледи и студије Ђорђа Перића о појединим староградским песмама)

Прво доба: предромантизам (*Лира Поете*: 1793–1847)

1. *Све што мене окружава*, 1793 (огледи, прилози, чланци: „Како се певала Доситејева песма *Све што мене окружава*“, Ковчежић, књ. IX, 1971, с. 134–135, + нотни запис Доситејеве песме Јосифа Шлезингера у редакцији Ане Матовић; „О једном непознатом нотном запису Доситејеве песме *Све што мене окружава*“, Ковчежић, књ. XVII, 1979/1980, 45–47 + нотни запис Доситејеве песме Исидора Бајића; „Песме српских песника у *Јужно-словјенским народним попиевкама* Фрање Кухача“, Зборник о Србима у Хрватској, 7, 2009, 402–403 + нотни запис Доситејеве песме капелника Јосифа Шлезингера са потписаним текстом, из Кухачеве заоставштине).

***2. Дунаве, Дунаве, тија водо ’ладна*, 1813.** (оглед: „Како је настала песма *Дунаве, Дунаве, тија водо ’ладна*?“ , Венац, 2 (62), 1970, 23–34).

***3. Што се сунце, цар на небу,* 1827.** (оглед: „Сентиментални поета Атанасије Николић“, Домети (Сомбор), 55, 1988, 65–69).

4. *Милкина кућа на крају,* 1838. (оглед: „Милкина кућа на крају и друге популарне песме Милутина (Никанора) Грујића, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. XXXIV/2, 1986, 299–327 + нотни запис).

5. *Што се боре мисли моје*, пре 1841. (оглед: „Књижевноисторијске варијације на песму *Што се боре мисли моје*“, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. XXXII/ 2, 1984, 285–304 + нотни запис песме).

6. *Јарко сунце одскочило,* 1947. (оглед: „Анализа неких фолклорних текстова у *Руковетима* Стевана Мокрањца“, Развитак, 4/5, 1983, 79–86, + нотни запис песме).

7. *Куд погледим, свуд је тама*, 1851. (оглед: „Адвокат и поета Васа Николић – романескни јунак из прошлости Новога Сада“, Зборник Матице Српске за књижевност и језик, књ. XXX/1, 1982, 101–132 + нотни запис песме).

Друго доба: романтизам (*Гусле Песника*: 1847–1880)

8. *Протужила Пембе Ајша*, 1857. (оглед: „Анализа неких фолклорних текстова у *Руковетима* Стевана Мокрањца“, Развитак, 4/5, 1983, 79–86 + нотни запис песме).

9. *На те мислим када зора свиће*, 1852. (оглед: „Ко је песник староградске песме *На те мислим када зора свиће*?“ Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. XXX/2, 1982, 259–269 + нотни запис песме).

10. *Саградићу шајку,* 1881. (и још девет староградских песама Мите Поповића (оглед: „Популарне песме Мите Поповића“, Домети (Сомбор), 24, 1981 + нотни записи више песникових песама.)

11. *Миле дане, успомене...* 1865. (оглед: „Две песме Исидора Ћирића“, Домети (Сомбор), 48, 1987, 101–106.)

12. *Једно момче црна ока,* 1864. (оглед: „Наше песникиње и певана поезија. Драга Димитријевић-Дејановић: *Не знам – зна ли?*“, Венац, 2 (71), 1979, 21–23 + нотни запис.)

13. ***Жалим те, момче, што љубиш мене,* 1868.** (оглед: „Наше песникиње и певана поезија: Софија Стефановић-Луцић: *Певаш ми песме..*“, Венац, 4(73), 1979, 36 – 37 + нотни запис песме.)

Треће доба: позни романтизам, реализам, модерна (*Севдах*: 1880–1943)

14. Протужила Пембе-Ајша, Поскочи, момо, поскочи и ***На престолу***

***калиф сједи,* 1880**. (оглед: „Три популарне песме Јована Илића у (не)објављеним мелографским скицама Стевана Ст. Мокрањца“, Развитак, 225/226, 2006, 130 – 138 + три нотна записа из рукописа Ст. Мокрањца.)

***15. Шано душо, Шано мори,* 1882**. (оглед: „Поводом песме Драгутина Илића, *Шано душо, Шано*“, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. XXXV/2, 1987, 303–312 + нотни запис.)

***16. Биров виче кроз све село,* 1882.** (оглед: „Прича о Пипиревки. Свеске, (Панчево) 21, 1994, 6–14.)

17. Ој облаци, мутни суморни, 1891. *(чланак:* „*Растанак* Николе Ленауа у препеву Саве Мијалковића“, Књижевни лист, 1. јун / 1. јул. 2003.)

***18. Банаћанско коло,* 1896.** (чланак: „Подсећам на заборављеног аутора познатог народног кола“, Политика, 30. јул, 1977.)

***19. Сунце јарко, јутром кад се родиш*, 1892.** (оглед: „Један фолклорни пропламсај песникиње Јелене Димитријевић“, Развитак (Зајечар), 2, 1985, 70–73 + нотни запис.)

***20. Пролетни осмех у данима сретним,* пре 1902.** *(*чланак: **„**Око једног (не) познатог препева Стевана Луковића“, Градац, 49, 1982, 54–55.

***21. Не лудуј, Лело, чини не чини,* 1902.** **(**чланак: „Музика и песма. Милорад Петровић *Сељанчица*“, Венац, 9, 1977. + нотни запис.)

22. Емина, 1902. (оглед: „ *Емина* и друге севдалинке Алексе Шантића“, Даница, српски народни илустровани календар за годину 2013, Београд, 2012, 267–289 + четири нотна записа.)

***23. Дуни, ветре, мало јаче,* 1902.** (оглед: „ Једна *старограда*ска у песничком опусу Јеле Поповић-Спасић“, Пиротски зборник, 21, 1995, 257–263 + нотни запис.)

***24. И срушише се лепи снови моји*, 1903.** (оглед: „*На дан њеног венчања* Велимира Рајића као популарна старограда песма“, зборник *Велимир Рајић – живот и дело*, Ниш, 2002, 47–63 + нотни запис.)

***25. Узми Стану, мили сине,* 1907.** (оглед: „ *Сефарини* Светозара Манојловића, 1907“, Свеске (Панчево), 11, 1962. 6–12.)

***26. Адио Маре,*1908.** (оглед: „О српском песнику популарне дубровачке елегије *Адио Маре*“, Српско-далматински магазин, 2010, 158–174 + нотни запис песме.)

***27. Јесење лишће,* 1909.** (оглед: „О ауторству популарне старограда песме *Јесење лишће*“. Скица за књижевни портрет песникиње Вере Торњанске“, Венац (Горњи Милановац), 2 (119), 1984, 42–43 + нотни запис песме.)

***28. Имам једну жељу*, 1912.** (чланак: „Други живот Стевана Зебића“, Свеске (Панчево), 9, 1991, 7–14.)

***29. Тамо далеко* и *Лађа се креће француска*, 1916**. (оглед: „Песник-мелод Михаило Заставниковић *Уча*“, Даница, српски народни илустровани календар за годину 2012, Београд, 2011, 222–249 + нотни запис песама.)

***30. Има л' јада ко кад акшам пада*, 1925.** (оглед: „О ауторству песме *Има л' јада ко кад акшам пада*“, Ужички зборник, 8 1979, 531–540 + нотни запис песме.)

ON THE TRACK OF THE ETNOSOUND AND SONG

Đorđe Perić*

TWO CENTURIES OF EXISTING AND SINGING OF POPULAR OLD URBAN POETRY OF SERBIAN POETS (1793–1993)

A view on history, poetics and periodisation of old urban song

UDK: 784.4(497.11)"1793/1943" ; 821.163.41.09-143 Обрадовић Д. ; 821.163.41.09-1"1793/1943"
ID: 211134476
BIBLID: 0354–9313, 19(2013) pp. 2–8
Submitted: 10th October 2012
Approved: 25th October 2012

Summary: In this systematic study, the author first determines the meaning of the term old urban songs, bringing it primarily in connection with the Serbian poets, indicating in such a way that this is a special kind of Serbian poetry and music. The author further notes that during our history the old urban poetry of Serbian poets had two phases: period of singing and the period of revival and repopularity. Further, the author presents us the history of old urban songs whose lyrics were written by Serbian poets during the period from 1793. to 1943. With regard to the styles of old urban songs singing, this period is divided into three developmental phases. For each of them, the author provides with detailed explanations and numerous examples. A special attention is given to our first urban folk song, elegy *Sve što mene okružava*, written by Dositej Obradović.

Keywords: old urban songs of Serbian poets, Dositej Obradović, *Lira poets*, *Poets' gusle*, *Poets' sevdah – sevdalije*

*Đorđe Perić (1947), a literary historian. He studied Serbo-Croatian language and literature at the Faculty of Philology in Belgrade. He devoted himself to the study of the popularity of songs of Serbian poets. He spent three decades at the Institute of Musicology (1969–1999), collecting materials on the subject: *Starogradska poezija srpskih pesnika* (The old urban poetry of Serbian poets) (1793–1943). On invitation of the Institute of Musicology (SANU), he participated in the study of texts contained in *Rukoveti* by Stevan Mokranjac, which have been published in the form of scientific papers in the journal *Razvitak*. He participated in the work on the *Bibliography of musical works of Stevan Mokranjac*, published in the tenth part of his collected works in 1999. He worked on the bibliographies of Kornelije Stanković (1985) and *Žene-kompozitori u srpskoj muzičkoj bibliografiji, 1843–1918* (1994). His essays and studies on old urban songs of Serbian poets have been published in: Zbornici of the Matica srpska for literature and language, *Razvitak* (Zaječar), *Dometi* (Sombor), *Sveske* (Pančevo) and others.

Са представе *Пјеро месечар/Песник Ленц* у *Мадленијануму*, 2013.

*Ивана Медић**

ИДИОТИ, ЂАВОЛИ И ГРЕШНИЦИ: ОПЕРЕ АЛФРЕДА ШНИТКЕА

УДК: 782.071.1 Шнитке А.
ID: 211134732
Biblid: 0354–9313, 19(2013) pp. 10–22
Примљено: 10. новембра 2013.
Одобрено: 15. новембра 2013.

Сажетак: У овом тексту разматрам оперско стваралаштво Алфреда Шниткеа. Све три опере – *Живот с идиотом* (довршена 1991), *Повест о доктору Јохану Фаусту* (1994) и *Ђезуалдо* (1994) – настале су у позној стваралачкој фази, након што је Шнитке напустио Совјетски Савез и настанио се у Немачкој. У исто време, композитор се борио и са тешком болешћу, услед које су све три опере писане са прекидима, довршаване у журби и уз помоћ спољних сарадника, те ни за једну од њих не можемо рећи да је презентована публици онако како је Шнитке иницијално замислио. Премда су опере међусобно веома различите, у свакој од њих тематизоване су Шниткеове основне стваралачке преокупације: дихотомија добра и зла и судбина уметника у 20. веку.

Кључне речи: Алфред Шнитке, Совјетски Савез, Немачка, савремена опера, *Живот с идиотом, Повест о доктору Јохану Фаусту, Ђезуалдо,* Владимир Иљич Лењин, Виктор Јерофејев, Јирген Кехел, Томас Ман.

***Др Ивана Медић** (рођ. Јанковић) је научни сарадник Музиколошког института Српске академије наука и уметности. Ангажована је и као истраживач при Центру за руску музику колеџа Goldsmiths Универзитета у Лондону и као један од координатора Студијске групе за руску и источноевропску музику при Британској асоцијацији за славистику (REEM/BASEES). Радила је као предавач на Отвореном универзитету (The Open University) и као сарадник у настави на Универзитету у Манчестеру, Велика Британија. Ивана Медић је завршила основне и магистарске студије музикологије на Факултету музичке уметности у Београду. Као добитница престижних стипендија Overseas Research Award, Graduate Teaching Assistantship и School of Arts, Histories and Cultures Award одлази у Велику Британију, где је 2010. године докторирала на Универзитету у Манчестеру, под менторством проф. Дејвида Фенинга. Њена докторска дисертација посвећена је симфонијама бр. 1–3 Алфреда Шниткеа у контексту позне совјетске музике. Објавила је две књиге и преко 30 научних радова. У области њеног истраживачког рада спадају руска и совјетска музика, авангарда у музици, Штокхаузен, пројекат свеобухватног уметничког дела, клавирска музика, популарна музика, музика на Балкану и женске студије. Активна је као пијанисткиња и бас гитаристкиња, првенствено у домену савремене музике.

Године 1990, док се Савез Совјетских Социјалистичких Република распадао, а његови политички, економски и културни темељи урушавали, композитор Алфред Шнитке (1934–1998) постао је један од стотина хиљада интелектуалаца који су напустили земљу, зарад пуког преживљавања. Овакав „одлив мозгова" претходно је био забележен само у периоду непосредно после Октобарске револуције. Као етнички Немац по мајчиној линији (Јеврејин по очевој), те стваралац који је читавог живота био фасциниран немачком културом и уметношћу, Шнитке се настанио у Хамбургу. Мада му се здравље драстично погоршало свега неколико месеци по доласку у Немачку, хиперпродуктивни Шнитке је наставио да компонује несмањеним интензитетом, те његов позни опус красе и три опере: *Живот с идиотом* (1990–1991), на либрето књижевника Виктора Јерофејева, премијерно изведена 1992. године у Амстердаму; *Повест о доктору Јохану Фаусту* (1983–1994), на либрето Алфреда Шниткеа и Јиргена Кехела, уредника музичке издавачке куће *Сикорски* из Хамбурга; прво извођење 1995. године у Хамбургу; најзад, *Ђезуалдо* (1993–1994), компонована на либрето Рихарда Блетшахера; премијера одржана 1995. године у Бечу.

Иако је прошло петнаест година од његове смрти, Шнитке је и даље један од најчешће извођених композитора из друге половине 20. века. Његова дела снимљена су на више од три стотине компакт дискова, укључујући и готово комплетан опус у издању шведске дискографске куће БИС. Међутим, упркос Шниткеовој популарности, његово стваралаштво није схваћено и прихваћено на прави начин, поготово на Западу. Заправо, Шниткеова популарност већ деценијама збуњује критичаре, који му замерају због грубо структурисаних форми, баналних тема, претеране емотивности итд. Критичари британског листа *The Independent* Мартин Андерсон и Дејвид Ревил објаснили су *експлозију интересовања за Шниткеа* од краја седамдесетих година 20. века тиме што је *велики број људи био жељан савремене музике која би им била разумљива. Деценијама пре тога су композитори следили властита интересовања, а да нису мислили на публику. У таквој клими, сваки композитор који је био у стању да пише драматичну, узбудљиву, духовиту музику, са референцама на познате стилове, био би дочекан са ентузијазмом. Шнитке се идеално уклопио у то.*[1]

Упркос критикама, Шнитке се данас сматра за последњег *великог композитора* двадесетог века. Наравно, критеријуми шта чини некога „великим" композитором драстично су се изменили у последњих четрдесетак година откако се модернистичка опсесија константном иновацијом, заснована на историцизму, урушила. Шниткеова дела активно су учествовала у стварању нове културне парадигме у којој је, према речима Зигмунта Баумана, *синхронија заменила дијахронију, сапостојање заузело место сукцесије, а перманентна садашњост заменила историју.*[2] Ова свест о

непостојању дијахроније била је посебно ургентна у комунистичком друштву које је насилним путем „уништило“ своју прошлост, у име пројектоване идеалне будућности. Након колапса комунизма, дојучерашњи Совјети остали су без прошлости, која је сада морала да буде изнова написана, али и без јасне визије за будућност. Композитор попут Шниткеа, који је био искрено забринут за судбину човечанства и бавио се овом тематиком у читавом низу композиција, почетком деведесетих морао је да се суочи са новонасталом ситуацијом, те је било очекивано да своју фрустрацију излије у своја нова дела.

У овом раду размотрићу да ли се Шниткеове опере наслањају на руску или на немачку страну композиторовог културолошког наслеђа, те до које је мере ова двострукост Шниткеовог културног идентитета рефлектована у његовом избору сижеа. Анализираћу и на који начин Шнитке у операма коментарише распад своје домовине. Иако се једино у опери *Живот с идиотом* Шнитке експлицитно (премда метафорично) бави животом под диктатуром и „испирањем мозга“ којем су били подвргнути поданици совјетског режима, мој аргумент јесте да све три опере, свака на свој начин, актуелизују проблем политичке и културне пресије, чија је најизразитија последица губитак идентитета појединаца. Посебно када је у питању опера *Живот с идиотом*, вреди поставити питање да ли је ово чедо перестројке релевантно данас, више од 20 година након распада Совјетског Савеза. Шнитке је био композитор који није много бринуо о „универзалности“ и „трајној вредности“ својих остварења – он је компоновао за садашњи тренутак и није се устручавао да у својим делима пружи директан или посредан коментар на актуелна збивања. Шниткеове опере додатно развијају и наглашавају његове главне стваралачке преокупације: дихотомију добра и зла, као и судбину уметника у непријатељском свету који га окружује. Мада је ово, с једне стране, допринело његовој популарности у Совјетском Савезу, те су га савременици сматрали хроничарем свог времена, Шниткеово инсистирање на „овде“ и „сада“ довело је до тога да је данас нека његова дела теже извести, јер се променио друштвено-политички контекст који је омогућавао да композиторове поруке буду исправно схваћене.

Фото: Светлана Бакушина

Слика бр. 1 – Јурий Комов (Вова), *Живот с идиотом* Алфреда Шниткеа у продукцији Државног академског оперског и балетског театра из Новосибирска, редитељ Хенрик Барановски, 2013.

Што се тиче опера *Повест о доктору Јохану Фаусту* и *Ђезуалдо*, осврнућу се на њихову недовршеност и на постојање различитих верзија. Наиме, обе ове опере Шнитке је писао када му је здравље било озбиљно нарушено, а премијерама није ни присуствовао, тако да је продуцентима и диригентима било остављено на вољу и одговорност да ове опере доврше и „прекроје“ према сопственим визијама. Шнитке је претрпео пет можданих удара у периоду од 1985. до своје смрти. Мада се после првог и другог можданог удара опоравио у довољној мери да може да настави да ради, после трећег пао је у кому из које се пробудио тек после три месеца, а степен инвалидности био је толики да је у потпуности зависио од помоћи других, отежано је говорио, а десна страна тела му је била одузета, те је своја последња дела мукотрпно писао левом руком.

Разлог због којег се Шнитке касно окренуо оперском жанру није био недостатак интересовања: наиме, пред премијеру *Живота с идиотом* он је истакао: *Пишем музику већ четрдесет година, али досад нисам писао опере, мада сам одувек маштао о томе. Веома сам срећан што је ова опера коначно довршена. Она означава ново поглавље у мом животу, поглавље испуњено новим плановима и новим изазовима.*[3] Као композитор веома драматичне, експресивне, готово филмски илустративне музике, Шнитке је био идеално предиспониран да пише оперу. Међутим, пошто је он током већег дела своје каријере у Совјетском Савезу сматран за „авангардисту“, за „проблематичног“, „непослушног“ и „ризичног“ композитора, ниједна оперска кућа се није усуђивала да од њега поручи оперу – такве велике поруџбине биле су резервисане искључиво за „подобне“ композиторе. Но, када су се политичке околности коначно промениле, држава је банкротирала и више није могла да финансира оперске поруџбине. Због тога су све три Шниткеове опере поручене и изведене у иностранству.

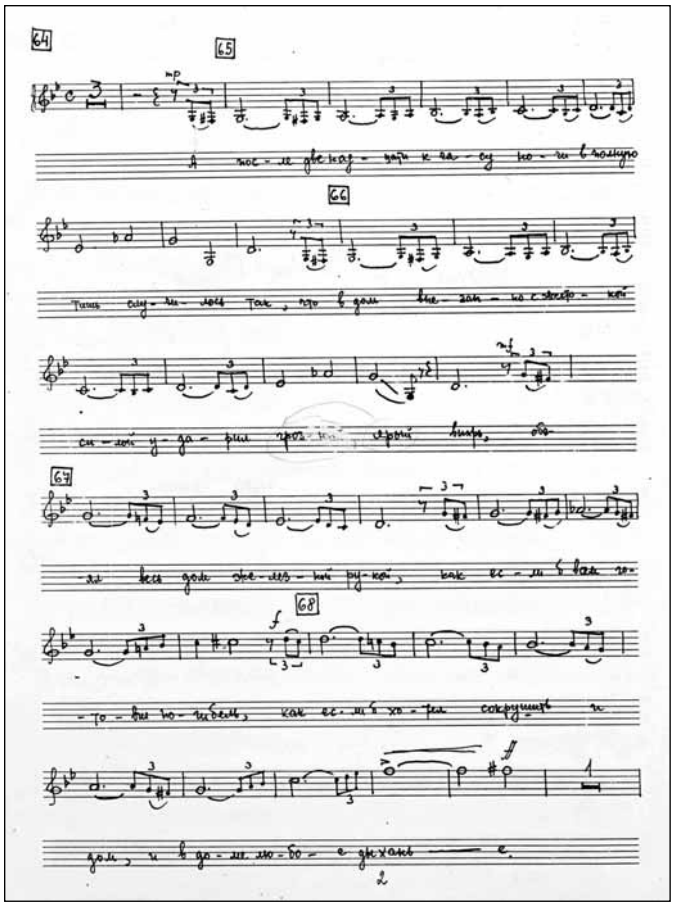
Опера *Повест о доктору Јохану Фаусту* је прва започета, а последња довршена и изведена. На овој опери Шнитке је радио готово петнаест година, у сарадњи са својим издавачем, Јиргеном Кехелом из издавачке куће Сикорски из Хамбурга, који је овде потписан псеудонимом Јерг Мор-

генштерн. Оперу са тематиком Фауста је, захваљујући Кехеловим везама и неуморном промовисању Шниткеове музике, још 1980. године поручио Кристоф фон Дохнањи (тада музички директор Хамбуршке опере); међутим, када је он отишао са тог места, пројекат је обустављен.[4] Године 1983. Шнитке је своје идеје, првобитно намењене за оперу, преточио у кантату *Будите трезвени и разумни (Seid nüchtern und wachet),* познату и под називом *Фауст-кантата*. Ово дело засновано је на последњем поглављу оригиналне новеле о Фаусту из 1587. године, у којем је описан Фаустов трагични крај. Кантата је премијерно изведена јуна 1983. године на Бечком фестивалу, а током неколико наредних година Шнитке је скицирао и остатак опере, предвидевши да кантата постане њен трећи чин[5] (*види пример 1а и 1б*).

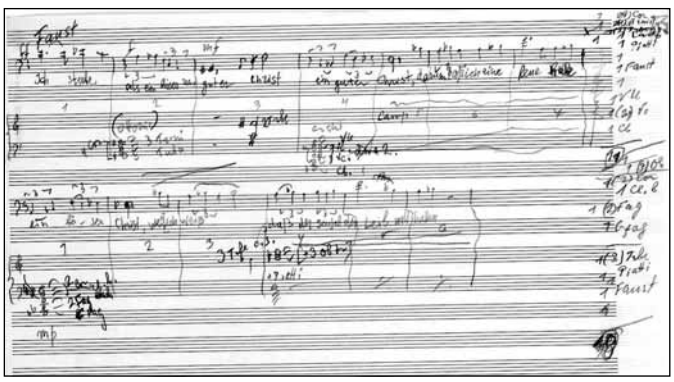
Када је још један Шниткеов пријатељ и пропагатор, челиста Мстислав Ростропович, који је са супругом Галином Вишњевском емигрирао из Совјетског Савеза још средином седамдесетих, у пролеће 1990. обезбедио амстердамску поруџбину за *Живот с идиотом*, Шнитке је привремено обуставио рад на *Доктору Фаусту*. Исте године Шнитке се настанио у Хамбургу, где је наставио да ради на овој опери. Као либретиста изабран је Виктор Јерофејев, аутор кратке приче *Живот с идиотом*, оштре сатире на живот у Совјетском Савезу под комунистичком влашћу. Оваква тема била је сасвим у духу тренутка, те су Ростропович и Шнитке исправно проценили да би имала добру „прођу“ на Западу, као актуелан коментар на дешавања живота „иза гвоздене завесе“. Поред Јерофејева, за овај пројекат регрутован је и осамдесетдвогодишњи Борис Пакровски, легендарни сценограф из московског Бољшој театра, као и сликар Иља Кабаков, који је дуго важио за совјетског дисидента. Међутим, свега неколико месеци након што се настанио у Хамбургу, Шнитке је претрпео други мождани удар. Након неколико месеци интензивне терапије, Шнитке се донекле опоравио. Међутим, као последица његове болести, други чин опере је знатно слабији од првог, јер је довршаван у журби. Мада је само неколико скица за ову оперу сачувано и тренутно представљају део *Џулијардове рукописне колекције (The Juilliard Manuscript Collection),*[6] оне показују да је композиторов рукопис био веома несигуран, „климав“, те да је Шнитке само скицирао главне мелодијске линије и хармоније, остављајући празнине које су касније допуњавали његови сарадници – његов син Андреј, Јирген Кехел и други. Упркос томе, као што ћемо видети (*види пример бр. 1в и 1г*), ова опера се чак може сматрати релативно довршеном кад се упореди са преостале две.

Шнитке је присуствовао амстердамској премијери опере *Живот с идиотом* 13. априла 1992. године, којом је дириговао Ростропович.[7] Поред тога, опера је имала још неколико запажених извођења, укључујући и поставку Оперског

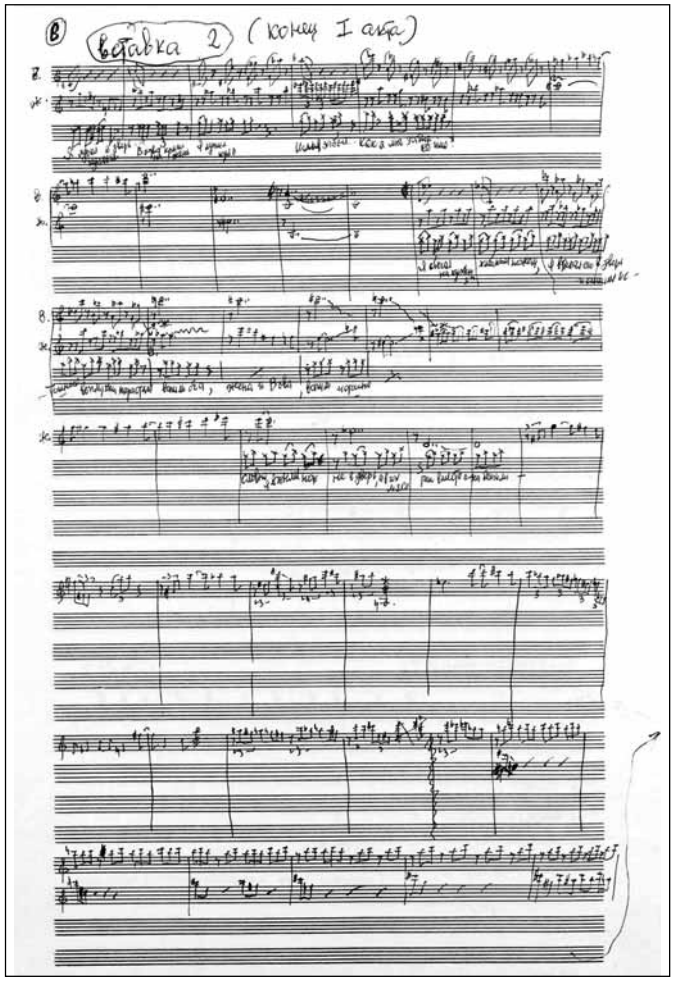
Пример 1а – Скица бр. 454 из Џулијардове рукописне колекције
Скица датира с почетка осамдесетих година 20. века и садржи уредно преписан вокални парт за *Фауст-кантату* (будући трећи чин опере *Повест о доктору Јохану Фаусту)*, довршену 1983. године; Шниткеов рукопис пре болести.



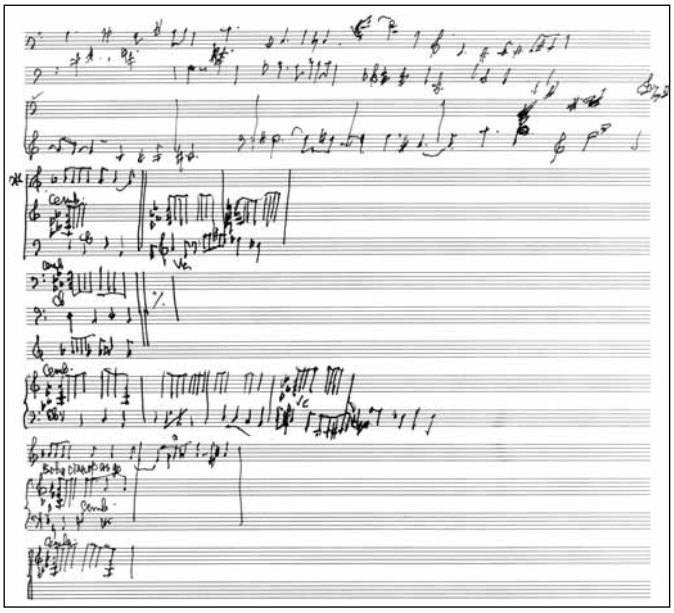
Пример 1б – Скица бр. 438 из Џулијардове рукописне колекције
Скица вероватно датира из 1982. или 1983. и садржи скицирану деоницу Фаустове последње арије *Ich sterbe...* из *Фауст-кантате;* Шниткеов рукопис пре болести.



Пример 1в – Скица бр. 434 из Цулијардове рукописне колекције
Скица датира с почетка 1991. године и садржи скициране вокалне деонице за крај првог чина опере *Живот с идиотом;* Шниткеов рукопис после првог, а непосредно пре другог можданог удара.



Пример 1г – Скица бр. 445 из Цулијардове рукописне колекције
Скица вероватно датира из друге половине 1991. године и садржи скицирану деоницу Жене из другог чина опере *Живот с идиотом;* Шниткеов рукопис после другог можданог удара.



театра из Новосибирска из 2003. године, која је гостовала у Москви, Берлину, Минхену, Магдебургу, Риму и Торину. Опера је била и на репертоару неколико оперских кућа из Немачке, затим из Беча, Лондона и Москве итд., тако да се може рећи да је заиста постала саставни део савременог оперског репертоара.

Мада су бројни критичари истицали да у опери *Живот с идиотом* Шнитке одбацује своју „рускост" и обрачунава се са годинама које је проживео у Совјетском Савезу, сматрам да је *Живот с идиотом* заправо Шниткеова „најрускија" опера, како по тематици коју обрађује, тако и по музичком материјалу који користи и по оперској традицији на коју се наслања. „Идиот" из Јерофејевљеве приповетке је пародија на Владимира Иљича Лењина, својевремено названог *највећим генијем човечанства* и *вођом и учитељем народа из читавог света*.[8] У истој години у којој је почео да пише *Живот с идиотом*, Шнитке је одбио да прими Лењинову награду, једно од најважнијих државних признања. Шнитке је објаснио своје одбијање тиме што је увођење вишепартијског система у Совјетски Савез довело до реевалуације улоге историјских личности попут Лењина, који више нису сматрани симболима одређене епохе, већ су по први пут сагледани као људи са врлинама и манама.[9] Шнитке није желео нити могао да прихвати награду која носи Лењиново име, јер је тада већ увелико радио на својој опери о идиоту Вови (што је уобичајен руски надимак за име Владимир), чији улазак у живот једног просечног совјетског брачног пара доводи до њиховог лудила и смрти.

Кратка прича Виктора Јерофејева, написана петнаестак година раније, привукла је Шниткеа зато што у њој Јерофејев користи *сложене технике укрштеног приповедања, прекиде у нарацији, готово филмску монтажу и флешбекове, као и нагле промене перспективе.*[10] Шнитке је успешно пренео ову комплексну наративну структуру у готово шизофреничну и екстремно насилну партитуру, у којој је протагониста особа која је изгубила разум. Нарација скаче из прошлости у садашњост наизглед без икакве логике, чиме се дочарава историјска дезоријентисаност народа који су живели у Совјетском Савезу, те непостојање кохерентног дијахронијског наратива који би интерпретирао шта се све догађало на совјетском простору током 20. века.

Безимени протагониста ове опере, мушкарац означен као Ја, и његова такође безимена Жена интелектуалци су који пасионирано проучавају Марсела Пруста

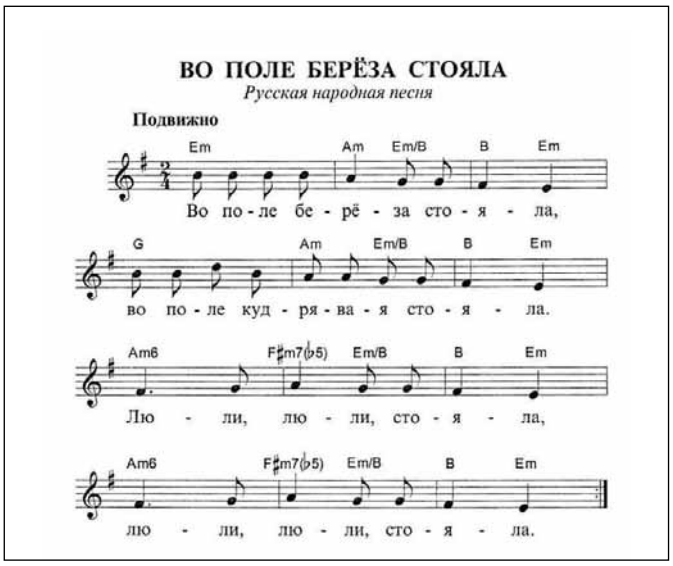
(који се накратко појављује у једној сцени), а нарочито су фасцинирани његовим идејама о еволутивном, прогресивном току историје ка будућности и о важности памћења, сећања и искуства. Међутим, они бивају кажњени због своје „индиферентности", те су приморани да у свој дом приме лудака. Овај моменат „кажњавања" интелектуалаца има симболично значење и подсећа да Руси у својој историјској свести нису имали искуство поступног освајања интелектуалних „слобода", већ се увек радило о насилним променама и радикалним идеолошким заокретима. Занимљиво је да је сâм Лењин рођен у аристократској породици, те да је у свом делу *Шта треба чинити* аргументовао да интелектуалци потекли из буржоаског слоја треба да одиграју кључну револуционарну улогу, тако што ће својим политичким идејама обогатити покрет радничке класе.[11] У Шниткеовој опери, интелектуалац Ја усваја Вову, који је у првим поставкама опере визуелно моделован да личи на Лењина – ћелаве главе, са јарећом брадицом. И Жена и Ја се заљубљују у идиота Вову, у потпуности игноришући његово патолошко понашање, склоност ка насиљу и деструкцији, те у њему траже и налазе „мудрост" коју овај – то је барем гледаоцима јасно – не поседује. Напокон, Вова уништава ову породицу, убија Жену и нестаје, а Ја завршава у лудници, те поремећеног ума испрекидано „врти филм" свог живота и рефлектује над оним што се десило.

Шнитке је био свестан да је његов главни, да се послужим језиком маркетинга, *selling point* на Западу чињеница да је важио за композитора лошег укуса, склоног мешању тривијалних и учених музичких стилова, те претераној сентименталности и грубости. На Западу је то било прихваћено као доказ Шниткеовог руског/совјетског „егзотизма" и „бољшевизма", те је он вероватно свесно играо на ову карту. Шнитке није био први руски композитор који је на оперској сцени приказао сцене секса, насиља, убистава – у томе је имао претече у делима других руских великана, попут *Лејди Магбет мсценског округа* Дмитрија Шостаковича и *Ватреног анђела* Сергеја Прокофјева. Међутим, Шнитке одлази даље од свих у приказу хомосексуалних односа, бруталног пребијања, одсецања главе маказама и других сцена које су раније биле незамисливе у контексту оперске уметности.[12]

Попут многих Шниткеових дела, *Живот с идиотом* садржи бројне референце на друга уметничка остварења. У прилог мојој тези да је ово Шниткеова „најрускија" опера, истакнимо да он захвата у фундус руске и совјетске, како високе тако и „ниске" уметности, чиме ово дело чврсто поставља у локални контекст. Већ сâм коришћени литерарни предложак пун је цитата: наиме, Јерофејевљев текст, који се сматра раним примером руског књижевног постмодернизма, садржи референце на *Идиота* Достојевског (који представља метамодел за читаво дело), затим, на Пушкиновог *Бориса Годунова*, Гогољеву *Причу о свађи Ивана Ивановича са Иваном Никифоровичем*, на „Сељака Мареја" из *Пишчевог дневника* Достојевског, затим, сећања Максима Горког на Лењина, песме Ане Ахматове из двадесетих година прошлог века итд.[13] Осим ових директних референци, текст шире алудира на гогољевску традицију „апсурда" која је добила свој продужетак у остварењима Данила Хармса и Бориса Пиљњака (оба писца су страдала за време Стаљиновог прогона пред Други светски рат), што је навело Шниткеовог биографа Валентину Холопову да оперу *Живот с идиотом* експлицитно назове *музичким театром апсурда*.[14] Поред тога, Јерофејевљева пародија на типично руски архетип *јуродивог* (свете будале) јесте референца не само на већ споменутог *Идиота* Достојевског, тј. на кнеза Мишкина, већ и на бројне друге ликове из романа Достојевског који отеловљују овај архетип, као што су Аљоша Карамазов *(Браћа Карамазови)* или Соња Мармеладова *(Злочин и казна)*.

Шниткеове музичко-театарске референце обухватају опере базиране на литерарним предлошцима које сам већ спомињала, као што је *Борис Годунов* Модеста Мусоргског. По речима Катје Слуцке, ова опера је *свевремени модел „националне" опере у којој је неустрашива света будала третирана као прави руски национални карактер*.[15] Шнитке се надовезује и на Шостаковичеву прву, авангардну оперу *Нос* – прву оперу на руском језику која се наслања на традицију театра апсурда. Присутне су музичке референце и на друга Шостаковичева дела, као и на остварења Баха, Шопена и Малера – на пример, сам почетак опере јесте парафраза почетка Бахове *Пасије по Матеју*, што је опет ироничан гест, али и наговештај страдања протагониста опере. Шнитке такође евоцира руску оперску традицију и принцип базирања читавих сцена око цитата вернакуларне музике, било да су у питању народне песме

Пример бр. 2 – *У пољу је бреза стајала*



или популарне градске песме. У руским операма, почев од Михаила Глинке преко остварења Петорке и Петра Чајковског до Игора Стравинског, цитат или парафраза познате, популарне песме увек има симболичну функцију, те представља основу за жанр сцену, а може и имати функцију креирања дистинкције између „националних“ и „страних“ елемената. У опери *Живот с идиотом* Шнитке користи три народне песме: *Ви сте се жртвовали у трагичном боју, Славно море, свети Бајкал* и *У пољу је бреза стајала*.[16] Поред тога, Вера Лукомски је идентификовала и низ популарних и револуционарних песама из доба Љењинове и Стаљинове владавине, које Шнитке цитира у овој опери, као што су *Варшавјанка*, *Храбро, другови, у корак, Интернационала,* као и популарни танго из тридесетих година прошлог века *Веома ми је жао*.[17] Најзад, Шнитке укључује и знатан број ауторефернци на своја популарна дела као што су *Моц-Арт* и *Пер Гинт*. Од свих наведених, најпрепознатљивији је цитат песме *У пољу је бреза стајала* из збирке Љвова и Прача, коју можемо назвати парадигматичном „руском песмом“.[18] Ову мелодију цитирали су бројни руски композитори, на пример Петар Чајковски (у финалним ставовима *Четврте* и *Шесте симфоније*), затим Јевстињеј Фомин, Михаил Глинка, Милиј Балакирјев, Александар Гречањинов и многи други (*види пример бр. 2*).

У Шниткеовој опери, као и у бројним другим руским операма, цитати народних песама појављују се у кључним моментима за драмски ток. Када Ја прокламује да жели да усвоји *благословену, свету будалу, националну по форми и карактеру*, Шнитке то музички прати колажом у којем се алузија на Јуродивог из *Бориса Годунова* Модеста Мусоргског комбинује са парафразом погребног марша *Ви сте се жртвовали у трагичном боју*. Популарна руска народна песма о сибирским осуђеницима *Славно море, свети Бајкал* цитирана је у сцени у којој се Вова и Ја појављују као срећни љубавници, након што су сурово претукли Жену. Ова сцена разоткрива да је Ја у потпуности морално и емотивно регресирао, што је последица његове опчињености Вовом.

Већ споменута ултимативна руска песма *У пољу је бреза стајала* коришћена је најпре у сцени када Ја први пут долази у лудницу, а затим и као лајтмотив за финале опере, у којем је Ја у потпуности полудео. Шнитке је идеју да искористи ову песму преузео из оригиналне Јерофејевљеве приповетке:

Приповетка *Живот с идиотом* Виктора Јерофејева:

„Али, да ли имате неку свету будалу?“ питао сам, прихватајући чувареву шалу са осмехом пуним разумевања.

„Али, сви су они свете будале,“ рекао је чувар, запањен.

„Оно што ми заиста треба јесте некаква благословена проста душа...“

„Немој овде да пишаш, кретену!“ заурлао је чувар и на брзину издеветао преступника. Сишао сам доле да потражим благословену просту душу; можда ми је то болесно црвенкасто осветљење сметало, или ми је разноликост физиономија и њихова имбецилност одвлачила пажњу, а можда сам се заблокирао услед закрчености тог места, шта год; углавном, нигде нисам могао да нађем свог Мареја Марејича... Мој поглед се зауставио на високом момку старом око тридесет година. Седео је на клупи, са рукама на боковима, и певао подругљивим фалсетом:

У пољу је бреза стајала
Сва олистала, стајала је
Хеј хај, хеј хај, стајала је.[19]

(прев. И. Медић)

Либрето опере *Живот с идиотом* (први чин, друга сцена):

ЈА (покушава да надгласа хор): Реците ми, да ли имате неку свету будалу овде?

ЧУВАР (изненађен): Сваки од њих је света будала.

ЈА: Хоћу да кажем, желим благословену, свету будалу...

ЧУВАР: Шта то радиш, пишаш, кретену?!

ЈА: И тако сам кренуо да нађем свету будалу, али нешто ме спречило. Не знам шта да окривим – да ли лоше осветљење у згради, или сва та различита лудила и болести предамном? Можда ме излудео недостатак ваздуха. Морао сам да признам пораз. Јер моје свете будале овде није било.

МЛАДИЋ (леђима окренут публици): „У пољу је бреза стајала, у пољу, олистала бреза је стајала. Тра, ла, ла, бреза. Тра, ла, ла, бреза. У пољу је бреза стајала...“

ЈА: Мој поглед се тада зауставио на високом момку старом око тридесет година. Седео је мирно са рукама на боковима. Изгледао је прилично људски, његово лице је било узано, као и код нас осталих.[20]

Либрето опере *Живот с идиотом* (други чин, последња сцена):

Вова игра са обезглављеним женином телом.

ХОР ПРИЈАТЕЉА (тј. лудака, прим. И. М.): Убрзо се уморио. Ухватио је њено тело за стопала и одвукао га низ степенице, према остави за смеће.

ЈА: Вова! Вова! Вова! Вова! Више никад нисам видео тог човека. Чувар ме поздравио као старог пријатеља. Запевао сам кроз зубе, назалним фалсетом: „У пољу је бреза стајала.“[21]

(прев. И. Медић)

Шниткеова употреба ове песме у финалу представља оштру критику читаве руске нације, која је себи дозволила да је заведу „идиоти“ попут Љењина и осталих комунистичких идеолога. Као што смо видели, у првом чину опере песму *У пољу је бреза стајала* пева један од пацијената у лудници, а затим се она јавља и у завршном ансамблу протагониста. Да би приказао њихову људску, моралну и душевну

дегенерацију, Шнитке дистортира песму, те уместо у паралелним терцама Ја и Жена певају у паралелним тритонусима, дијатонску скалу је заменила целостепена лествица, а за то време Вова убацује своје неартикулисане упадице *Ех, ех!* – што је једини текст који он изговара у читавој опери. На самом крају, сви протагонисти певају *Ех, ех!* у правој оргији лудила.

Рецепција опере *Живот с идиотом* била је шаролика. Прва продукција, у Амстердаму 1992. године, била је донекле контроверзна услед тога што су редитељ и управа оперске куће инсистирали на изразито антисовјетском тумачењу овог дела, са чиме се Шнитке и Пакровски нису слагали.[22] Наиме, упркос обиљу типично руских референци, Шнитке је тврдио да сатирична оштрица није усмерена само на рачун комунизма и лењинизма, већ на рачун сваке диктатуре.[23] Међутим, западноевропски критичари који су у великом броју присуствовали премијери, једва су дочекали да исхвале оперу као *критику комунизма, у којем су обични Руси били заведени и уништени од стране безумних апсолутиста*,[24] а холандска штампа је окарактерисала ову оперу као *реквијем за Совјетски Савез*.[25] Клаустрофобична сценографија Пакровског подсетила је критичара Роналда Вајцмана на слику Хијеронимуса Боша: *Попут Боша, Шнитке може да замисли како изгледа пакао, са свим најстрашнијим детаљима, без имало жеље да тај хорор ублажи или рационализује [...] Морао сам да се суочим са многим ружним истинама које бих радије избегао да сам могао.*[26] Већ следеће године опера је постављена у још три града – у Бечу, Москви и Торину. Сваки пут Шнитке је био укључен у продукцију, али је изјавио да је тек торинском поставком био у потпуности задовољан.[27]

Што се тиче снимка амстердамског извођења опере *Живот с идиотом*, који је објављен за дискографску кућу *Sony Classical*, критичар часописа *The Gramophone* приметио је да је музички садржај опере „танак" и да читав други чин делује „збрзано", те да су у њему *мирнији моменти [...] дочарани квазиромантичарском музиком која не успева да одржи тензију неопходну у иоле комплекснијем делу.*[28] Насупрот томе, у критици првог британског извођења опере *Живот с идиотом*, што је била копродукција Енглеске националне опере и Шкотске опере 1995. године, Вајцман је написао да је у опери *Живот с идиотом Шниткеов препознатљиви принцип комбиновања различитих стилова (такозвани „полистилизам") пренаглашен, што га чини музички натегнутим.*[29] Критичар

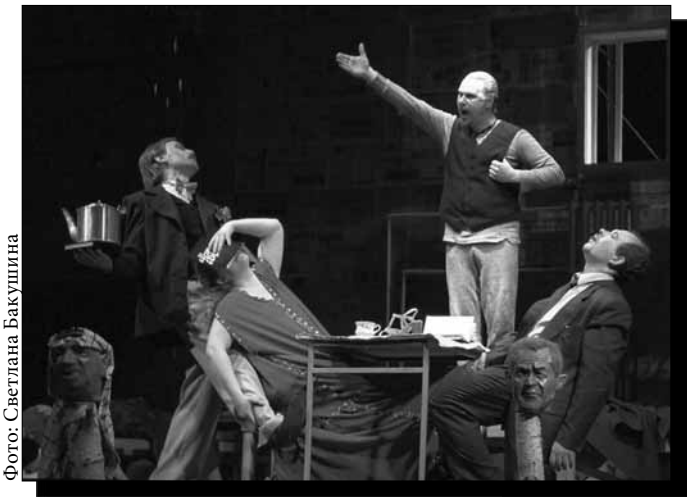


Фото: Светлана Бакушина

Слика бр. 2 – Сергеј Захаров (Марсел Пруст), Олга Коробова (Жена), Андреј Исаков (Ја), *Живот с идиотом* Алфреда Шниткеа у продукцији Државног академског оперског и балетског театра из Новосибирска, редитељ Хенрик Барановски, 2013.

Едвард Сикерсон осврнуо се на озлоглашеност ове опере и нагласио да је британска публика очекивала *простоте на сцени... пражњење црева, мастурбацију, сексуалне односе, одсецање глава*" а уместо тога је добила *циркус, вулгаран стрип, порно цртани филм,* као и *труо парадајз бачен у лице свим оним мученицима који су поверовали у совјетски сан.*[30] Овај критичар истакао је да Шниткеова музика – опростите на вулгарности – садржи *најбољу музику за сексање још од Шостаковичеве* Лејди Магбет, те да *у свој микс Шнитке убацује старе руске песме, од којих су неке реминисциране са љубављу, а неке љутито пародиране.*[31] Он закључује да опера Живот с идиотом *предуго траје – отприлике пола сата опере је вишак. Без обзира на то, као сувенир из постсовјетске ере, ова опера већ представља колекционарски примерак. Немогуће је да не саосећате са помахниталим Ја који, након што је остао без свог дотадашњег живота, без жене, без достојанства, пева „лабудову песму револуције", а то је, ни мање ни више, него најпознатија руска песма свих времена, али овде грубо искривљена и пародирана.*[32] Готово сви критичари сложили су се да ова опера представља тријумф лошег укуса, што је, како сам већ истакла, и била Шниткеова намера.

Премда је опера *Живот с идиотом* са свим својим идиосинкразијама у великој мери чедо свог времена, наградама овенчана поставка ове опере од стране Оперског и балетског театра из Новосибирска (2003), затим, продукција из Малмеа (2005) и, најзад, прошлогодишња поставка у Амстердаму, показале су да ова опера нипошто није застарела. На мети Јерофејевљеве приповетке, написане током ере Брежњевљеве стагнације, а транспоноване у музику непосредно пред распад Совјетског Савеза, били су идиоти из доба комунизма; међутим, Генадиј Рождественски је приметио да би Вова такође могао бити Хитлер, или Садам Хусеин, или *било који диктатор са фикс идејама.*[33] Можда ће неке будуће продукције опере *Живота с идиотом* заменити Вовину маску Лењина маском Џорџа Буша, Бориса Јељцина или Ким Џонг Уна. „Идиоти" се мењају, али њихова моћ да заведу и потчине масе остаје непромењена.

******

У раздобљу од непуне две године између премијере *Живота с идиотом* и трећег можданог удара, који га је задесио почетком 1994. године, Шнитке је радио на операма *Повест о доктору Фаусту* и *Ђезуалдо*. У њима Шнитке развија „немачку" страну свог етничког и културног идентитета. Као што је често наглашавано, он се читавог живота осећао одсеченим од немачке културе, којој се дивио и којој је желео да припада: међутим, околности живота у Совјетском Савезу учиниле су га „руским" композитором.[34] Од ове две опере, прва је премијеру дочекала *Ђезуалдо*, коју је поручила Бечка државна опера. И ову поруџбину обезбедио је Ростропович, који је и дириговао премијером 26. маја 1995. О престижности ове поруџбине довољно говори податак да је, пре тога, последња поруџбина Бечке опере била Кшенекова опера *Карло Пети* из 1934. године (која није ни изведена, услед успона нацизма), а последња светска премијера (али не и поруџбина) била је Фон Ајнемова *Сплетка и љубав* према Шилеру, 1976. године.[35] Шнитке је био посебно везан за Беч, град у којем је провео неколико година као дечак, док је његов отац Хари, новинар и преводилац, радио као совјетски дописник из Беча. Шнитке је у овом граду почео да учи музику и осећао је духовну блискост са бечким композиторима, посебно са Густавом Малером и Албаном Бергом, који су му сродни и стилски и духовно. Услед болести Шнитке није успео да доврши партитуру *Ђезуалда*, мада је имао скициран клавирски извод за четири последње сцене. Пошто се датум премијере ближио, а због значаја читавог догађаја није било ни помена да се премијера откаже, Шниткеова супруга Ирина ангажовала је композитора Марка-Аурела Флороса да доврши последње четири сцене.[36] Након премијере, опера је још једном накратко обновљена у Бечу, крајем 2004, тј. поводом десетогодишњице од премијере; режирао је Чезаре Лиеви, а дириговао Јун Меркл.

У опери *Ђезуалдо* Шнитке обрађује сличну тематику као у *Животу с идиотом:* зло у људима, насилност људске природе, ужарене страсти, љубомору, неузвраћену љубав, али и губитак личне слободе, потчињавање појединца колективу, те губитак разума који из тога происходи. Најважније од свега, Шнитке показује на примеру Ђезуалда да је особа која је у стању да ствара уметност, у стању и да почини најстрашније злочине, ако је сплет околности на то наведе. Шнитке слободно третира податке из биографије Карла Ђезуалда, принца од Венозе, који на почетку опере проводи дане свирајући лауту, компонујући мадригале, идући у лов и уживајући у свом новом замку. На захтев своје породице он се жени својом младом рођаком Маријом Д'авалос, која је пре тога већ била два пута удата, а оба њена мужа су страдала под сумњивим околностима. Марија је дубоки и сензуални мецосопран, на трагу Кармен и Далиле, жена чијим поступцима руководе страсти и сексуална пожуда, која се не обазире на моралне конвенције. Ђезуалдо показује свој замак невести, која је невољно ушла у брак. Марија се убрзо заљубљује у Фабрицију, брата свог првог супруга. Њихову аферу разоткрива Ђезуалдов ујак. Ђезуалдо жели да реши новонасталу ситуацију, која је и лично и породично-политички проблематична, тако што ће изазвати „несрећу у лову", не би ли Марија и Фабрицио страдали. Али, овај план пропада, а њихова афера се наставља. Због тога Ђезуалдо унајмљује плаћене убице, који брутално убијају љубавнике, али служавка успева да спаси Маријину бебу. И док кардинал истражује убиства, Ђезуалдо се повлачи у капелу у оквиру дворца где се исповеда. Хор монаха пева *De profundis*, и чини се да ће Ђезуалду бити опроштено јер је бранио част породице. Међутим, Ђезуалда, који полако губи разум, прогони плач његове кћеркице, те он умишља да дете личи на Фабрицију и да није његово. У нападу лудила он граби дете и дрмуса га до смрти. Опера се завршава трагичним мадригалом.

Ђезуалдо се састоји од седам сцена, са прологом и епилогом који су компоновани за хор који пева петогласне мадригале на латинском. Тиме Шнитке дочарава контекст италијанског 16. века и евоцира Ђезуалдово композиторско стваралаштво, али се и на неки начин идентификује са трагичним композитором. Шнитке је био велемајстор стилских пастиша; за потребе своје филмске и позоришне музике компоновао је велики број симулација барокних и класичних дела (неке од њих је касније уврстио у своје „озбиљне" партитуре). Међутим, он овде не компонује у стилу 16. века, већ само алудира на мадригалску традицију и на Ђезуалдов експресивни хроматизовани стил, који је био веома „модеран" за то време. Атмосферу прохујалих векова дочаравају и оргуље, црквена звона, као и мали ансамбл на сцени који свира на старим инструментима. Ђезуалдов „лајтмотив" заснован је на чистим и прекомерним квартама. Једини цитат Ђезуалдове музике јавља се у сцени његовог ламента због неузвраћене љубави. У погледу драматич-

Фото: Светлана Бакушина

Слика бр. 3 – Јоана Вош (Жена), *Живот с идиотом* Алфреда Шниткеа у продукцији Државног академског оперског и балетског театра из Новосибирска, редитељ Хенрик Барановски, 2013.

ности, огољених и пренаглашених емоција, опера се наслања на традицију веризма, мада је музички садржај, наравно, веома различит. С друге стране, дубока туга која обавија читаво дело приближава га жанру реквијема или пасије. Сама чињеница да се Шнитке више пута суочио са смрћу, да је после првог мождано удара био клинички мртав, а после трећег три месеца у коми, довела је до тога да су га у последњих десетак година стваралаштва опседале теме везане за смрт, за ефемерност људског живота, за рај и пакао, грех и искупљење. Овде можемо повући паралелу са позним Шостаковичем, чија је музика из последњих петнаестак година живота подједнако мрачна и песимистична, мада остварена нешто пријемчивијим музичким језиком од Шниткеовог.

Услед сценске разуђености *Ђезуалда*, састављеног из кратких, контрастних сцена, Шнитке је покушао да оствари јединство читаве опере музичким средствима, која су махом у истом, експресионистичком тонусу од почетка до краја. Мада је критичар *Тетра* Роналд Вајцман био одушевљен овом опером,[37] други критичари нису делили његов ентузијазам. На пример, Вилхелм Синковиц из бечког листа *Die Presse* истакао је да је музика *заморно дисонантна, састављена од секундних кластера и скокова тритонуса*.[38] Кристоф Иргехер из *Wiener Zeitunga* похвалио је *компактност сцена*, али критиковао *мутне кластерске акорде који убијају драматичност*.[39] Оштрији је био критичар Доминик Трогер, који је рекао да је само последњих двадесетак минута ове опере вредно сценског извођења.[40] Критичар лондонског *Financial Timesa*, Лари Лаш, истакао је: *Пошто су у Бечкој државној опери светске премијере нових дела права реткост, а поготово успешне светске премијере, чини ми се да ова кућа осећа обавезу да сваке године постави барем једно ново, за публику одбојно, дело да би могли да кажу „ето, покушали смо да промовишемо савремену музику." […] Публика је, за разлику од критичара, имала привилегију да може да напусти театар за време паузе и да оде и ради нешто корисно или пријатно, на пример да промени песак кућном љубимцу [...] Шнитке је написао пуно занимљиве, иновативне музике. Али,* Ђезуалдо *је само за доконе музикологе који имају превише слободног времена.*[41] Незахвално је дати критички суд о овој опери, с обзиром на околности у којима је настајала и на чињеницу да болесни Шнитке није био у стању да доврши партитуру, нити да присуствује пробама и извођењима и унесе евентуалне корекције. У постојећој форми, партитура *Ђезуалда* недвосмислено указује какве су биле композиторове интенције, али тешко да се може сматрати довршеним делом.

Фото: Светлана Бакушина

Слика бр. 4 – Андреј Исаков (Ја), Олга Колобова (Жена), *Живот с идиотом* Алфреда Шниткеа у продукцији Државног академског оперског и балетског театра из Новосибирска, редитељ Хенрик Барановски, 2013.

******

Слична судбина задесила је и Шниткеову трећу оперу *Повест о доктору Јохану Фаусту*, која је премијерно изведена свега месец дана након *Ђезуалда*. Мада је премијера *Доктора Фауста* одржана у Хамбургу, где је Шнитке живео, његово здравствено стање било је толико лоше да није могао да присуствује овом догађају. Што се тиче статуса довршености ове опере, сачувани клавирски извод и скице показују да је највећи део вокалних деоница био компонован још пре Шниткеовог другог мождано удара, тј. пре завршетка опере *Живот с идиотом* (а као што сам раније споменула, трећи чин *Доктора Фауста* је већ био довршен и изведен као кантата 1983. године). Шнитке је почетком деведесетих предано радио на опери о Фаусту, јер се надао да ће бити постављена у Франкфуртској опери, а на иницијативу Гарија Бертинија. Међутим, када је Бертини крајем 1991. напустио ову оперску кућу, пројекат је обустављен.[42] Већ следеће године, након свих контроверзи које је изазвао *Живот с идиотом*, Хамбуршка опера се поново заинтересовала за напуштену оперу композитора који је био настањен у њиховом граду. На њихову иницијативу, Шнитке је почео да оркестрира партитуру. Међутим, после трећег мождано удара више није могао да учествује у припремама за извођење, тако да је диригент Герд Албрехт „штриховао" оперу за премијеру, и то крајње радикално, с обзиром на то да је избацио готово једну трећину материјала. У таквом, драстично окрњеном виду, опера је изведена крајем јуна 1995. Снимак са овог извођења објављен је 1996,[43] али више има историјски значај него што заиста пружа утисак о квалитету овог дела. Релативно скорашње лондонско извођење ове опере у оквиру фестивала *Алфред Шнитке између два света*, под управом Владимира Јуровског (2009), такође није пружило потпуну слику о овом делу.[44] Дакле, попут *Ђезуалда*, ни опера *Повест о доктору Јохану Фаусту* још увек није добила своју дефинитивну верзију нити узорну поставку и снимак.

Док сам *Живот с идиотом* означила као Шниткеову „руску" оперу, *Повест о доктору Јохану Фаусту* је његова

„немачка“ опера. Као што сам већ споменула, Шнитке се у Русији увек осећао као странац, с љубављу се присећао година проведених у Бечу, а немачка половина његове породице била му је културолошки и језички блиска. Шнитке је себе сматрао настављачем велике немачке музичке традиције, од Јохана Себастијана Баха до Карлхајнца Штокхаузена, и у многим својим делима проблематизовао је сопствену „немачкост“. У том смислу, најинтригантнија је *Трећа симфонија* (1981), у којој Шнитке користи 28 монограма-лајтмотива немачких и аустријских композитора које је сматрао својим претходницима.[45] Међутим, као што смо видели на примеру опере *Живот с идиотом*, Шнитке није могао у потпуности да се апстрахује од своје „руске школе“ и од наслоњености на руску традицију – од Глинке, преко Петорке и Чајковског, до Стравинског и Шостаковича.

С друге стране, Шнитке је читавог живота био опседнут тематиком Фауста. Занимљиво је да се његов први „сусрет“ са Фаустом одиграо путем истоименог романа Томаса Мана. По сопственом признању, Шнитке је први пут читао овај роман као адолесцент, и то на немачком језику, а затим му се враћао барем пет пута, у разним животним фазама.[46] Шниткеа је фасцинирала повест о трагичној судбини имагинарног композитора Адријана Леверкина – Манова парабола за пропаст читаве немачке културе, коју је Шнитке толико ценио и волео. С друге стране, као полу-Јеврејин, Шнитке је саосећао са жртвама нацизма и стидео се те страховите мрље у немачкој историји. Тематика Фауста тако је постала симбол Шниткеовог самопрокламованог немачког идентитета, али и његове самокритике тог истог идентитета. Штавише, он је инсистирао на томе да његова опера буде изведена у Немачкој и одбио је понуде неких европских оперских кућа које су биле заинтересоване за њу.

Поред Мановог романа, други извор за његову оперу била је најстарија верзија легенде о Фаусту, коју је 1587. године објавио Јохан Шпајз. Архаични немачки језик на којем је ова легенда записана био је близак Шниткеу и везан за његов етнички идентитет. Наиме, породица Шниткеове мајке Марије Фогел потицала је из региона уз реку Волгу, који је од 18. века био настањен етничким Немцима; њих је ту населила царица Катарина Велика, иначе и сâма Немица. Ова етничка група, тзв. *Wolgadeutsche*, задржала је архаичан немачки дијалект из 18. века, који је тако постао Шниткеов матерњи језик. Током година живота у Бечу он је усвојио и аустријски дијалект, да би тек у каснијем животном раздобљу усавршио савремени *Hochdeutsch*.

Шнитке и његов либретиста Јирген Кехел сажели су оригиналну новелу од 96 поглавља у 30 компактних сцена. На почетку опере, хор и наратор упознају публику са доктором Јоханом Фаустом, „надалеко познатим магом и спиритистом“. Сцена приказује његов први сусрет са ђаволом, Мефистофелесом. Фауст пристаје да својом крвљу потпише пакт којим ће стећи знања и моћи које ниједан човек никада није имао, али ће заузврат након 24 године ђаволу дати своју душу. У другом чину, Фауст тражи од Мефистофелеса да му покаже рај и пакао, што он и чини, скупа са својим женским панданом, Мефистофилијом (ова женска верзија ђавола је Шниткеова властита творевина, јер се она не јавља ни у Шпајзовој легенди нити у Мановом роману). Мефистофелес и Мефистофилија се ругају Фаусту. Шокиран разликом између раја и пакла, Фауст се спрема да затражи помоћ од старог хришћанина. Међутим, Мефистофелес прети да ће га убити и приморава Фауста да потпише нови уговор са „свемоћним богом Луцифером“. Фаусту се привиђа Јелена Тројанска и ова визија ублажава његову патњу. У последњем чину – првобитној кантати – након 24 године Фауст чека Мефистофелеса да му узме душу. Он о томе обавештава своје ученике и они га моле да се покаје, да спаси своју душу. Али, за разлику од Гетеове верзије Фауста, у којој доминирају теме искупљења и покајања, овде су Фаустове молитве узалудне. Шнитке умеће речи које је композитор Адријан Леверкин из Мановог романа употребио у својој имагинарној *Фауст-кантати: Ја умирем као добар и као лош Хришћанин. Добар, зато што се кајем; лош, зато што знам да ће Ђаво узети моје тело.* Вреди напоменути да се 1982. године, непосредно пре завршетка кантате *Будите трезвени и разумни*, Шнитке – који је одгајан као атеиста, а у младости се заинтересовао за различита мистичка учења – изненада „преобратио“ и покајао, те донео одлуку да се крсти у католичкој цркви. Тешко је суздржати се од закључка да се Шнитке, вероватно подстакнут радом на кантати о Фаусту, заиста уплашио ђавола, уплашио за спас своје душе – а вероватно и за спас душа свих Совјета који су одбацили хришћанство и друге класичне религије, као и моралне вредности које су оне пропагирале. Због тога, упркос „немачкости“ Шниткеове опере, те њеној имплицитној критици моралног суноврата немачке нације у 20. веку, сматрам да се *Повест о доктору Јохану Фаусту* може тумачити и као парабола на живот под комунистичком влашћу, на одбацивање Бога и

Фото: Светлана Бакушина

Слика бр. 5 – Јуриј Комов (Вова), Јоана Вош (Жена), *Живот с идиотом* Алфреда Шниткеа у продукцији Државног академског оперског и балетског театра из Новосибирска, редитељ Хенрик Барановски, 2013.

религије, што је довело до губитка духовног и моралног компаса код поданика совјетског режима. У Шниткеовој кантати и опери Мефистофелес убија Фауста, буквално му кидајући тело на комаде. Мефистофилија пева варљиви танго, који је наговештен од самог почетка чина, комбинован са алузијом на Вагнеровог *Тристана*. Иначе, готово свака сцена у којој се појављује Фауст обилује алузијама на Вагнера, тог парадигматичног немачког композитора; посебно су упечатљиве алузије на Вотанове интроспективне монологе и Амфортасове самосажаљиве ламенте. Фаустови ученици, који су се разбежали при појави ђавола, сутрадан се враћају и проналазе Фаустове раскомадане остатке. Хор доноси поуку публици да буде трезвена и да се одупре злу.

Мада је опера *Повест о доктору Јохану Фаусту*, баш као и *Живот с идиотом* и *Ђезуалдо*, лоцирана у одређен временски контекст, њена порука је универзална. Суочен са сопственом смртношћу, композитор поручује да треба живети морално исправно и одупрети се искушењима. С друге стране, он говори о моћи зла да заведе и залуди масе; у интервјуу из 1988. године рекао је: *Ђаво је вечна демонска фигура која се стално изнова појављује... Људи су били опчињени Хитлеровим говорима... Милиони људи учествују у сатанском театру. Као да им неко навуче капуљачу преко очију, и тако их остави годинама, да не виде. Онда се коначно освесте, отргну, схвате шта се десило и почну да причају о томе. Мада су хуманистичке идеје наводно тријумфовале у 19. веку, 20. век је донео незамисливе страхоте. Наступила је тама, страшнија од било чега у историји човечанства.*[47] Као што смо видели, тему лабилности и поводљивости људске природе и њене немогућности да се одупре злу Шнитке је обрадио и у операма *Живот с идиотом* и *Ђезуалдо*, али и у другим значајним делима, као што су *Пер Гинт*, Трећа симфонија и др. У складу са Шниткеовим песимистичним виђењем света, протагонисти његових опера – Ја, Ђезуалдо и Фауст – не доживљавају просветљење нити искупљење, већ се опере завршавају њиховом физичком и моралном пропашћу.

Мада је критичар *Financial Timesa* Ендру Кларк тврдио да је *Шниткеова трећа опера уједно најбоља... његова верзија Фауста је значајан допринос савременом музичком театру... она је приступачна али веома оригинална, провокативна, забавна, спиритуална и овоземаљска у исти мах*,[48] не можемо се отети утиску да је опера веома неуједначена. Њен најупечатљивији сегмент јесте трећи чин, односно првобитна кантата, која дочарава Фаустово проклетство и суноврат у пакао, написана у време док је композитор био још здрав и на врхунцу стваралачких снага. Поједине сцене, попут демонског танга из трећег чина, могу да се мере са најбољим моментима из Бергових опера. Треба напоменути да је Шнитке веома често користио тривијалне плесне жанрове за приказивање „апсолутног зла" (у *Ђезуалду* то је тарантела која се чује у тренуцима Маријине прељубе, а у *Фаусту* танго, који се као фикс идеја провлачи кроз многа Шниткеова дела, укључујући *Први кончерто гросо* и, наравно, *Живот с идиотом*). Исту функцију често задобија рок, џез или ревијална музика, која се у таквом, негативном контексту појављује у сцени у којој се Мефистофелес и Мефистофилија ругају Фаусту, али и у *Првој* и *Трећој симфонији* и многим другим Шниткеовим делима.[49]

Фото: Светлана Бакушина

Слика бр. 6 – Јуриј Комов (Вова), *Живот с идиотом* Алфреда Шниткеа у продукцији Државног академског оперског и балетског театра из Новосибирска, редитељ Хенрик Барановски, 2013.

За разлику од *полистилистичног* трећег чина, први и други чин опере *Повест о доктору Јохану Фаусту* остварени су у монотоном, редукованом, мрачном стилу, карактеристичном за Шниткеове позне опусе када више није имао физичке нити менталне снаге да своје музичке визије уобличи на иоле комплекснији начин. Диригент Герд Албрехт, који је дириговао премијером, желео је да се ослободи, по његовом мишљењу, слабијих одломака (или можда да прикрије чињеницу да поједини одломци нису били добро увежбани, јер су неки резови направљени свега три недеље пред премијеру!), али је тиме у великој мери оштетио хронологију нарације која се у овој опери, за разлику од *Живота с идиотом*, заиста одвија хронолошки. Посебно је оштећен други чин, који треба да прикаже 24 године Фаустовог живота, колико је трајао његов пакт са Мефистофелесом. Од 1214 линија текста у штампаном либрету, отпало је чак 503 – отприлике један сат музике.[50] Сви сегменти који приказују Фаустове авантуре и уживање у грешним задовољствима су радикално скраћени, па се губи утисак о Фаусту – епикурејцу и сладостраснику, коме прекасно сване да је његових 24 година истекло и да ђаво долази по своје. Критичар Роналд Вајцман истакао је да је у Албрехтовој верзији изостао Фаустов шок када види рај; даље, услед драстичног скраћења опере *није нам пружена шанса да видимо колико је Фауст, тај син простог сељака, био талентован као студент божанске науке, што Шнитке приказује на почетку, те како он, све више експерименти-*

шући са окултним, не жели више ни да чује за Бога (...). Ово је значајно јер пакт који Фауст склапа са Мефистофелесом подразумева да су сада Фаустови непријатељи сви који верују у Христа; да мора да одбаци своју хришћанску веру, и да мора да се одупре искушењу да јој се врати.[51] Отуда, основна замерка која се може упутити Албрехтовој верзији опере односи се на чињеницу да његови резови у великој мери нарушавају Шниткеову базично телеолошко-моралистаторску концепцију.

У коначном збиру, врло је тешко дати објективну процену Шниткеових опера, јер ниједну од њих композитор није сам довршио, нити су његове оригиналне интенције поштоване приликом извођења и снимања. Заиста је велика штета што се у операма врло јасно огледа Шниткеово физичко и интелектуално пропадање услед болести; мада се он свим силама трудио да одржи исти ниво продуктивности као пре болести, очигледно је да није успевао. Посебно опере *Ђезуалдо* и *Повест о доктору Јохану Фаусту* заслужују детаљну ревизију и рестаурацију, да би се Шниткеове дубоко трагичне визије и његова осуда слабости и поводљивости људске природе суочене са апсолутним злом, представиле публици на прави начин.

* Скице објављене у примерима 1а–1г су из рукописне заоставштине Алфреда Шниткеа у Џулијардовој рукописној колекцији (The Juilliard Manuscript Collection). Све су репродуковане уз дозволу гђе Џејн Готлиб (Jane Gottlieb), потпредседнице за библиотечке и информационе делатности Џулијард школе.

[1] Martin Anderson, David Revill, „Obituary: Alfred Schnittke", *The Independent*, 5 August 1998, http://alfredschnittke.wordpress.com/2010/01/27/obituary-alfred-schnittke/ (приступљено 10.10. 2013.)

[2] Zygmunt Bauman, *Postmodernity and its Discontents,* Cambridge University Press, 1997, 100.

[3] Jürgen Köchel, Liner notes to: Alfred Schnittke, *Žizn' s idiotom* [Life with an Idiot]. Live Recording. World Premiere at Nederlandse Opera, April 16–26, 1992. Sony Classical S2K52495, 1992, 15.

[4] Ronald Weitzman, „Schnittke's *Faust* in Hamburg", *Tempo*, New Series, No. 194 (Oct. 1995), 27.

[5] Исто.

[6] О Шниткеовим скицама из Џулијардове рукописне колекције (Juilliard Manuscript Collection) видети: Ивана Медич, „Предисловие к каталогу набросков Альфреда Шнитке из собрания рукописе Джульярдской школй", Алла Богданова (ур.), *Алфреду Шнитке посвящается,* Vol. 8, Москва, Композитор/Шнитке Центар, 2011, 109–157.

[7] Снимак овог извођења објавила је дискографска кућа Sony Classical (видети фусноту 2).

[8] Jesse D. Clarkson, „Lenin", *International Encyclopedia of the Social Sciences*, 1968, http://www.encyclopedia.com/doc/1G2-3045000703.html (приступљено 10.10. 2013.)

[9] Валентина Холопова, *Композитор Альфред Шнитке*, Москва, Композитор, 2008, 197.

[10] Köchel, 11.

[11] Vladimir Ilyich Lenin, „What is to be Done" (прев. Joe Fineberg and George Hanna), *Collected Works*, Moscow, Foreign Languages Publishing House, 1961, 5, 347–530, http://www.marxists.org/archive/lenin/works/1901/witbd/ (приступљено 12.10. 2013.)

[12] О томе види: Ивана Медић, „Ирониja, сатира, пародија и гротеска у стваралаштву Алфреда Шниткеа", у: Сања Пајић и Валерија Каначки (ур.), VIII међународни научни скуп *Српски језик, књижевност, уметност*, Крагујевац: ФИЛУМ, 2014 (у штампи).

[13] Victor Erofeev, *Life with and Idiot*, foreword by Andrew Reynolds, London, Penguin Books, 2004, 224– 228.

[14] Холопова, 199.

[15] Katya Slutskaya Levine, „Alfred Schnittke's Opera *Žizn' s idiotom*: Marking out the Dead Zones of Russian Culture", in: Tatjana Marković and Vesna Mikić, *Musical Culture & Memory*, Belgrade: Faculty of Music, 2008, 201–210.

[16] Исто, 207.

[17] Vera Lukomsky, „Russian Postmodernism on Absurdities and Realities of Soviet Life: Alfred Schnittke's Opera *Life with an Idiot*", *International Journal of Musicology* 8, 1999, 425–448.

[18] Nikolaj L'vov and Ivan Prach, *Sobranie narodnyh russkih pesen s ih golosami/An Annotated Collection of Russian Folk Songs*, edited by Malcolm Hamrick Brown, Introduction and Appendices by Margarita Mazo, Ann Arbor: U. M. I. Research Press, 1987, 440.

[19] Victor Erofeev, *Life with an Idiot, libretto & original Short Story*, trans. Anthony Johnson, London: English National Opera, 1995, 28.

[20] Исто, 7.

[21] Исто, 21.

[22] Холопова, 200.

[23] Köchel, 15.

[24] John Rockwell, „Life with and Idiot", *The New York Times*, 15 April 1992, http://www.nytimes.com/1992/04/15/arts/schnittke-s-opera-in-world-premiere.html?pagewanted=all&src=pm, приступљено 14. 10. 2013.

[25] Исто.

[26] Ronald Weitzman, „The Satanic verses. Decapitation, sodomy and defecation at the ENO: whatever possessed Alfred Schnittke to write such an opera?", *The Independent*, Friday 31 March 1995 http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/the-satanic-verses-1613584.html, приступљено 14. 10. 2013.

[27] Холопова, 200.

[28] A. W. „Review of Alfred Schnittke: Life with an Idiot. Sony Classical CD52495" (two discs: 114 minutes: DDD), Gramophone, 20 April 1993, 121.

[29] Weitzman, „The Satanic verses..."

[30] Edward Seckerson, „Where's the soap? It does, doesn't it", *The Independent*, Monday 03 April 1995, http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/wheres-the-soap-it-does-doesnt-it-1614061.html, приступљено 10.10.2013.

[31] Исто.

[32] Исто.

[33] Rockwell,1992.

[34] Александр Ивашкин, *Беседы с Альфредом Шнитке,* Москва, Классика-XXI, 2003.

[35] Ronald Weitzman, „Schnittke's 'Gesualdo' in Vienna", *Tempo*, New Series, No. 194, Oct. 1995, 30.

[36] Исто.

[37] Исто, 30–32.

[38] Wilhelm Sinkovicz, „Staatsoper: Neuer Versuch mit dem Kindsmord", *Die Presse*, 24.12. 2004, http://diepresse.com/home/kultur/klassik/183928/Staatsoper_Neuer-Versuch-mit-dem-Kindsmord?from=suche.intern.portal, приступљено 14. 10. 2013.

[39] Christoph Irrgeher, „Düst'rer die Glocken nie klingen", *Wiener Zeitung*, 24.12. 2004.

[40] Dominik Troger, „Gesualdo ist kein Vorbild für das Lösen von Ehekrisen", http://www.operinwien.at/werkverz/schnittke/agesu.htm, приступљено 14. 10. 2013.

[41] Larry L. Lash, „Schnittke's Gesualdo at the Wiener Staatsoper", *London Financial Times*, 27.12. 2004.

[42] Ronald Weitzman, „Schnittke's 'Faust' in Hamburg", *Tempo*, New Series, No. 194, Oct. 1995, 28.

[43] Alfred Schnittke, CD *Historia von D. Johann Fausten*, Hamburg State Opera, Gerd Albrecht, RCA Red Seal 09026684132.

[44] Andrew Clark, „Schnittke's Faust, Royal Festival Hall, London", *Financial Times*, 19.11.2009, http://www.ft.com/cms/s/0/6876ebde-d52d-11de-81ee-00144feabdc0.html#axzz2nBTbklBA, приступљено 10. 10. 2013.

[45] Ivana Medić, „The sketches for Alfred Schnittke's Symphony No. 3, and what they (don't) tell us", *Muzikologija* No. 15, 2013.

[46] Alexander Ivashkin (ed.), *A Schnittke Reader,* trans. J. Goodliffe, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 2002, 38.

[47] Hermann Danuser, Hannelore Gerlach and Jürgen Köchel, eds. *Sowjetische Musik im licht der Perestroika*. Laaber, Laaber-Verlag, 1990.

[48] Andrew Clark, „Review of Schnittke's Faust", *Financial Times*, 1995, http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/32416, приступљено 14. 10. 2013.

[49] У целокупном Шниткеовом опусу једина позитивна референца на рок музику јавља се у ставу Credo из *Реквијема за сценску музику за Шилеровог* Дон Карлоса. Видети Ivana Medić, „'I Believe… In What?' Arvo Pärt's and Alfred Schnittke's Polystylistic Credos", *Slavonica* vol. 16 No. 2, November 2010, 96–111.

[50] Weitzman, „Schnittke's 'Faust' in Hamburg", 28.

[51] Ronald Weitzman, „Schnittke: Historia von D. Johann Fausten by Jürgen Freier; Arno Raunig; Hanna Schwarz; Eberhard Lorenz; Eberhard Büchner; Hamburg State Opera Chorus; Philharmonic State Orchestra; Gerd Albrecht; Schnittke; Schnittke: String Trio; Concerto for Three; Minuet. Berg(Arr. Schnittke): Canon by Gidon Kremer; Yuri Bashmet; Mstislav Rostropovich; Berg; Schnittke", *Tempo*, New Series, No. 198, Oct. 1996, 54–55.

*Ivana Medić**

IDIOTS, DEVILS AND SINNERS – ALFRED SCHNITTKE'S OPERAS

UDK: 782.071.1 Шнитке А.
ID: 211134732
BIBLID: 0354–9313, 19(2013) pp. 10–22
Submitted: 10th November 2013
Approved: 15th November 2013

Abstract: In 1990, just before the dissolution of the Union of Soviet Socialist Republics, composer Alfred Schnittke (1934-1998) became one of the hundreds of thousands of intellectuals who left the country never to return. A similar „brain drain" from the USSR only happened in the period after the October Revolution. As a son of a Jewish father and German mother, and an artist who felt a lifelong attraction to German culture and art, Schnittke chose to settle in Hamburg. Although his health rapidly deteriorated just a few months after arriving to Germany, the hyper-productive Schnittke continued to compose prolifically. Hence his late output contains no less than three operas: *Life with an Idiot* (*Zhizn s idiotom,* 1990–91, libretto by Victor Erofeev; premiered in 1992 in Amsterdam), *The History of Doctor Johann Faust* (*Historia von D. Johann Fausten*, 1983–94, libretto by Alfred Schnittke and Jürgen Köchel; first performance in 1995 in Hamburg) and *Gesualdo* (1993–94, libretto by Richard Bletschacher; premiered in 1995 in Vienna). My aim is to examine to what extent Schnittke's operas relied on the Russian and German sides of this cultural heritage and how this duality of his cultural identity influenced his choice of subject matters. I will also analyse whether Schnittke's operas contain the composer's views on the breakup of his homeland. Although *Life with an Idiot* is the only opera that explicitly (though metaphorically) deals with life under a dictatorship and the brainwashing that Soviet citizens had been subjected to, my argument is that all three operas, each in its own way, tackle the issue of political and cultural oppression, the result of which is the loss of personal identity.

Key words: Alfred Schnittke, the Soviet Union, Germany, contemporary idiot, Life with an Idiot, Historia von D. Johann Fausten, Gesualdo, Vladimir Ilyich Lenin, Victor Erofeev, Jürgen Köchel, Thomas Mann.

* Ivana Medić, musicologist PhD, is a Research Associate with the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts. She is also a Visiting Fellow with the Centre for Russian Music, Goldsmiths, University of London, and a convener of the Study group for Russian and East European Music with the British Association for Slavonic and East European Studies (REEM-BASEES). She has worked as an Associate Lecturer with the Open University and a Teaching Assistant at the University of Manchester. Prior to moving to the United Kingdom, she held the position of a Music Editor and Coordinator of the International Exchange with European Broadcasting Union at Radio Belgrade 3, Serbian Broadcasting Corporation, having previously taught at the Department for Music Theory at the Faculty of Music, University of Arts in Belgrade. Ivana Medić graduated and obtained a master degree in musicology from the Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, Serbia. In 2010 she completed her PhD at the University of Manchester, funded by the Overseas Research Award, Graduate Teaching Assistantship and School of Arts, Histories and Cultures Award. Her doctoral thesis, supervised by Prof. David Fanning, focused on Alfred Schnittke's symphonies nos. 1-3 in the context of late Soviet music. Her research interests include Russian and Soviet music, Gesamtkunstwerk, Darmstadt avant-garde, Stockhausen, piano music, gender studies, popular music and Balkan music. She is also a pianist and bass guitarist, specialising in contemporary music.
Website: http://ivanamedic.com

Са представе *Пјеро месечар/Песник Ленц* у *Мадленијануму*, 2013.

*Александар Николић**

ПЈЕРО МЕСЕЧАР/ПЕСНИК ЛЕНЦ

УДК: 792.2/.5.091(497.11)"2013"
ID: 211135244
Biblid: 0354–9313, 19(2013) pp. 24–30
Примљено: 1. новембра 2013.
Одобрено: 10. новембра 2013.

Сажетак: У овој студији режисер Александар Николић објашњава свој позоришни пројекат *Пјеро месечар/песник Ленц.* Тражећи сценске одговоре на питање ко се и зашто крије иза маске коју овај лик из комедије дел' арте носи у остварењима Жироа и Шенберга Николић проналази нове паралеле, тј. оне са књижевником Бихнером и његовом новелом *Ленц*. На тај начин уместо једног „апстрактног" лика Пјероа, спајањем Бихнеровог и Шенберговог дела, а то значи и спајањем експресије и нарације, Николић на сцени ствара једно многолико, комплексно биће – Пјероа као растрзаног, напаћеног, уклетог уметника и смешта га у време *belle époque*, тј. у време пре Првог светског рата. У структурном погледу Николићев режијски концепт остварује се тако што три циклуса песама Шенберговог *Пјероа* представљају три кошмарне ноћи, док се Бихнеров *Ленц* одвија у оквиру три дана у животу растројеног уметника. Након сваког од три Бихнерова прозна сегмента следи одговарајући циклус Шенберговог *Пјероа*. Сценографија прати атмосферу у којој се одвија радња овог пројекта – глумци се крећу по косој подлози као метафори за суноврат који доживљава европско друштво пред Велики рат.

Кључне речи: Шенберг, Пјеро месечар, Бихнер, Ленц, belle époque, експресионизам, шпрехштиме, Коломбина, Жиро, лудило

* Александар Николић (1983) је дипломирао позоришну и радио режију на Факултету драмских уметности у Београду, где је тренутно на докторским студијама. Студирао је и историју уметности, као и индустријски дизајн. Стручно се усавршавао у Бреши, Хановеру и Солуну. Од сезоне 2009/10. ангажован је у Опери Народног позоришта у Београду на одржавању текућег репертоара. Одабрани пројекти: *Шекспир: Сонети, Божићно путовање*, *Украдена лутка, Далеко од дома, …* (Народно позориште, Београд); *Милутин Миланковић, Пјеро месечар/песник Ленц* (Опера и театар *Мадленијанум*); *Похвала љубави – Тристан и Изолда, Тајанствени странац, Дани Париске комуне* (Филодрематика театар, Ријека); *Europe (UN)limited*, *Stories my grandmother told me* (KC Pavillion, Хановер, Немачка); *Nachtklänge*, *Истар*, *Шездесет секунди*, *Драга мама/ Јесења соната*, *Љиљан у долу или Јакоб Апфелбек*, *Le Chat botte*, *Чекајући Годоа.*

Шенберг и луди Пјеро

Година 2012. била је јубиларна стота од првог извођења Шенберговог *Пјероа месечара* написаног на циклус песама белгијског екпресионистичког песника Жироа, што је Театар и опера *Мадленијанум* обележио као својеврсни јубилеј у сарадњи са ансамблом за нову музику *Градилиште*.

Праизведба овог дела догодила се 16. октобра 1912. у Берлину, са сопраном Албертином Цеме као наратором. Премијера није прошла глатко, чему се сам композитор није ни надао. Колико год да нам се са ове временске дистанце делатност авангардних стваралаца у визуелним, драмским и музичким уметностима чини плодном, храбром, продорном, она није освајала нови простор и публику на јуриш. Чак су се много комуникативнији ствараоци, као што су Шенбергови ментори и заштитници Штраус и Малер, често сусретали са неразумевањем публике. Наш велики научник Милутин Миланковић, бечки ђак и страствени опероман, бележи у својим мемоарима да је публика Бечке *Штацопере* била доста суздржана према Малеровом озбиљном и оригиналном репертоару током његовог десетогодишњег директората. Међутим, та иста публика је развалила врата театра на премијери добро познатог наслова са италијанског репертоара. Штраусова *Салома* није могла да буде постављена у истом театру целу деценију.

Јасно је колико је обесхрабрујућу публику могао да има сам Шенберг на премијери *Пјероа* – и то у фази у којој потпуно напушта тоналитет. Није било ни говора да своју мелодраму представи публици у Бечу, граду у којем је живео и стварао до успостављања нацистичког режима. Тог 16. октобра 1912. на берлинској премијери, било је понижавајућег смеха, добацивања и звиждања. Публици је посебно сметала бласфемија у стиховима који се односе на Мадону:

Успни се, мајко свих болова,
са олтара мојих стихова!
Крв тече из твојих мршавих груди
где заривен стоји мач распомамљени;

као и светогрђе у стиховима који се односе на богослужење, тј. на сакрамент свете мисе:

У језиво вече,
уз блистав сјај злата,
уз трептаву светлост свећа,
прилази олтару Пјеро!

Рука, посвећена богу,
раздире свештеничке одежде
у језиво вече,

уз блистав сјај злата.
Са гестом благослова
показује он усплахиреним душама
црвену хостију са које капље:
своје срце држи у крвавим прстима
за језиву вечеру!

Међутим сам Шенберг управо то згражавање публике сматра успехом, а највећу заслугу за то даје специфичној употреби шпрехштима (*srechstimme*). *Да је дело било певано*, писао је Шенберг, *нико жив не би дао ни грош за Жирове стихове, него би публика отишла кући звиждући мелодије*. Шенбергова намерна одлука да изабере шпрехштим као неочекивано (и чак непријатно) средство изражавања које неће уљуљкати публику, него је, насупрот томе, узнемирити, само је једно од експресионистичких средстава којима се служи у *Пјероу месечару* у циљу јасног и оштрог одашиљања поруке.

Бихнер и песник Ленц

Бихнер као писац за живота није будио никакву контраверзу. Његова политичка делатност га је накратко извела из круга бидермајер анонимности немачке провинције. Неколико година касније његов ће рад на пољу медицине бити локалног значаја.

За Бихнеровог живота, велике иновације које је увео на пољу драмске уметности једва да су изазвале било какву промену. Он је био у сенци савременика, пре свега Гетеа, затим фон Коцебуа, Шелинга, Хајнеа и Анете фон Дросте-Хисхоф. У поретку система 19. века Бихнер је тек једна мала, неважна кап у океану. Међутим, за театар и књижевност од 19. века до данас Бихнер има немерљиво значајнију улогу од својих савременика Клајста, Клингера, Хебела, бивајући формално и тематски храбрији од Гетеа као и Шилера. Психолошке, друштвено-критичке, реалистичке, натуралистичке, експресионистичке, надреалистичке, епске и лирске форме театра могу да се ослоне на Бихнерово дело као праизвор.

Слика бр. 1 – Каспар Давид Фридрих: *Усамљеник*, 1818.

Бихнеров живот је био кратак, интензиван и драматичан. Рођен у немачком граду Годелау (Дармштат, Хесен) 1813. године. Млади Бихнер је успео да напише четири комада *Дантонова смрт*, *Леонс и Лена*, *Војцек*, затим мистериозну, изгубљену комедију *Пјетро Аретино*, те два прозна текста *Ленц* и *Хесенски гласник* до изненадне смрти 1837. у двадесет трећој години. Упркос малом опусу и кратком животу, Бихнеров допринос светској књижевности и развоју мисли од непроцењивог је значаја. По формалним одликама (фрагментарност форме, низ кратких неповезаних сцена, револуционаран језик и израз, увођење документарне грађе у драмску структуру…), темама (јединка притиснута од стране целе заједнице, сатерана у ћошак, прогоњени појединац, али никако херој већ нежно, психички лабилно биће) и општем сензибилитету (карактери насликани у неколико грубих потеза, карикатуре, елементи гротескног …), Бихнерово дело је било век испред свог времена и антиципирало је немачки експресионизам.

У новели *Ленц* Бихнер сукоб са окружењем доводи до крајњих граница. Почетак приповетке приказује младог песника који у тешком менталном растројству гази преко планина (слика која ће наредних деценија постати ултимативна романтичарска фантазија, а отелотвориће се у слици Каспара Фридриха Давида *Усамљеник / Der Wandere über dem Nebelmeer,* види *слику бр. 1*). Млади изгнаник бежи из града, из непријатељског света у којем је преживео пораз, од целокупне цивилизације која га ужасава и тера ка понору и потпуном менталном краху. Ленц бежи у рурално село, идеално уточиште, у дом пастора Оберлина, где се нада да ће пронаћи изгубљени мир у традиционалним ескапистичким фантазијама западне цивилизације као што су „топли дом“, „одана супруга“, „деца невина као анђели“, „топла и снажна очинска фигура“… Ипак, и ван цивилизације, у дому Оберлинових опет проналази цивилизацију у малом долазећи тако до ултимативно

Фото: Владимир Нешовић

Слика бр. 2 – Ансамбл *Градилиште* и глумци са представе у *Мадленијануму,* 2013.

болне спознаје: цивилизација сама по себи није зла, већ људи који је чине – тј. пастор, његова жена, њихова деца, послуга… Ленцов лик је до танчина насликан, док су остали ликови представљени грубо, некада само у неколико потеза, а стапају се у један групни лик – Оберлинове, уједињене против изгнаника Ленца, што ће након 100 година постати један од основних драматуршких поступака експресиониста.

Четири Пјероа: Шенберг, Жиро, Бихнер и Ленц

Слушајући Шенбергове и Жироове песме из *Пјероа месечара* не престајемо да се питамо ко је Пјеро и зашто је месечар. Шта знамо о том неприлагођеном младом бићу које се идентификује са Христом и осећа разапетим од човечанства? Ко је жена у коју је заљубљен, та црна муза налик на Лилит и шта је чини толико посебном? Зашто се Пјеро тако панично плаши вешала и сребрног џелатовог мача? Где је она коју воли и због које је толико љубоморан да сања како супарнику живом расеца лобању – светећи се таквим окрутностима за велике патње срца које подноси? И где је његов завичај у који се враћа сломљен у последњој песми – да ли је уопште на овом свету?

Тај младић којег су обликовали и песник и композитор интригира нас, плаши и узнемирава. Он је жртва, али и џелат. Онај који пати и прогоњен је, али и онај који је луд, неприлагођен и узнемирујућ, изван друштва. Представа *Пјеро месечар/песник Ленц* је тежња да се реконструише младић који је надахнуо и Шенберга и Жироа, а у којем су се обојица и сами препознали. Наравно, на његово лице је песник Жиро намакао маску једног од типизираних ликова комедије дел арте, сањалице Пјероа, несрећног љубавника Пјероа, остављеног Пјероа, песника Пјероа... Међутим, ко је испод те маске коју уметници опсесивно навлаче од почетка 19. века? Ко се крије у Шенберговом делу? Да ли је то љубоморни остављени Шенберг, којег је супруга напустила и побегла са блиским пријатељем? И да ли је то несхваћени Шенберг, исмејани и прогоњени уметник, чије концерте прекида полиција да би смирила публику која се руга и прекида програм упадицама? Или је то Јеврејин Шенберг, сатеран у ћошак, који 1934. напушта Аустрију, одлази у САД и демонстративно мења презиме?

Тражећи паралелу за сценски одговор на ова питања, у мислима су ми се непрестано наметали Бихнер и његова новела *Ленц*. Као и Шенберг (односно као и сваки Пјеро), и Бихнер је опсесивни борац за нову живу уметност и нови бољи свет, неприлагођен и узнемирујућ стваралац – због тога и прогањан, пророк са комплексним и бурним емотивним животом. У својој новели која је у представи органски припојена *Пјероу месечару*, Бихнер прати климакс лудила младог песника Јакоба Ленца (четвртог Пјероа). Бихнер користи документарни материјал из дневника пастора Оберлина који је растројеног песника примио у кућу, колажира га са сопственим реконструкцијама Ленцовог прогресивног лудила и гриже савести, градећи низ камерних сцена набијених немиром, тишином и ишчекивањем, интимним и воајерским моментима, крицима и шапутањима, а пре свега песниковим опсесивним стварањем.

Ленц преживљава исте губитке и ломове које ће доживети и Бихнер, и Жиро, и Шенберг. То су страдања, „црни крстови“ на које су разапети сви Пјерои, сви уметници који су по природи свог христоликог и пророчког заната/позива/усуда осуђени на патњу. Уместо једног апстрактног Пјероа, спајањем Шенберговог и Бихнеровог дела, спајањем експресије и нарације, креирамо комплетну слику о уклетом уметнику, имајући ретку прилику да паралелно посматрамо његов живот и доживљаје, као и његову уметност која из живота и доживљаја проистиче. Четири Пјероа: Шенберг, Жиро, Бихнер и Ленц – као кристали рефлектују и преламају светлост један по другоме, омогућавајући гледаоцу/слушаоцу да види све безбројне нијансе које један кристал не би преломио.

Бихнеров *Ленц* нам веома јасно показује спољне манифестације растројства младог уметника, као и то како на њега реагује околина; међутим, мистерија остаје оно што се одвија у глави самог Ленца. С друге стране, Шенбергов *Пјеро месечар* аутистично показује искључиво унутрашњи свет тог истог неприлагођеног човека, али без наговештаја шта је тако велику унутрашњу буру могло изазвати. Спајањем *Пјероа* и *Ленца* гледаоцу/слушаоцу се пружају нове перспективе на оба дела: Пјероови очаји, негодовања и крици престају да буду низ лабаво повезаних и херметичних лирских вапаја, већ имају веома јасан извор у конкретним сценским дешавањима конституи-

саним око реалних патњи младог песника Ленца у дому пастора Оберлина.

Ова два дела се снажно привлаче, као два пола магнета, стварајући једну недељиву смисаону целину. Најчвршћа веза је управо сам главни јунак: као што су Жиро и Шенберг навукли Пјероову маску и представили нам свој унутрашњи свет, тако на сцени, пред гледаоцима, и луди Ленц навлачи Пјероову маску, јер једино са том маском може да изговори све шта му раздире душу. Пјеро и Ленц пред публиком постају једно.

Истина је да је Бихнеров *Ленц* написан 80 година пре *Пјероа;* међутим, захваљујући Бихнеровом експресионистичком рукопису и тематици, *Ленц* се готово без икакве драматуршке интервенције уклапа у Жироово ткање. А и сам историјски Ленц, иако живи у другој половини 18. века, ипак је носилац протоекспресионистичке мисли и израза, филозофије, чак и дели сличне судбине са експресионистичким уметницима од којих га дели више од века.

Сукоб belle époque и експресионизма ствара лудог Пјероа

Занимљиво питање је како то да два тако суштински различита стила у уметности као што су *бел епок* и експресионизам могу да постоје паралелно, а да су дијаметрално супротни. Какав је то свет у којем живе Шенберг и Жиро, који је до те мере контрадикторан да је његов крајњи производ луди Пјеро?

Епоха која траје приближно од 1880. до Првог светског рата назива се *belle époque*, а карактерише је пре свега рециклажа свих претходних уметничких стилова, при чему се бирају само елементи, теме и мотиви који су ескапистички, декоративни, сладуњави, изразито неузнемирујући, кокетно декадентни, еротични – сво то обиље у исти мах, али само до границе коју дозвољава буржоаски морал и интерес. С друге стране, сви ти сладуњави декоративни елементи из свих уметности производе се масовно, у стотинама хиљада примерака и бивају свима доступни. Неорококо намештај, кристални лустери и фреске на таваницама су стандард и у најјефтинијим станичним хотелима, док све фасаде Париза, Беча и осталих европских метропола кипе од крилатих аморета, обнажених нимфи, гирланди, балустера... То је епоха сакривања под тепих политичких, социјалних, моралних и свих осталих проблема друштва, а не њиховог преиспитивања и решавања. Управо такав третман друштвено-политичких тензија довео је до Првог светског рата чијим је избијањем и окрутношћу лепа, цивилизована Европа била потпуно шокирана.

Слика бр. 3 – Едвард Мунк: *Крик*, 1910.

Уметници који су припадали експресионистичком сензибилитету представљали су малобројне који нису ишли уз длаку допадљивом, али суштински трулом друштву „лепе епохе". Својим веома узнемирујућим делима су најављивали потпуну пропаст, велика разарања и душевне муке с којима ће се ускоро Европљани сусрести. Мунков *Крик* (настао само две године пре *Пјероа месечара*)[1] је једна од најчистијих икона експресионизма. Сам Мунк у једном писму пријатељу пише:

> *Шетао сам с пријатељима, сунце је залазило, небо се претварало у крвавоцрвену боју. Одједном сам се осетио исцрпљеним, зауставио сам се и ослонио на ограду моста: видео сам крв и пламене језичке изнад плаво-црног фјорда и града. Стајао сам, дрхтећи од немира, и осећао бескрајан крик.*

Крик је дело које би могло бити и кључ за тумачење самог експресионизма: то ужаснуто лице које отворених уста, са рукама преко лица и исколачених очију, у агонији, зури у посматрача, у ствари је уметник сам – деликатно и сензитивно биће, види и осећа оно што други смртници не могу, а његова повређеност је толика да више не може да је изрази прецизном и култивисаном формом; штавише, то и не жели (*види слику бр.* 3). Жиро и Шенберг такође не могу и не желе да се изразе у маниру *бел епока*, као што су то у

своје време одбили и Бихнер и сам Ленц. Сва четири уметника бацају рукавицу у лице владајућем укусу, формама, темама и језику, бирајући оно што бисмо метафорички могли да назовемо маском лудог Пјероа месечара – експресивног, суровог, лудог, пророчанског, страственог, искреног, интелигентног, деструктивног и аутодеструктивног.

Бечки музички господари *бел епока* су били чланови династије Штраус. Они уживају најширу популарност, имају многе следбенике, њихова дела су галантна, виртуозна, заснована на традиционалним формама, хармонском језику, итд... Шенберг, с друге стране, који је савременик Јохана Штрауса II („краља валцера“) и Јохана Штрауса III, бира да крене потпуно другим путем, да покуша да створи потпуно нове вредности, али такође и да самој музичкој уметности да нову вредност: уместо разоноде – пророчански садржај. Сачувано је више цитата у којима сам Шенберг своју музику назива „ружном“, са приметном дозом задовољства. За Шенберга је уметност изнад баналних појмова као што је „лепо“ којима се квалификује декорација или забава.

Луди Пјеро/Ленц на сцени

У Бечу *лепе епохе* у свакој аријi, водвиљу, на сваком платну величала се брачна љубав, топлина дома, мајка и отац окружени насмејаном децом округластих лица – то је слика којом је епоха желела да се представи. То је такође и слика која је у сценском приказу *Пјероа месечара* дата интерполацијом Бихнерове новеле *Ленц* у Шенбергову структуру. Породица пастора Оберлина (историјске личности које је Бихнер само благо изглачао) на први поглед представља све оно што је ултимативна породична фантазија епохе у којој је *Пјеро* настао: од типизираних ликова „нежне мајке“, „оца заштитника“, „деце анђела“ и пренаглашених и карикираних односа међу њима, преко њиховог хистерично белог и чистог костима, елегантног, скупоценог, у којем су посебно деца (Шарлота и Филип) приказана као тек отпаковане сладуњаве лутке, па све до најпрефињеније употребе најбаналније сценске реквизите за означавање „топлог дома“ као што је сервис за чај од којег се породица никада не одваја. Сценски приказ *Пјероа/Ленца* управо полази од велике *бел епок* лажи, да би је током представе демистификовао и разбио користећи управо Шенбергов кључ.

Фото: Владимир Нешовић

Слика бр. 4 – Раде Ћосић (Ленц), са представе у *Мадленијануму,* 2013.

Музички експресионизам је први елемент који гледаоца буди из те сладуњаве илузије и открива неподношљиву истину (Ансамбл за нову музику *Градилиште*: Марина Ненадовић, Вељко Кленковски, Мирјана Нешковић, Срђан Сретеновић и Неда Хофман). Наиме, сам композитор је *Пјероа* поделио у три циклуса песама – који су у реалности представе постали три кошмарне ноћи. Пратећи ту идеју, Бихнеров *Ленц* је подељен на три целине које су у представи постале три дана у животу растројеног песника.

Након сваког од три Бихнерова прозна сегмента, који представљају последње трауматичне дане у животу несрећног песника (Раде Ћосић), следи одговарајући Шенбергов циклус, који дочарава још трауматичнију ноћ у којој песник изнова преживљава све оно што га је прогонило преко дана. Сви проблеми који су код Бихнера били наслућени или тек начети, враћају се кроз Жироа и Шенберга током ноћи отварајући младом намученом бићу очи и терајући га све дубље у лудило.

Кошмарни Шенбергови ликови Мадоне, Своднице, Коломбине који песника прогањају у ноћним циклусима, у прозним дневним одломцима своју паралелу имају у госпођи Оберлин (Милена Моравчевић) која маском нежне мајке и верне супруге пуне љубави покушава да опчини Ленца, кријући похоту, ниске страсти и користољубље. Шенберговим ликовима Супарника, Касандре, Лопова, Свештеника, пандан у драмском ткиву је пастор Оберлин (Жељко Максимовић), наводно морални ауторитет, стуб заједнице и дома, подршка и ослонац Ленцу, али заправо користољубиви опортуниста који покушава да од песниковог оца издејствује унапређење, идући дотле да

Фото: Владимир Нешовић

Слика бр. 5 – Са представе у *Мадленијануму,* 2013.

Фото: Владимир Нешовић

Слика бр. 6 – Ансамбл *Градилиште* и глумци, са представе у *Мадленијануму*, 2013.

сам подводи своју жену младом растројеном песнику. Деца породице Обрелин (Вања Михаиловић и Душан Каличанин) представљају све оне силе и стрепње из Жироових песама које су Ленцу најпоразније. Иза лепих локни и уштирканих крагни крију се демонско одсуство емпатије, садизам, себичност, агресивност…, све оно што би требало да буде страно чистим и нежним бићима која се представљају као анђели и од којих се очекује да буду као анђели. За њих су у подели одабрани балетски играчи који својим немим присуством још непријатније потцртавају одбијање комуникације са песником који очајнички жели контакт са људима.

Током Бихнерових сегмената представе (који представљају дан) глумци и играчи имају драмску некореографисану игру – то је благо експресионистичка глума, што је у духу оба сједињена уметничка дела. Међутим, током ноћи (на Шенбергову музику и Жироове текстове) почињу Ленцови/Пјероови кошмари. Господин, госпођа Оберлин и њихова деца постају своји негативни одрази с оне мрачне стране огледала и изводе кореографије које прате узнемиравајуће Жироове текстове. Те кошмаре покреће мецосопран (Ана Радовановић) који постаје глас који песника тера све дубље у лудило, подсећајући га на све ужасе и

Фото: Владимир Нешовић

Слика бр. 7 – Ансамбл *Градилиште* (Неда Хофман, клавир, Вељко Кленковски, кларинет, Марина Ненадовић, флаута, Мирјана Нешковић, виолина, Срђан Сретеновић, виолончело) и Ана Радовановић, мецосопран (Коломбина), са представе у *Мадленијануму*, 2013.

патње света из којег је побегао, такође га непријатно суочавајући са правим намерама породице Оберлин које се крију иза лажних осмеха. За сам мецосопран пронађена је паралела у драмском ткиву, а то је магловит лик Ленцове мртве веренице, због које га спопадају грижа савести и очајање, и за коју се може наслутити да је страдала у тренутку песникове љубоморе и лудила. Она се сада враћа као оптерећујући глас, који опсесивно прати песника и који са њим рекапитулира један по један промашај из његовог живота, гурајући га све дубље у очајање. Супротно уобичајеној пракси да се приликом извођења *Пјероа* вокални солиста костимира у лик Пјероа, у продукцији која је постављена у М*адленијануму*, посегнуто је за решењем које је ближе оригиналној Шенберговој идеји. Наиме, на праизвођењу сопран није био обучен у Пјероа, већ у Коломбину, Пјероову недостижну драгу, која га мами, провоцира, заводи, а онда увек иронично одбија и исмева. Сам карактер шпрехштима пре упућује на такво тумачење, тј. ругање циничне кокете, која с времена на време има тренутке саосећања, него на непрекидан низ Пјероових искрених ламената.

Сама сценографија такође прати експресионистичко ткање. Она је једна велика косина по којој сви ликови ходају нормално, са лакоћом, као да не примећују стрмину и клизавост подлоге, сви осим песника Ленца/Пјероа, који се непрестано спотиче, губи равнотежу, пада, котрља се низбрдо и замара у покушају да савлада успон. Та велика косина је метафора цивилизације у којој вешти играчи напредују без проблема, као мачке, док се неспретни и неспремни (као Ленц) изнова и изнова спотичу, падају и губе снагу. Мецосопран/Коломбина/демон мртве веренице је смештен далеко изнад осталих, високо на Месецу од картона, као из дечије сликовнице који се Ленц/Пјеро упиње из све снаге да досегне, али му не полази за руком.

Иако је за нашу публику *Пјеро месечар* и даље авангарда, он је убрзо од тренутка настанка нашао пут до публике и до данас то наставља широм света. Гершвин га је ватрено обожавао. Стравински је до краја живота чувао карту и програм са премијере. Ово узнемирујуће експресионистичко ткање кроз овлаш повезане кошмарне слике води нас у свет с оне стране огледала, не у свет мирног грађанина добре старе Европе, задовољног собом, Богом, човечанством и пре свега оптимисте… Води нас у ум уметника у агонији, који

као тројанска пророчица Касандра види све, види пропаст града и света, Први светски рат, пропаст Европе – међутим, нико му не верује и још га сматрају лудим. То је низ слика које као опсесивне мисли пролећу кроз главу намученог у Мунковом *Крику* који стоји крај ограде моста и са ужасом гледа како се вода и небо претварају у крв.

Мрачни, црни џиновски лептири
убили су сунчев сјај.
…
И с неба према земљи
спушта се с тешким крилима
невидљива звер
на људска срца...
Мрачни, црни џиновски лептири.
(Песма VIII – „Ноћ")

Шенберг и Бихнер нас заједно воде у свет стрепње, у свет предосећања будуће несреће, свет оспољених унутрашњих тензија, свет материјализованих страхова и мрачних нагона. Својим специфичним музичким и драмским језиком нам не дозвољавају да упаднемо у сањарење, да се слатко уљуљкамо у извајану мелодију или добро познате хармоније. Шенберг и Бихнер желе да нас пробуде, узнемире – као што су и они сами били узнемирени након спознаје истина о нашој цивилизацији које су са нама желели да поделе.

[1] Едвард Мунк је начинио четири верзије слике *Крик* у периоду од 1893. до 1910. године. Албер Жиро је циклус песама *Пјеро месечар* (на француском) објавио 1884. а превод Ота Хартлебена овог дела на немачки, који је користио Шенберг штампан је 1894. Шенбергов *Пјеро месечар* први пут је изведен 1912. године.

Aleksandar Nikolić*

PIERROT LUNAIRE / POET LENZ

UDK: 792.2/.5.091(497.11)"2013"
ID: 211135244
BIBLID: 0354–9313, 19(2013) pp. 24–30
Submitted: 1st November 2013
Approved: 10th November 2013

Summary: In this study director Aleksandar Nikolić explains his theater project *Pierrot lunaire/Poet Lenz*. He tries to reconstruct the figure of Pierrot, that has inspired a poet Girand and a composer Schönberg, correlating it with the fate and lives of both artists. Searching for the answers to the question of who and why is hiding behind the mask worn by this character in comedy dell'arte in realizations of these authors, Nikolić finds new parallels, ie. those with writer Büchner and his novella *Lenz*. Like Schönberg (ie like every Pierrot), Büchner is obsessive fighter for a new live art and new better world, a maladjusted and harassing creator - and therefore a prosecuted prophet with a complex and turbulent emotional life. Lenz has been going through the same losses and breaks that will experience Büchner and Girand and Schönberg. By the nature of their christlike and prophetic vocation/call/fate they are doomed to sufferings, „black crosses". Instead of one „abstract" character of Pierrot, merging of Büchner's and Schoenberg's work, which means merging of expression and narration, Nikolić creates a multifaceted, complex creature on the scene – Pierrot as a reluctant, troubled, doomed artist, giving us the opportunity to simultaneously observe the artist's life and experiences, as well as his art which derives from life and experiences. Four Pierrot: Schönberg, Girand, Büchner and Lenz – like crystals they reflect and refract light at one another, enabling the viewer/listener to see all the countless shades that a crystal would not refract.
By connecting *Pierrot and Lenz*, new perspectives on the both works have been presented to the viewer/ listener. They are strongly attracted, like the two poles of a magnet, creating a meaningful indivisible totality. A strongest bond is the main character himself: just like Bank and Schönberg who put Pierrot's mask and presented their inner world, crazy Lenz puts Pierrot's mask on stage, in front of the audience, because only behind the mask he can say everything that tears apart his soul. In front of the audience Lenz and Pierrot become one.
In terms of structure Nikolić's concept is realized in such a way that three phases of Schönberg's *Pierrot* poems present three nightmarish nights, while Buchner's *Lenz* takes place within three days in the life of a distracted poet. Each of the three Büchner's prose segments is followed by corresponding phase of Schönberg's *Pierrot*.
This Schönberg-Büchner's expressionistic weaving Nikolić placed in the period of *belle époque*, ie. in the time before World War I.
Scenography follows the atmosphere of events. It's a big slope on which all the characters are walking normally, with ease, as if not noticing the steep and slippery surfaces, all but the poet Lenz/Pierrot, who continually stumbles, loses his balance, falls, rolls down the hill and tiring himself trying to overcome rise. This big slope is a metaphor of civilization in which skillful players progressing smoothly, like cats, while clumsy and unprepared (as Lenz) repeatedly stumble, fall and lose power.
This disturbing expressionistic weaving through loosely linked nightmarish images leads us into the world beyond the mirror, not into the world of the peaceful citizen of good old Europe, who is satisfied with himself, with God, humanity and above all who is optimistic ... It takes us into the mind of the artist in agony, who sees everything as the Trojan prophetess Cassandra, sees downfall of the city and the world, World War I, the collapse of Europe – but no one believes him, even considers him insane.

Keywords: Schoenberg, sleepwalker *Pierrot*, Büchner, Lenz, belle époque, expressionism, Sprechstimme, Columbine, Girand, madness

Aleksandar Nikolić (1983) graduated in theater and radio directing at the Faculty of Dramatic Arts in Belgrade, where he is currently studying for a PhD. He also studied a history of art and industrial design. He participated in professional training in Brescia, Hanover and Thessaloniki. From the 2009/2010 he has worked on maintaining the current repertoire of Opera at the National Theater in Belgrade. Selected projects: *Šekspir: Soneti, Božićno putovanje*, *Ukradena lutka, Daleko od doma …* (National theatre in Belgrade), *Milutin Milanković, Pjero mesečar/ pesnik Lenc* (Opera and theatre Madlenianum), *Pohvala ljubavi – Tristan i Izolda, Tajanstveni stranac, Dani Pariske komune* (Filodramatika theater, Rijeka), *Europe (UN)limited*, *Stories my grandmother told me* (KC Pavillion, Hanover, Deutschland), *Nachtklänge*, *Istar*, *Šezdeset sekundi*, *Draga mama/ Jesenja sonata*, *Ljiljan u dolu ili Jakob Apfelbek*, *Le Chat botte*, *Čekajući Godoa*.

Са представе *Пјеро месечар/Песник Ленц* у *Мадленијануму*, 2013.

*Ана Зечевић**

ДРАМАТИЧНО У ДРАМИ И ОПЕРИ (I)

УДК: 782.089.6 ; 82.0-2
ID: 211135756
Biblid: 0354–9313, 19(2013) pp. 32–44
Примљено: 1. новембра 2013.
Одобрено: 10. новембра 2013.

Сажетак: Опера као јединствени музичко-сценски жанр синкретизује музику, текст и покрет, комбинује све видове уметности и различите уметничке дисциплине – костимографију, сценографију и глуму. Драматург-композитор и редитељ, свако на свом плану, развијају поетске идеје литерарног дела и остварују неопходне степене драматичног, при чему је музички план доминирајући.
Према изворима из области теорије драме, текст сваког драмског комада базира се на четири елемента, која га у одређеном степену објашњавају, а то су: идеја драме, тема драме, драмска фабула и сиже драме. Музичка драматуршка улога драмског лика у опери биће глобално двојака: приликом реализације драмске фабуле – идеје, тј. драмских елемената који имају апстрактно схваћен састав и карактер, музика ће свим својим средствима да изазове и потцрта емотивно-психолошке садржаје драмске радње. При томе, поступак изазивања психолошких представа и емоција код слушаоца траје током целе драме–опере због тога што су драмска идеја и фабула јединственог садржаја, односно састава за целу драму-оперу. Супротно томе, приликом реализације драмског сижеа – теме, односно елемената којима су реално конкретизовани драмски догађаји кроз етапе драме-опере, музика ће бити у служби представа тих конкретних догађаја, што значи да ће музичка драматуршка улога имати ограничен дијапазон деловања – њено трајање биће сведено на јединствене догађаје – етапе у оквирима целокупне структуре.

Кључне речи: драма, опера, либрето, драматурија, партитура, музика, драмски ликови, идеја драме, тема драме, фабула, сиже дела.

* Ана М. Зечевић (1972) је магистрирала на Катедри за теорију музике на Факултету музичке уметности у Београду у класи проф. Милоја Николића са темом *Веза драматуршке улоге и музичког облика хорова у операма Петра Коњовића*. Приредила је и објавила између осталог књиге: *Прожимања уметности – поетолошке студије и огледи* (2003), Миховил Логар: *Паштровски витез – музичка игра у три чина* (2000), *Поезија и музика. Миленкове песме као инспирација музичким стваралоцима* (1998), *Ал'што певах неће пропанути*. Музичка инспирација поезије Бранка Радичевића (1999).

Добро направљена опера је драма.
Добро направљена драма је музика.
Владимир Хабунек

Опера представља јединствени музичко-сценски жанр који синкретизује све видове уметности и различите уметничке дисциплине. Спој музике, текста и покрета остварен је уз деловање низа дисциплина, као што су режија, костимографија, сценографија и глума. Опера је изузетно сложен вид синкретизма више уметности, у оквиру којег драматург-композитор и редитељ, свако на свом плану, развијају поетске идеје литерарног дела[1] и остварују неопходне степене драматичног, при чему је музички план доминирајући.

Термин *драма* потиче из времена грчке трагедије. У то време она је представљала збирни назив за трагедију и комедију, као литерарне комаде чије су форме биле веома практичне, једноставне, прилагођене брзој реализацији, без већих припрема.[2] У савременом тумачењу, драма је врста књижевног рода, форма писања чији садржај може, а и не мора да се постави на позорницу.[3] Она у себи садржи сопствену енергију, унутрашњи набој, који делује на појединца већ као читани текст. Суштинску одредницу драме из времена грчке трагедије најбоље је изразио Хегел дефиницијом, да *стара драма*[4] *представља оно што је унутарње и његово реализовање у спољње*. Под *унутарњим* се мисли на латентни набој драмске радње, док се под *спољним* подразумева како латентни набој, тако и начин на који је он пласиран у самом тексту драме, а потом и сцена, тј. визуелни опис драме. Ову мисао прецизира драматург Миленко Мисаиловић, додајући да *драма садржи двојство драмског: невидљиви набој или притајено јединство супротности (као суштину) и пражњење суштине посредством супротности сукобљавања*,[5] чиме истиче да се оно *унутарње* у драми реализује кроз *спољну* драму, односно драмски текст са одређеним, конкретним темама и кроз одређену литерарну форму. Тиме је потврђено да драма може да делује на појединца који је чита – *драма за читање* (*Леседрама*). Стога драматург и редитељ Јосип Кулунџић сажето каже да је *драма – мисао изражена у акцији*.[6]

Драматично у драми, према разматрањима теоретичара драме, везује се пре свега за психолошки профил драмских ликова и њихово креирање драмског тока, с једне стране, као и за начин усвајања тј. доживљавања тог драмског тока од стране реципијента, с друге стране.

Драматично је начин испољавања неког збивања или појаве, природно својство неког процеса, а драмско је у вези са драмом као литерарном врстом. У вези са појмом *драматично* још се наводи да је *недефинљиви стил драматике онај који се јавља и постоји, али се не може јасно*

одредити или дефинисати због својих унутарњих противречности; због њих је и несводљив на једно обележје, тенденцију или правац.[7]

Појам *драма* одувек је повезан са појмом *драматургија*. У доступној литератури термини *драматургија* (лат. *драма* – радња, *ергиа* – деловање), односно *драматуршка улога* или *функција*, нису једнозначно дефинисани.

Стручњаци – драматурзи, театролози, редитељи и естетичари – појам *драматургија* посматрају вишестрано:

1. као део технике осмишљавања било ког (књижевног) текста у смислу његовог *унутарњег* латентног смисла;[8]
2. као технику драмског стваралаштва;
3. као *стручну помоћну науку режије* сценске позоришне уметности;
4. као свеобухватну технику позоришне уметности (у ширем смислу), која кроз свој израз сублимира до сада познату теорију драме тј. у којој су примењени принципи литерарне драматизације на позоришну праксу... .[9]

У новијој и доступној литератури проналазимо текстове у којима се теоретичари баве савременом драмом као перформансом, занемарујући класична схватања појмова драматургије. Као парадигму ових схватања наведимо дефиницију дату у часопису *Нове (теорије) драматургије*: *Драматургија је … успостављена као: организација и структурација, другим речима: политика текста (и текстова) извођачких уметности*.[10]

Показује се да је на тај начин (*мутатис мутандис*) извршен пренос значења појма *драма*, и свих спрегнутих и из њега изведених термина, на оперу (као и на друге приказивачке уметности), па се о њима говори данас као о реално или, у најмању руку, метафорично еквивалентним појмовима.

У заједничком схватању, како теоретичара, естетичара тако и шире публике, драма и опера подразумевају сценска извођења.

Када се драма поставља на сцену, можемо говорити о иста два основна доживљаја који се као такви остварују и у опери – аудитивном и визуелном – али основни аудитивни доживљај у драми потиче само од говора, док је у опери овај доживљај комплекснији, јер подразумева и деловање музике. Треба напоменути и то да већ говор сам за себе има своју мелодичност, а музика му само даје нову димензију. Међутим, интензитет доживљаја није исти када се остварује само на основу говора или када се остварује певањем. На свој начин, о томе пише оперски редитељ и театролог Борис Александрович Покровски : *Однос онога што чујемо са оним што видимо, односно, музичког вида (осећања) са позоришним (конкретно дејство) јесте оно главно у опери, природа те уметности, њена одлика*.[11]

Драма (у ужем, „старом“ смислу) не мора да искључује појаву музике, а такође, није свака драма у којој се јавља музика – опера. Основицу драме са музиком представља сам драмски текст (писани, односно говорни), чија се драмска радња, уз адекватан сценски покрет, прича, тј. саопштава говорном речи, док се музика појављује местимично, најчешће у функцији драмских кулиса, односно атмосфере (таква музика може бити изведена „уживо“, или, пак, бити у аудио-запису) и у том смислу може имати важну улогу. Оваква музика може бити важан део драматургије неке драме, немајући при том никакве везе са опером.[12]

Опера такође садржи текст драме (либрето), текст који је обично у извесној мери прерађен, да би (и јер је) добио музичко рухо. У опери се драмски текст, тј. драмска радња, првенствено саопштава певањем, уз глуму, односно, сценски покрет. Глумци-певачи тумаче драмску радњу кроз дијалоге и монологе, тј. кроз говор, али говор који је претворен у музику. Осим музичког говора, у опери се јавља и *музика у музици* – а то су различите песме, односно музичке нумере којима се освежава драмски ток. Опера спаја музику и позориште на тај начин да су у синкретичко сценско дело оперу-драму или драму-оперу укључени првенствено музички извођачи: солисти, хор, оркестар. Сви они изводе овакву драму на основу својих деоница у партитури, у којима је забележена њихова улога у опери. Певање је основни вид музике у опери и истовремено главно средство драматургије у огромној већини опера.

На који начин, и да ли су у потпуној тематско-емотивној симбиози усклађени књижевни текст и његова музичка надградња у опери, често је питање компаративних естетичара који у првим разматрањима полазе од смисла текста и музике: *Језик оформљује мисао. Историја језика и историја мишљења су неодвојиви процеси који се међусобно условљавају. Речи у литератури симболи су одређених ствари, појава, појмова, према утврђеном систе-*

фото: Андреас Биркулгт

Слика бр. 1. –Марика Шенберг (Ирена, друга с лева) и Карикилија Мавропулу (Адриано, први с десна), лајпцишка продукција *Риенција,* 2010.

му означавања који претпоставља сваки језик. Тонови у музици немају такав вид симболичке функције, јер не означавају на један унапред утврђен начин неке унапред утврђене садржаје. Ово тврђење не треба мешати са чињеницом да се кроз историју слушања музике у извесном смислу и у извесним случајевима формирала навика да поједине, на посебан начин организоване групе тонова могу да сугеришу релативно одређеније комплексе емоција.[13]

Постоје и прелазни типови између говорне и музичке драме[14] (тј. драме у ужем, „старом" смислу и опере) у којима је однос важности музике и текста начелно ближи оном у опери, тј. музика је важнија од говора. Може се рећи да они представљају мање-више оперу (музичку драму) са говорним тачкама, као својеврсни пандан комаду с певањем, односно говорној драми са музичким тачкама. Такви су, на пример, зингшпил (*Singspiel*), оперета, неке форме мјузикла итд.

Посебан случај представљају експресионистички видови опера, који (поново) померају тежиште о коме је реч ка драми, али на вишем нивоу изражајности говора од оног у другим поменутим „прелазним формама" и са релативно вишим степеном укључивања глуме, покрета, мимике и других, превасходно сценских елемената („треће димензије") у свој специфични синкретизам.[15]

У данашње време дешава се да сценска презентација чак надвладава текстуалну, па, повратно посматрано, можемо констатовати да је осим два поменута плана, текста и музике, у опери важан и трећи – сцена (бар у извесној мери). Ту мислимо на позоришну сцену – као визуелни елемент (који подразумева одабир одговарајуће сценографије и костимографије), или, пак, као место на којем ће бити изведене *ефектне* плесне нумере: балет, пантомима, који, без помоћи текста, доприносе осликавању опште атмосфере или њеног дела. У том смислу можемо говорити и о драматургији на нивоу сценског покрета. Нас, ипак, првенствено занима оперска партитура, као и либрето, а мање оперска режија, тако да ће овај трећи план бити изван нашег ужег истраживања, осим у релативно ретким ситуацијама када је то неопходно – кад је реч о тумачењима дидаскалија или положаја хора на сцени и изван сцене и слично.[16]

Евидентно је то да се опера реализује на основу својеврсног предлошка – *партитуре*. Партитура је по правилу дата у писаном виду и има три нивоа:[17]

1) први ниво представља текстуални део драме употребљен у опери – *либрето*;[18]

2) други ниво чини нотни текст, који је заједно са текстом либрета расподељен по деоницама и записан у *партитури*;

3) сâм редитељ има сопствену *редитељску партитуру*, у којој се налази како прецизна драматуршка схема потеза по којој ће бити сценски постављено дело, тако и остале његове идеје-водиље у тој сценској поставци опере-драме.[19]

(Либрето /итал. *Libretto* – књижица/[20] представља комплетан текст оперског или балетског дела. То је: *драмска форма прилагођена критеријумима који омогућавају да се компонује на дати текст. По правилу је краћи од просечног драмског текста, јер певана реч или играчки покрет увек дуже трају од изговорене речи.*

Акценат у оперском либрету увек је на монологу /арија/ и дијалогу /дует/, док су дидаскалије сведене на минимум.)[21]

Либретисти и оперски писци одувек су тежили да створе либрето занимљив и податан за музичко обликовање, тј. такав либрето који ће се прилагодити неким постулатима, жељама музичке драматургије (као нпр. устаљен поступак поставке арије у операма одређеног жанра) колико год то било потребно. Позоришни ствараоци заправо теже ка успостављању корелације између два типа „језика" односно израза: говора и музике. Смер либретистичке прераде драме јесте померање акцента с наративног и рационалног на емотивно и ирационално. Одговарајућим либретом се омогућује композитору да га лакше музички обради, као и драматургу да лакше организује, уклопи, а затим потребним дидаскалијама назначи многобројне додатне, вантекстуалне садржаје, као што су пантомима, балет и слично. Музички писац Мирка Павловић пише да у либрету опере треба да буду усклађени „драмски израз", под којим подразумева изражајност саме драмске радње, и њено тумачење на сцени (глума и покрет), са „емоционалним исказом" односно надтекстуалним елементом, као што су осећања, мисли и друге душевне категорије. Она између осталог, пише да у либрету: *треба да буде избегнута сувишна мисаоност, треба да има личности рељефно приказане и радњу која омогућава равнотежу између драмског израза, емоционалних исказа и, што није неважно, амбиције певача да се прикажу. Посебно је пак драгоцено за добар либрето да је срочен поетским језиком (пожељно у стиху, али не и обавезно!), чија лексика и ритам омогућују лако претакање у музику, као и да има подесну структуру за музичко обликовање. Значај либрета за оперу био је разлог што је у прошлости обично био штампан уз позоришни програм и што и данас многи љубитељи опера воле да прате извођење уз текст либрета.*[22]

Осим најзаступљенијег мишљења да је либрето комплетан текст опере или балета, постоје и друга мишљења: да је либрето – сиже опере, потом, да је он драматуршка схема сценске поставке, док је за поједине драматурге либрето све заједно – текст драме, партитура са тим текстом и нотама, као и гомила убачених дидаскалија о драматуршким и редитељским операцијама потребним у сценској поставци. Тако нпр. оперски редитељ и драматург Б. А. Покровски сматра да је без музике либрето само *драматуршка схема, полуфабрикат*. И још додаје да за њега либрето није *материјал за поставку. (...) Није важна радња описана речима у либрету, него однос музике са том радњом*.[23]

У суштини, либрето представља комплетан текст оперског и балетског дела, али и скуп систематизованих етапа драме у којима је, помоћу драмског заплета и ликова који га тумаче, представљена одређена идеја драме, а такође (макар у крајњој инстанци, латентно) исказана одређена музичка идеја.[24]

У историји музике наилази се на примере у којима је музика много експресивнија и интересантнија од понуђеног либрета и обрнуто. Тако су из драма које се ретко изводе у позоришту израстале каткад врло популарне опере, какав је случај, нпр. са Пушкиновом драмом *Борис Годунов*, која се ретко изводи, супротно популарној истоименој опери Мусоргског; такав је случај и са операма *Риголето*, *Фиделио* и другима у односу на њихове литерарне претке.

(О појму *партитура* композитор Дејан Деспић пише следеће:

Као што диригент мора да има добар преглед инструмената у ансамблу пред собом, тако је још и важније да иста прегледност влада у нотноме тексту којим је оркестарска композиција записана. Партитура – као истовремен упоредни преглед тока свих деоница једног ансамбла, уписаних једна испод друге метрички подударно – временом је такође стекла један уобичајени поредак, са могућним мањим одступањима.)[25]

Иако се у оперској партитури налази и текст драме, која лежи у подлози целе опере (оригинална драма или њена варијанта скраћена за потребе оперске надградње), опера превасходно промовише музику. Та музика својим садржајем требало би да одговара драмској радњи, да је прати, да латентни унутрашњи набој музике одговара унутрашњем набоју који произлази из драмског текста и да заједно стварају исту психолошку слику. То, даље, значи, да *драматично у музици* треба, бар начелно, да се поклапа са драматичним у драмском тексту. У овом настојању, као помоћни елементи, јављају се глума, односно сценски покрет (који су у музичкој партитури само назначени дидаскалијама, док оперски редитељ има посебну, редитељску партитуру).

Позоришни редитељ др Ерих Хецел у есеју „Опера и оперска режија" о *партитури* пише: *Опера има три изражајне вредности: партитуру, глумца и слику. Партитура сачињава основ оперске режије. У идеалној партитури драмска радња је садржана у целости и недостаје јој још само преношење из акустичне у оптичну сферу. Опера је једно скупно уметничко дело, а музици је потребан сценски корелат и обратно.*[26]

Свим овим желимо да укажемо на то да опера није само костимиран музички концерт, већ је то музичко позориште. Опера се може доживети потпуно само онда када се истовремено и слуша и гледа. То је музичка врста која је „по дефиницији" (записаној у партитури) образована из делова драме и која је, такође, неодвојива од реализације у позоришту, а та чињеница је представљена у партитури као веома битна.[27]

У споју текста и музике у опери, текст драме садржан у либрету има кључну улогу због тога што разрађује тему, садржај и тиме нуди концепт спровођења идеје целог комада. Стога се музичка надградња либрета, са свим специфичним законитостима компоновања музике, врши по угледу на драму. Зато се у операма (бар начелно узев и у делима шире признате уметничке вредности) поштују они елементи музичког облика који се могу наћи и као елементи драмске радње (мотиви, контрасти, градације и слично), а њихово усклађивање са специфично музичким структурама и формама (насталим изван жанровских оквира опере или у оквиру истог жанра, али у друкчијем контексту) по правилу не уништава нити суштински ремети њихово основно деловање. Не постоји стога јединствени формални тип опере. Опера је увек била обимно и сложено дело, те као таква није могла да се формално једнозначно дефинише, већ је у ширем смислу остала прокомпонованог музичког облика. Поменути планови: текст, музика, па и сцена, могу, према потребама либрета и композиционим трендовима – стиловима, бити структурирани на веома различите начине, као нумере, сцене, дијалози, монолози итд. Однос приоритета драмског, музичког и сценског, мењао се кроз историјат опере, али, упркос успостављању релативно чврстих одређења великог броја жанровских карактеристика и чак стереотипа, није дошло до конституисања прецизно дефинисаних оперских формалних типова.

Има и новијих тумачења и концепција о узрочно-последичној вези драме и музике у опери, које подразумевају мишљење да је драмска радња мање битна за само постојање опере, да музички садржај не мора бити нужно повезан са драмском радњом. Музиколог Ивана Стаматовић сматра да је оперски глас, та „посебна музика", управо оно због чега публика иде у позориште, а не драмска радња коју може прочитати и у либрету. Такође пише

фото: Андреас Биркулгг

Слика бр. 2. – Стефан Винке (Риенци), лајпцишка продукција, 2010.

да је *вишевековно везивање музике за значења певаног текста скретало пажњу оперских композитора са самог музичког исказа* и донекле га уназађивало. У том смислу ауторка пише:

Премда се не може оспорити чињеница да је опера настала с разлогом да се у њој пева, могли бисмо рећи да такав начин казивања драмског текста на оперској сцени није условљен никаквим разлогом иманентним том тексту. Певање, заправо, битно мења брзину и начин протицања драме. Наиме, певање одређених речи се по дефиницији одвија спорије него изговарање истих речи. Затим, певач у току извођења није у могућности да самостално утиче на музички пулс, већ је принуђен да своју интерпретацију усклади са интерпретацијом других извођача на сцени и музичара у оркестарском ансамблу, при чему се сви они повинују вољи диригента. Најзад, можемо рећи да се у опери реч прилагођава тону. Музика се, стога, указује као доминантан оперски текст,[28] *а у њеном оквиру певање има апсолутан примат у односу на инструментално извођење.*[29]

Из овог цитата издвојили бисмо ауторову констатацију да певање *мења брзину и начин протицања драме*. У вези с тим треба рећи да већ сама драма, по правилу, мења брзину и начин протицања оног одсечка живота који драматизује и приказује, односно рефлектује на свој специфичан начин.[30] Оперско певање, додуше, додатно деформише релације успостављене у драми, али не тако да оне тиме губе потпуно везу са драмским током (а тиме, посредно – мање или више – и са реалним животом). Кроз чин музичке надградње, музички ток у најмању руку не мења смер тока драме – не можемо се сетити ни једног примера где композитор, поштујући ток текста драме (либрета), музичким средствима омета тај ток, тј. да води драму, рецимо, уназад.[31] У крајњој линији, кад композитор пише музику, он се углавном труди да тон прилагоди речи – и њеној звучности, и њеном смислу (директно или у ироничној-фарсичној инверзији).

Такође је интересантно сагледати улогу диригента у музичкој презентацији опере. Диригент треба да сагледа композицију и само да је испољи у јавност, јер музика намеће свој карактер, као што и текст драме намеће своју „вољу“ сценској презентацији, а не намеће је воља диригента.[32] Зато је потребно да се ослушкују диригент и солиста који изводи музику. Овде констатујемо да се и у драми појединци повинују законима колективне „игре“ (сетимо се само данашњег театра, где је улогу диригента преузео редитељ, а читава ствар се води по некаквом унутрашњем осећању актера, које ипак није потпуно слободно). У певању се „реч прилагођава тону“, али истовремено (у различитим варијантама односа) и тон се прилагођава речи – другим речима, композитор мисли на „реч“ кад на њу пише „тон“.[33] Музика се заиста *стога указује као доминантан оперски текст*, али је важно да тиме није поништена „иманентна“ веза текста и музике.

Иако већина посетилаца долази у позориште да слуша музику, она такође жели и да види сцену позоришта, односно сценографију, костиме, тј. све оно чиме се описује ванмузички садржај опере, односно једним делом тумачи либрето. То доказују управо мање посећене концертне

фото: Андреас Биркулгт

Слика бр. 3. – Сцена Риенцијевог изопштења, лајпцишка продукција, 2010.

поставке опера, јер права оперска публика не жели само да чује концертно извођење опере, него жели да чује и види оперу, те зато одлази у позориште. При том се суочава најчешће са оригиналним језиком певаног текста, те показује потребу да има испред себе либрето или титл са преводом текста – да би могла да схвати о чему се пева у опери.[34] Када оперски певач приступа раду на новој опери, њему је такође потребан комплетан превод текста да би разумео драмску фабулу, да би се на прави начин посветио лику који тумачи и веродостојно га представио. Том потребом извођача и публике да се схвати текст показано је да је текст ипак важан, те да је начин на који је књижевни текст музички уобличен, односно компонован, ипак донекле условљен сопственим значењем текста, његовим садржајем и смислом, порукама које преноси.

Стога бисмо закључили да је и сâмом композитору било важно да створи одговарајући однос музике и текста како би остварио *драматично у опери*, односно постигао дубински доживљај опере, јер без текста опера губи свој суштински смисао. Зато опера у којој би текст и његова музичка надградња били постављени потпуно неповезано на нивоу целине – остаје тек теоријска могућност, колико је познато, досад нереализована.

Због свега овога сматрамо да је драмски текст, односно либрето сачињен од драме, битан за оперу. Полазећи од тога да је опера – музичка драма, морамо је и анализирати као драму, бар по свим основним елементима драматургије, а то су идеја и тема дела, драмска фабула и сиже (или садржај), акцијски поредак, драмски ликови или карактери, игра и противигра, тип говора, проза – поезија. На овом месту морамо констатовати да је драматургија једно, а музичка драматургија друго, те се само код појединих елемената ових драматургија може повући паралела, док је код појединих та еквиваленција могућа, али је деформисана у различитом степену или је на веома произвољном, апстрактном нивоу (о томе ће бити речи касније). Музичка драматургија деформише драматургију текста, али, у крајњој линији, континуално и у истом смеру развојне линије.[35] Управо ради постизања тог заједничког континуитета и развоја драме-опере, композитор и драматург осмишљавају „потезе“ којима ће доћи до њих. Тако, на пример, драматург настоји да сваки драмски карактер опише бар један део основне идеје драме, док композитор опере тежи томе да сваки драмски карактер веродостојно музички оживи део како те драмске идеје, тако и музичке идеје коју носи сам жанр опере.

Главни носиоци драмских идеја су драмски ликови. Сваки од њих има своју *драматуршку улогу* и *задатак*, којима ће подстицати континуитет дела, односно изградњу драмске радње. Према Гогољу, улога мора: *казивати један део основне идеје, бити у складу с њом, ор/и/јентисана према њој.*[36] У вези са тим, позоришни редитељ и театролог Хуго Клајн наводи систем Станиславског, према коме је улога глумца увек активна, чак и ако ништа не ради на сцени: *Глумац на позорници увек дела, увек врши неке радње. И кад само посматра, или се одмара, кад игра шах, чита роман, сањари, кад не ради ништа (у смислу друштвено-корисног рада), и онда врши неке радње. А свака радња има циљ. Хтети циљ – то је по Станиславском задатак глумца у сваком тренутку на позорници.*

Читав низ радњи има неки виши, заједнички циљ; а сви ти појединачни циљеви једног лика имају један врховни циљ. Тај врховни циљ лика, то за чим он у крајњој линији тежи у комаду, зовемо основни задатак улоге.[37]

Ако овај цитат пренесемо са становишта позоришне режије и глуме на позоришну драматургију, можемо закључити да глумац заиста увек нешто „дела“ на позорници и свака од тих радњи нешто говори или на нешто асоцира, испуњава неки, макар и мали задатак, циљ. Укупан циљ драме (односно њена идеја), директно упућује писца-драматурга на то да створи један или више драмских карактера који ће имати различите улоге у његовој реализацији.

На основу многобројних анализа примера из историје драме, теоретичари драме су дошли до закључка да је веома важно и *колико* се одређени лик појављује у драмском току (*квантитативни критеријум*) и *на који начин* лик учествује у важнијим етапама драмске радње (*квалитативни критеријум*). Тако се тек у односу на оба ова критеријума може одредити у потпуности, односно прецизирати *драматуршка улога* лика у драми (као целини). У ужем смислу, појам *драматуршке улоге* или *функције* подразумева врсту (квалитет) и степен (квантитет) учешћа драмског лика у конкретним драмским ситуацијама, тј. у одвијању драмске радње.

Ако ово становиште пренесемо на драматургију опере, може се говорити о *драматуршкој улози драмских карактера* као учесника у драмским ситуацијама, али и о њиховој улози релативно пасивних „делова сцене“ на којој се одвијају драмске ситуације. На пољу музичке драматургије опере, говори се, такође, и о *драматуршкој улози музике* у делу, када је реч о оправданости употребе појединих музичких садржаја у односу на одвијање садржаја драме, затим на коришћење музичких средстава како би се подвукао неки сегмент драме, драмски карактер или његова одлика, или створила одређена атмосфера. У том смислу, и *драматуршка улога хорова у операма* жанровски је одређена. Она се кроз историју мењала и различито посматрала у зависности од уметничког тренда, односно жанра опере. Заправо, важно је да ли је хор у одређеној опери третиран као драмски карактер, или само као „музичко тело“, или и једно и друго, а затим и коју улогу у свакој од тих категорија хор заступа. Опера је у последњих тридесетак година доживела велике промене у начину третмана њеног садржаја, односно сценске поставке, што се нарочито односи на модерна дела, опере савремених композитора.[38]

Али, да би уопште могло да се детаљно говори о драматуршкој улози и њеним врстама, код појединачних драмских ликова и хорова као колективног учесника драмске радње, потребно је прво разграничити претходно поменуте појмове: *идеја*, *тема*, *фабула* и *сиже* дела, јер су то елементи због којих су установљене драматуршке улоге, односно функције, чиме ћемо се детаљно бавити у наредним радовима.

Идеја, тема, фабула и сиже дела

Према многобројним изворима из области теорије драме, текст сваког драмског комада базира се на четири елемента који га у одређеном степену објашњавају, а то су, ређајући према нивоу представљања и тумачења целине драме, идеја драме, тема драме, драмска фабула и сиже драме.

Драмска *идеја* и *тема* су веома важни елементи, међу којима, начелно, постоји разлика. Многи драматурзи, међутим, изједначавају те појмове, и то мање код класичног позоришта, а знатно више у позоришној авангарди. Такав је став неких од најважнијих личности драме 20. века – Антонена Артоа и Бертолда Брехта, чије су идеје, затим, утицале на Самјуела Бекета, Ежена Јонеска и Питера Брука, а потом и на низ савремених аутора (чији је многобројне комаде публика код нас могла да види у оквиру вишедеценијске позоришне манифестације БИТЕФ). О разлици у третирању идеје у грчкој и модерној драми веома лепо сведоче речи Јована Христића: *У грчкој трагедији идеја израста као крајњи интелектуални резултат човековог делања, и није унапред задата тема том делању као његов свесно постављени циљ.*

У том погледу, модерна драма открива нам неке од својих најслабијих страна. Оно што у њој најчешће налазимо јесу

Слика бр. 4. – Почетак сукоба са племством, *Риенци,* лајпцишка продукција, 2010.

или опште идеје о човековом животу, истакнуте по цену озбиљног осиромашења оног живота о чијој би природи требало нешто да нам кажу, или појединачни живот у његовој конкретности, али који нас не доводи ни до какве истине о животу. Другим речима, у модерној драми живот је исувише осиромашен идејом, или је идеја потпуно заклоњена животом.[39]

О *идеји* теоретичари књижевности углавном имају заједничко мишљење: *Идеја књижевног уметничког дела се не може формулисати изван или пре дела, као што је то случај са ученим, ерудитским књижевним делима ии пак са научним делима.*[40]

Међутим, у класичном позоришту ипак постоји разлика у тумачењу и поставци идеје и теме дела, па ћемо предочити неколико постојећих ставова. Хебел у свом тексту „Одломак из дневника", између осталог пише и следеће: *Идеја је за драму оно што је контрапункт за музику: ништа само за себе, али* sine qua non *свега. У драми ниједна личност не треба никад да изусти ниједну мисао; из мисли у једном комаду произлази говор свих личности.*[41]

Такође бисмо навели мисао писца Виктора Игоа, који у свом тексту „Предговор *Лукрецији Борџији*", пише: *Учините да у драми у свему стално буде присутна једна морална и саосећајна идеја, и више ништа у њој не може бити ружно и одвратно.*[42]

Након ових цитата можемо закључити да је идеја један апстрактан квалитет који води аутора у стварању његовог дела. Идеја је и почетна инспирација писца, и разлог појединих догађаја, и њихов резултат.[43] Као и тема, тако и идеја може бити комплексна, слојевита. Наведимо неколико примера из нама ближе, оперске литературе.[44]

Тако је идеја прве уметнички значајне опере у историји, Монтевердијевог Орфеја, *да права љубав побеђује све препреке, али да она тражи не само пожртвовање, већ захтева и разум. У Моцартовој* Чаробној фрули *идеја је да добро увек побеђује, док је у Вагнеровој опери* Риенци *идеја да највеће заслуге могу бити уништене малом кривицом, да велике вође често страдају по реализацији свога дела („револуција једе своју децу") – овде страда* Риенци *због сукоба дужности и породичне љубави, односно крајњи резултат је трагедија главног лика.*[45]

О разлици и односу између идеје и теме у драми, Ј. Кулунџић пише: *Тема драме је једно смислено животно збивање, које је драмски писац уочио и издвојио као материју свога уметничког обликовања, тако да тема постаје предмет уметничке објективизације.*

Идеја драме је смисао теме; њеним истицањем уметник изражава свој став према уоченом и издвојеном збивању, при његовом уметничком обликовању помоћу ликова и њихових сукобних односа (...) *Тема је обично означена у наслову дела; ту је реч о г л а в н о ј теми, оној која је везана за лик главног јунака, за његове поступке и односе, које уметник узима у оцењивање* (...) *...у драмском делу може да се налази више тема, више предмета пишчеве оцене.*[46]

О теми теоретичар и историчар књижевности Борис Викторович Томашевски пише: *Тема (о чему се говори) је јединство значења појединих састојака дела. Може се говорити и о теми целог дела и о темама појединих делова. Тему има свако дело написано језиком који има значење. Само заумно дело нема теме, али зато оно и није ништа више до експериментално, лабораторијско занимање извесних песничких школа.*

Да би језичка конструкција била јединствено дело, у њој мора постојати тема која је уједињује и која се открива током дела.[47]

Слично мишљење о теми има теоретичар драме и драмски писац Владимир Михајлович Бољкенштајн, који је назива „основном темом драме", а такође пише да је: *тема предмет приказивања, /која/ сама по себи још не говори о идеји датог аутора; тема почиње уметнички да се остварује тек када је повезана са одређеним идејно-емоционалним еланом. У сваком драмском делу има неколико тема – драмских линија*".[48]

Видимо да је заједнички став свих ових и других позоришних теоретичара класичне позоришне уметности тај да је идеја почетна мисао која заокупља писца, односно, либретисту и инспирише га да од ње касније створи неку конкретну причу. Идеја је став аутора о нечему што треба да буде јединствено за цео драмски комад, односно, оперу.[49] Међутим, аналитичко читање дела не подразумева одмах и усвајање пишчеве идеје. Кроз то читање могу се видети различити углови посматрања ствари. За разлику од апстрактности идеје драме, тема поседује квалитет конкретног, јер ту постоје протагонисти идеје. Тема је оно „о чему је реч" – како то обично људи кажу када желе да сазнају конкретан *садржај* драмске радње, односно његов заплет.

У опери *Орфеј* тему представља Орфејева љубав према Еуридици, која се реализује кроз напорну потрагу за њом, у Моцартовој *Чаробној фрули* то је борба личности које персонификују Добро и Зло, док у опери *Риенци* тему представља Риенцијев однос према народу за који се бори, с једне, и сестри као најближем роду за који се жртвује, с друге стране.

Из претходног смо видели да се у драми идеја и тема односе респективно на латентно и посве конкретно расветљавање „онога о чему је реч" у драми. У опери су, пак, спојени књижевни текст и музика. При том, музички ток опере има своју сопствену драматургију, која је апстрактна и грађена од специфичних, чисто музичких законитости.

У доступној литератури нисмо нашли дефиниције појмова *специфично музичке идеје*, односно *теме,* посматрано *на нивоу целине музичких дела*. Како је за разумевање укупне драматургије (и за овај рад кључног појма драматуршке улоге) у опери нужно одредити односе између еквивалентних појмова на плановима текста и музике, у ситуацији смо да предложимо недостајуће дефиниције и да, на основу њих, размотримо тражене односе.

Чини нам се да је међу свим појмовима везаним за драматургију музичког дела појам *идеје музичког дела* хијерархијски највиши, примаран, и да би се, као такав, могао схватити као најопштија уметничка замисао, односно делатни циљ (на естетском нивоу) неког музичког дела. У практичној примени то би се могло изразити у форми „става о намери", на пример: *Хоћу да компонујем тужно/весело итд. музичко дело*, или *Желим да напишем музичку трагедију/комедију* и сл. Самим тим што садржи „став о намери", идеја указује на покретачке елементе у музици, мотиве (у најширем смислу речи) од којих би могла да настане музика.

У датом контексту, појам *теме музичког дела* требало би да буде дефинисан на начин који би омогућио конкретизацију наведене апстрактне идеје музичког дела. У музици, која је у својој основи уметност форми удруживања тонова на различитим нивоима, тема конкретног музичког дела би била највиши ниво његове форме, најопштији формални образац који се има у виду као могући (и најбољи) оквир за реализацију идеје тог истог музичког дела.

фото: Андреас Биркулгт

Слика бр. 5. – *Риенци,* лајпцишка продукција, 2010.

Да би се наведене дефиниције лакше разумеле, чини нам се умесним да музичко дело схватимо – сходно начину на који су то учинили тзв. музички енергетичари[50] – као јединство специфичне и специфично обликоване музичке енергије и материје, односно, метафорично, као живи организам који има своју физиологију и анатомију. Тада би идеја музичког дела била жељени, замишљени облик кретања његове енергије (метафорично: његова физиологија), док би тема била структурно-формални оквир који би, по замисли и/или реализацији композитора, управо такво енергетско кретање омогућавао (метафорично: његова анатомија).

Међутим, није нам познато да је до сада неко написао прво музику за оперу, а онда потписао испод ње драмски текст, па сматрамо да је и најосновнија *идеја музике опере* увек везана за неки, макар и апстрактни, ниво драмског текста, тј. за неки садржај, „програм". У том случају, идеју би представљала мисао композитора која одређује основни карактер музичке надградње одговарајућег драмског текста, али и опере као синкретичког музичко-текстуалног дела[51], све то као чин већ започете реализације примарне идеје о компоновању музике, односно текстуал-

но-музичког дела, опере, па још и одређеног карактера (на пример: *Компоновању озбиљну/трагичну, комичну и сл./ оперу као вид надградње изабраног књижевног драмског текста*).

У даљем, продубљенијем контакту са драмским текстом не само да се прочишћава полазна музичка (односно музичко-текстуална) идеја**,** већ се оформљује и *тема одговарајуће врсте*, као конкретизација идеје на најопштијем, спољашњем нивоу. У контексту разматрања везаних за оперу, тема би се (подсећамо: на нивоу опере као целовитог синкретичког дела) могла представити као жанровско опредељење планираног, односно започетог дела (на пример: опера-серија, комична опера, велика опера и слично), односно као први ниво успостављања жељених релација између драмског и музичког текста, дефинисаних пре свега на основу уважавања личног и владајућих актуелних композиционих или уметничких стилова и других, чак и ванмузичких утицаја.

Теоретичари драме често саопштавају контроверзна мишљења у тумачењу термина *драмска фабула* и *сиже*. Заједничко за све је да ове термине постављају у оквир два паралелна низа, при чему је први низ апстрактан (чине га *идеја* и *фабула*), док је други низ конкретан (чине га *тема* и *сиже*).[52] У том смислу, драмска фабула је сачињена од драмских идеја, док је сиже састављен од тема које су обрађене у драми. Овај начин тумачења појмова драмска фабула и сиже прихваћен је и коришћен у овом раду.

Стога се може закључити да сиже (или садржај) драме представља конкретизовану тему, у којој је драмски писац одредио време и место догађаја, створио низ драмских ситуација које заједно чине драмску радњу, њено одвијање груписао по етапама, а такође је поставио и активирао драмске ликове у њој. На нивоу књижевног дела, односно текста драме, сиже (франц. *sujet* – предмет, разлог, повод, садржај) јесте, дакле, конкретан начин на који је приказан низ међусобно повезаних догађаја у тој драми, док је фабула (латин. *fabula* – прича) оно што се приповеда (у ширем смислу). Миливој Солар о томе пише: *Фабула неког романа који описује живот свог јунака од рођења до смрти природни је слијед описаних догађаја, које романописац ријетко износи тим редом како су се доиста могли догодити, а сиже је онај слијед тих догађаја који је својствен управо том роману. Сиже као редослијед приказивања упозорава тада на особиту умјетничку организацију оне изванкњижевне грађе која чини фабулу.*[53]

На сличан начин о сижеу и драмској фабули размишља драматург Сергеј Дмитријевич Балухати, који у свом тексту „Проблеми драмске анализе“ пише да је фабула драме *кретање основних линија сила*. Аутор такође сматра да сиже *мора да се распада на низ појединачних и говорних, дијалошки развијених тема, чијим сабирањем и синтезом читалац-гледалац долази до основне теме комада*.[54] У поменутом раду С. Балухати такође указује на већ поменуту повезаност сижеа и драмске фабуле.

Томашевски у својој *Теорији књижевности* наводи следећу мисао: *Тема дела са фабулом представља известан више или мање јединствен систем догађаја који један из другог истичу, који су један за другог везани. Укупност догађаја у њиховој унутрашњој вези назваћемо фабулом.*[55]

Аутор мисли на то да је сиже „низ тема“ без експлицитно истакнутих међусобних веза, док је фабула „укупност“ тих тема са експлицитно исказаним њиховим „унутрашњим везама“.

Закључујемо да раније поменута четири елемента, који „у одређеном степену објашњавају“ текст сваког драмског комада, творе својеврсну мрежу или, бар, својеврсни паралелни „лествични систем“. Тако свака драма заступа одређену идеју**,** коју аутор поставља и разрађује кроз одређену тему. Тема се обрађује по етапама („композициона форма“), и управо те етапе, тј. делови текста који су систематизовани, чине сиже драме који мора бити целовит. При том сиже прецизно описује догађаје по етапама, док је фабула крајњи – смисаони резултат тих систематизованих догађаја.

Приметимо, ипак, да еквивалентни елементи у већини тумачења (како оних експлицитних, тако, још више, оних имплицитних, скривених, подразумевајућих) немају потпуно исти хијерархијски ниво: идеја и фабула на нивоу „моралности и саосећајности“ (као својеврсних примарних квалитета творевина људског духа) стоје изнад теме и сижеа, као „стваралаштво“ над „реализацијом“, „применом“.

Драмска фабула је скуп свих мањих идеја и њихових веза са главном идејом дела. Да би драма успела, мора имати фабулу, која је одабрана најчешће у складу са постојећим историјско-социјалним приликама или у складу са владајућим трендом у друштву коме је позориште доступно или намењено.

(Као пример из оперске литературе темељене на принципима драме,[56] навешћемо Вагнерову оперу *Риенци*. У овој опери драмска идеја је да често велики борци доживе незаслужену трагедију, а пошто драма обрађује народну револуцију, онда се идеја конкретизује као мисао да револуција прождире своје вође. Драмска тема бави се покретачком снагом појединца из народа – трибуна Риенција који веру-

фото: Андреас Биркулгт

Слика бр. 6. – Марика Шенберг (Ирена) и жене се моле пред Ријенцијев одлазак у борбу против племства, лајпцишка продукција, 2010.

је у општу социјалну и моралну једнакост, те започиње народни устанак, док се драмска фабула заснива на Риенцијевом односу и поступцима према народу, сестри, веренику, као и њиховом односу према њему. Управо драмска фабула показује како су се ти односи мењали и како је од опште узнесеног и прослављеног трибуна Риенци постао народни непријатељ, издајник. Ова фабула спроведена је кроз драмски сиже који обрађује: низ конфликтних ситуација народа са владајућим угњетачким племством, сам чин устанка народа предвођеног Риенцијем, затим љубавни однос сестре Риенција и њеног вереника, племића Андриана, преокрет у односу народа према Риенцију и његовој породици, однос брата и сестре, и на крају, трагедија у којој умиру Риенци, његова сестра и вереник. Они губе живот у рушевинама палате коју је спалио побуњени народ.)

Када говоримо о *фабули музичког дела* (апстрактно узев) мислимо првенствено на његово макроформално уобличавање у „идеалном смислу", тј. као *укупности догађаја у њиховој унутрашњој вези* на музичком плану. То практично значи да појам фабуле у музичком делу обухвата осмишљавање низа потцелина, чији број и структура (посматрана у овом тренутку на првом нижем хијерархијском нивоу у односу на целину дела), са свим значењима односно односима који се узајамно успостављају, треба да доведу на плану динамизма до њиховог уобличавања у једну већу формално-тематски заокружену целину, која ће – што нам се чини битним, а еквивалентним са одговарајућим значењем овог термина на подручју драме! – остварити *музички смисаони* резултат тих систематизованих (музичких) догађаја.[57]

Сиже неког *музичког дела* чини својеврсну разраду његовог начелног (основног) формалног обрасца. Он се може схватити и као грубо разрађена схема форме тог дела, коју чине тематско-структурни садржај (укључујући и тонални, фактурно-оркестрациони и сл.), поредак мањих музичких целина и уређење њихових међусобних релација. Сиже тако постаје скуп одлука о распореду поменутих елемената, обухвата конкретан изглед музичких форми нижег ранга (који, теоретски узев, може да иде и до нивоа музичких тема, односно мотива)[58], као и конкретну реализацију идеје о начелном обрасцу у складу са могућностима које пружају теме, односно музичке форме нижег ранга. Динамизам сижеа музичког дела своди се на успостављање и реализацију форми нижег ранга у односу на макроформално уобличавање дела.

Драмски сиже, који је писац обрадио у својој драми, преузима либретиста (односно композитор – либретиста) и од тог драмског комада прави *либрето опере*. Значи, оперски либрето управо представља *адаптирани текст* драме, који ће се уобличити у музичку партитуру, са свим осталим додацима – дидаскалијама драматурга и сценографа.

Имајући у виду претходне наводе о либрету (као и оне на стр. 5-6 овога рада), може се закључити да је у крајњем случају важно да у коначној, адаптираној верзији драмског дела, нова верзија – оперски либрето, најчешће не губи смисао драмске идеје, чак ни фабуле. Потом, драмска тема је такође најчешће сачувана у целини, мада је могуће да она није обрађена са свих аспеката, него само са суштинских.[59] То се врши најчешће кроз адаптацију самог сижеа, односно његових делова, конкретније, кроз скраћење трајања драме сажимањем сцена, избацивањем непотребних, „украсних" делова драме итд.

фото: Андреас Биркулгт

Слика бр. 7. – Стефан Винке (Риенци) и Кариклија Мавропулу (Андиано), лајпцишка продукција, 2010.

Ако разматрамо динамизам садржан у *фабули* и *сижеу оперског дела*, посматран првенствено на нивоу текстуално-музичког синкретизма, а идући логиком претходног посматрања идеје и теме, говоримо о фабули као динамичнијем, енергетски покретљивијем елементу од сижеа. У фабули су осмишљене опште карактеристике односа музике и текста, а такође су показани апстрактни карактери тих односа по етапама тог нивоа. Сиже показује конкретно какве су музичке, односно музичко-текстуалне форме чинова, сцена, тј. етапа тог нивоа, те какви су формални обрасци потребни да би се добили одређени динамички нивои и промене унутар тих етапа.

Веза идеје, теме, фабуле и сижеа са драматуршким улогама ликова у опери – Из претходно постављених и објашњених елемената драме закључили смо да су, на нивоу самог текста драме, идеја и тема основни елементи којима се реципијенту објашњава оно „о чему је реч", дакле, драмска радња. Драмску радњу тумаче драмски ликови, карактери. Сваки драмски карактер има свој динамички, енергетски ниво деловања – видљив, тј. реалан, али и онај који се наслућује као латентан, тј. потенцијални. Целокупан потенцијал не мора да буде испољен у потпуности, него само колико је потребно да би се реализовала замишљена драмска радња, како у драми тако и у опери-драми, имајући у виду повезаност текста и музике.

Управо ниво испољености потенцијала деловања сваког лика у драми-опери, с првенственим циљем да се реализују идеја и тема дела, представља његову драматуршку улогу. При томе, специфични паралелизам развоја, односно реализације идеје и теме – кроз фабулу, односно сиже – генерише и сродан паралелизам аналитичке (и реалне, оне коју има публика) рецепције овог, за наш рад примарног појма.

Драматуршка улога драмских карактера у односу на фабулу као апстрактну презентацију идеје окренута је ка психолошком нивоу њиховог деловања на драмски ток, како би код реципијената латентно створила представе о карактеру драмских ликова, њиховим „добрим и лошим странама", потенцијалним намерама итд. Паралелно са тиме, драматуршка улога драмских карактера у односу на сиже, као реалистичнију презентацију теме, донекле је окренутија конкретнијем (су)деловању, односно изражајнијем физичком деловању у моменталном одвијању драмске радње; на тај начин се драмска радња стварно одвија, део по део, и конкретно и директно саопштава и објашњава гледаоцу.

У управо описаном контексту, музичка драматуршка улога драмског лика у опери биће глобално двојака: приликом реализације драмске фабуле – идеје, тј. драмских елемената који имају апстрактно схваћен састав и карактер, музика ће свим својим средствима да изазове и потцрта емотивно-психолошке садржаје драмске радње (логично је – кроз формално развијене музичке садржаје у којима је постигнуто промишљено заплитање, кулминација и расплитање контрастирајућих музичких садржаја, чиме се изазивају код одређене врсте реакција у свести слушаоца). При томе, поступак изазивања психолошких представа и емоција код слушаоца траје током целе драме-опере због тога што су драмска идеја и фабула јединственог садржаја, односно састава за целу драму-оперу. Супротно томе, приликом реализације драмског сижеа – теме, односно елемената којима су реално конкретизовани драмски догађаји кроз етапе драме-опере, музика ће бити у служби представа тих конкретних догађаја, што значи да ће музичка драматуршка улога имати ограничен дијапазон деловања – њено трајање биће сведено на јединствене догађаје – етапе у оквирима целокупне структуре.

фото: Андреас Биркулгт

Слика бр. 8 – Завршна сцена *Риенција*, лајпцишка продукција (2010.)

[1] Теоријски би се могло говорити о опери без текстуалног либрета. Како је у основи опере певање, у оваквом типу опере морали би да се појаве (и) певачи – солисти, односно хор. Они би, технички узев, били третирани као инструменти, који би без текста (на неутралне слогове, морморандо или на неки сличан начин) учествовали у креирању музичког дѐла овакве необичне опере. Како би и оваква опера била музичко-сценско дело, може се претпоставити да би она морала да има неки вид „програма", па би, у крајњој линији, у њеној основи опет био некакав либрето, само што он не би садржавао текстове намењене певању. Однос музичког и сценског у њему зависио би од одлуке аутора о одговарајућем балансу између ослонца на неки од музичких формалних образаца (стандардних или нових) и на неки програмски концепт који дефинише одређени изабрани тип сценског догађаја. Овакав тип опере није немогућ, чак би известан део савремених експерименталних театарских (и сродних) дела могао да буде сврстан и у ову категорију. Ипак, колико нам је познато, ни један од покушаја те врсте није претендовао на ознаку «опера», што нас уверава да су оваква дела с разлогом остала ван (макар тренутног) видокруга овог рада, јер се као аутентични представник оперског жанра и даље појављују само опере у којима се пева на одређени текст, дакле: на либрето у смислу у коме га дефинишемо у овом тексту.

[2] Чини се да је овде ипак потребно претпоставити да је постојала нека врста „партитуре" која се користила, али до нас таква „партитура" није дошла. О томе се нигде не говори експлицитно, али, по својој прилици, „партитура" – либрето, мора да је имала и музичку партитуру, због појаве хора или игре.

[3] У књижевној генологији постоје књижевни родови и књижевне врсте. Три су књижевна рода: епика, лирика и драма.

[4] Ова синтагма подразумева првенствено старогрчку драму, мада се не мора нужно на њу и ограничити – она се може применити и на све касније драме које не одступају управо од дефиниције која је дата у наведеном Хегеловом цитату.

[5] Миленко Мисаиловић, *Креативна драматургија (Увод у филозофију позоришне уметности),* том II, Прометеј, Нови Сад 2000, глава „Објашњење драматуршких појмова", 261–282.

[6] *Примери из технике драме. Предавања Јосипа Кулунџића*, Београд, Скрипта интернационал и Академија уметности, 1996, 134.

[7] М. Мисаиловић, *нав. дело*, 263.

[8] Ово становиште је афирмисано првенствено у теорији књижевности.

[9] *Примери из технике драме. Предавања Јосипа Кулунџића*, 5.

[10] Часопис *ТКХ*, бр. 3, Београд, ТКХ, април 2002, 6.

[11] Борис Александрович Покровский, *Беседы об опере*, Москва 1981.

[12] Поменимо само *Коштану* – комад с певањем, где песма изазива асоцијације које битно покрећу драмску радњу. У овом драмском остварењу, песма је оличење младости, лепоте, неспутаности.

[13] Др Милан Ранковић, *Компаративна естетика*, Уметничка академија у Београду, Београд 1973, 82.

[14] Овде се, наравно, има на уму општије значење овог термина од оног који му је дала Вагнерова оперска реформа.

[15] Као парадигму за то узели смо оперу *Воцек* Албана Берга (*Воцек*, Албан Берг).

[16] Филмована или телевизијски снимана опера има своје специфичности драматургије, настале како из потребе да драмска радња буде сажета у одговарајући временски оквир (уобичајено – краћи од оног у позоришном извођењу, „уживо“) тако и из самих ТВ могућности, као што су монтажа, претапања кадрова сцена итд.

[17] Партитура у целини или, чешће, само неки њени делови могу бити записани искључиво у меморији, односно меморијама појединих реализатора, као „усмена партитура“, но оваква партитура може бити анализирана само *пост фестум*, после извођења, и стога није примарни предмет нашег интересовања.

[18] Овде указујемо на честу разлику између оригиналне драме и либрета, посебно прерађеног и приређеног за оперу.

[19] У случају филмоване или телевизијски снимане опере постоји и специфична партитура снимања, монтаже и преноса (аналогно ситуацији приликом емитовања ТВ програма, када је у честој употреби „кошуљица“ у којој је записан тачан редослед садржаја који се емитује).

[20] Либрето је основни литерарни предложак који ће добити свој израз тек кроз музичку надградњу.

[21] *Индекс оперских и балетских либрета*, мр Александра Ђуричић (приређивач и преводилац), Паидеиа, Београд 1999.

[22] Мирка Павловић, Либрето у музичко-сценском стваралаштву у Србији, у: Зборник радова *Српска музичка сцена*, Музиколошки институт САНУ, Београд 1995, 61–81.

[23] Б. А. Покровский, *нав. дело*, 6.

[24] Овакав, „идеалан“ либрето углавном се не може наћи у „материјалном издању“, он се најчешће ствара и задржава у свести, односно у меморији композитора, евентуално претоčен у скице, као својеврсно мнемотехничко средство.

[25] Дејан Деспић, *Музички инструменти*, Универзитет уметности у Београду, Београд 1986, 411.

[26] Др Ерих Хецел, „Опера и оперска режија“ (1935), у: Радослав Лазић (аутор и приређивач), *Естетика оперске режије (I)*, Мадленианум, Београд 2000, 73.

[27] То не искључује могућност да се у пракси опере изводе концертно, односно у неким другим формама презентације, али је евидентно да се при таквим извођењима у најмању руку мења, а каткад и губи битан део њихове уметничке делотворности, као – такође битан – елемент њиховог уметничког „идентитета“.

[28] На овом месту бисмо желели да нагласимо да је Ивана Стаматовић имала у виду шире тумачење термина „текст“, по узору на тумачење естетичара Мишка Шуваковића и Ане Вујановић (*ТКХ – Часопис за теорију извођачких уметности*, број 3, Београд 2002, 6), где у Уводнику пишу:

*Текст је, полазећи од постструктуралистичких теорија текста, постављен као материјална (друштвена, културна, родна, полна, институционална, мета, усмерена на моћ, на владање, на хегемонију, на маргину, на другост, на интеграцију, на идентификацију, на децентрисање, на субверзију, на критику, на деконструкцију, на конструкцију) производња значења (**производност**), а не као стабилан и затворен скуп знакова који изражава или заступа неко (било које) већ успостављено значење (стварне или функционалне референте). Ако је текст производност = означитељска пракса, онда су значење и смисао текста оно што он производи онда када и тамо где се изводи говором, писањем, читањем, плесом, слушањем, сликањем, свирањем, певањем, покретом, међу другим текстовима (читаним, писаним, говореним, бихевиоралним,...), нестабилно одређеним контекстом (опет) других, трећих, четвртих, н-тих текстова... Стабилни текст (**mainstream** извођачких уметности) је велики стабилни и хегемони, тј. интегрални, текст који се **немо** (прећутно, као интуитивно, као спонтано, привидно глатко) узглобљује у важеће (нормативне, нормалне, универзалне) метатекстове центрираних позиција уметности, културе и друштва. Инвертујући текстови (**алтернативних** извођачких уметности у односу на локални или интернационални **mainstream**) су позиционирани на маргини (у области другости, новог, егзотичног, критичког) у односу на важеће метатекстове центрираних позиција уметности, културе и друштва, очекујући прави тренутак да са **маргине пређу у центар** (да од алтернативе постану нови **позитивни** или **вредни mainstream**).*

[29] Ивана Стаматовић, Драматуршка функција Коштаниног певања у опери Петра Коњовића, у: *ТКХ – Часопис за теорију извођачких* уметности.

[30] Наравно, у „теоријском екстремизму“ може се конструисати одговарајући утук и на овај став, ако би се констатовало да драма и живот немају никакве иманентне сродности – на ово се не може дати друкчији одговор сем питања: где се игра та драма (више од једанпут)?

[31] Ово, наравно, важи само за макроплан; на микроплану су релативно често присутна таква дејства, остварена посредством реприза, реминисценција и сл. Додајмо овде да, с друге стране (а највероватије под повратним утицајем музичких форми), у савременој драми има појава макроформалних супротстављања „природној“ логици драмског тока, чак и таквих код којих се драма по свом завршетку игра још једном од почетка (скраћено, односно сажето) или је дата као низ варијација и слично, али овакве драмске конструкције још нису нашле композиторе који би их преточили у оперу (или бар нама такви случајеви нису познати).

[32] Ово је, наравно, својеврсни вредносни став, који је извођачка пракса верификовала – ни покушаји авангардних одступања од наведених односа никад нису имали успеха ако су били „апсолутни“, без задржавања макар неког језгра везе са логиком музичког тока условљеног његовом природом.

[33] Подсетимо се да је Јохан Себастијан Бах изнео свој став о потреби још комплекснијег односа музике и текста: *Ја не хармонизујем тон, ја хармонизујем реч* (парафразирано по сећању). Не верујемо да само због тога није писао опере!

[34] Зато, ако не разуме текст, закључке изводи на основу сценских збивања која види и тумачи како може и уме – у сваком случају ближе стварности него ако само слуша неразумљив текст.

[35] Бар у до сада написаним и нама доступним операма!
[36] Хуго Клајн, *Основни проблеми режије*, Универзитет уметности у Београду, Београд 1995, 51.
[37] *Исто*, 51–52.
[38] Јелена Новак, *Опера у доба медија*, ИК Зорана Стојановића, 2007.
[39] *Основи драматургије*, Љубиша Ђокић (приређивач), Београд 1989, 429.
[40] *Речник књижевних термина*, Нолит, Београд 1985, 256; М.Д. /Милан Дамјановић/.
[41] *Исто*, 413.
[42] *Исто*, 414.
[43] Видети књигу Слободана Мицковића, *Поетске идеје у поезији Блажа Конеског*, Наша књига, Скопље 1986. Са његовим дефиницијама идеје смо потпуно сагласни.
[44] Из контекста је, верујемо, јасно да се на овом месту говори о књижевним текстовима који су коришћени као текстуални предлошци за одговарајуће опере, односно о либретима тих опера (овај термин ће бити дефинисан нешто касније у тексту).
[45] Желели смо да све, за нашу тему важне наведене појмове из теорије драме илуструјемо кроз неколико примера из оперске литературе. У неким случајевима смо успели да све ове појаве региструјемо, а у некима нисмо. За наше разматрање користили смо Монтеверидијеву оперу *Орфеј*, Моцартову *Чаробну фрулу* (*Die Zauberflöte*) и Вагнерове опере *Риенци* и *Холанђанин луталица* (*Der fliegende Holländer*). Уз ове опере, местимично смо давали и карактеристичне примере из светске књижевности.
[46] *Основи драматургије,* 424–425.
[47] *Исто*, 420.
[48] *Исто*, 419.
[49] Драмска идеја дела не мора увек бити у складу са животном стварношћу.
[50] Уп. Leon Stefanija, *Metode analize glazbe: zgodovinsko-teoretski oris*, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo, Ljubljana 2004, 129.
[51] Овде занемарујемо, као контекстуално небитну, улогу сценског елемента опере.
[52] *Драмска фабула је* ***прича*** *на којој се темељи драма, док је сиже* ***начин организације*** *елемената који чине ту причу, тј. саму драмску радњу* (*Речник књижевних термина*).
[53] Milivoj Solar, *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb 1984, 45.
[54] *Основи драматургије*, 433–434.
[55] *Исто*, 435.
[56] Опет је, наравно, реч о драматургији текста драме која лежи у основи ове опере.
[57] Јасно је да се овде реферира на музичку делотворност, која је, наравно, бар добрим делом друкчије природе од оне на коју се мисли када се указује на делотворност драмског текста.
[58] Чини се да овај, последњи ниво конкретизације припада ипак музичком акцијском поретку – бар тако би требало да буде ако би се успоставила доследна паралела са ситуацијом у драмском делу.
[59] Није нам познато да је до сада неки композитор био инспирисан одређеним књижевним делом, а онда га потпуно идејно-сижејно изменио. Такав поступак – измене драмске идеје, имао би смисла једино у контексту циља „инверзног", ироничног читања.

*Ana Zečević**

DRAMATIC IN DRAMA AND OPERA (I)

UDK: 782.089.6 ; 82.0-2
ID: 211135756
BIBLID: 0354–9313, 19(2013) pp. 32–44
Submitted: 1st November 2013
Approved: 10th November 2013

Summary: Opera as a unique musical and theatrical genre combines music, text and movement, combines all aspects of the arts and a variety of artistic disciplines – costume and set design, and acting. Playwright-composer and director, each according to his plan, develops poetic ideas of literary work and achieve the necessary levels of dramatic, where the musical plan is dominant.
According to the sources within the theory of drama, a text of each piece of drama is based on the four elements, which explain it in some way, and these are: the idea of the play, the theme of the drama, plot and summary of the play. Musical dramatic role of a character in the opera will be globally double folded: within a realization of the plot - the idea or dramatic elements which have abstractly conceived composition and character, the music will cause and highlight the emotional-psychological contents of dramatic action using all of its resources. Thereby, a method of evoking psychological performances and emotions in listeners runs throughout the whole drama-opera because the dramatic idea and the plot are of the unique content, namely a composition of the whole drama-opera. In contrast, during the realization of the dramatic summary – themes or elements which are used to concretized the dramatic events through stages of drama-opera, the music will be in the service of performances of these specific events, which means that the musical dramatic part will need to be reduced to single events – the phases within the overall structure.

Keywords: drama, opera, libretto, playwright, music score, music, dramatic characters, the idea of the play, the theme of the drama, plot, summary

* Ana M. Zečević (1972) earned a masters degree from the Faculty of Music, Department of Music Theory, Belgrade in the class of prof. Miloje Nikolić on the theme *Veza dramaturške uloge i muzičkog oblika horova u operama Petra Konjovića*. She works at the Belgrade Music School *Josip Slavenski*. Among other books, she compiled and published the following: *Прожимања уметности – поетолошке студије и огледи* (2003), Миховил Логар: *Паштровски витез – музичка игра у три чина* (2000), *Поезија и музика. Миленкове песме као инспирација музичким стваралоцима* (1998), *Ал'што певах неће пропанути*. Musical inspiration by the poetry written by Branko Raičević (1999).

Са представе *Пјеро месечар/Песник Ленц* у *Мадленијануму*, 2013.

ИНДЕКС ИМЕНА
INDEX OF NAMES

Ајнем, Готфрид, фон (Einem, Gottfried von), 17
Албрехт, Герд (Albrecht, Gerd), 20, 21
Андерсон, Мартин (Anderson, Martin), 10
Арто, Антонен (Artaud, Antonin), 38
Ахматова, Ана (Ахматова, Анна), 14

Балакирјев, Милиј (Балакирев, Милий), 15
Балухати, Сергеј Димитријевич (Балухатый, Сергей Дмитриевич), 40
Бан, Матија, 5
Бах, Јохан Себастијан (Bach, Johan Sebastian), 14, 19, 43
Башагић, Сафет, 6
Бауман, Зигмунт (Bauman, Zygmunt), 10
Бекет, Самјуел (Beckett, Samuel), 38
Берг, Албан (Berg, Alban), 17, 43
Бихнер, Георг (Bichner, Georg), 25, 26, 27, 28, 29, 30
Блетшахер, Рихард (Bletschacher, Richard), 10
Богдановић, Периша, 6
Бојовић, Ратибор, 6
Бош, Хјеронимус (Bosch, Hyeronimus), 16
Брехт, Бертолд (Brecht, Bertold), 38
Брук, Питер (Brook, Peter), 38
Бошковић, Стеван, 6

Вагнер, Рихард (Wagner, Richard), 40, 42, 44
Веселиновић, Јанко, 6
Видаковић, Милован, 4
Вољкенштајн, Владимир Михајлович (Болькенштайн, Бладимир Михайлович), 39

Гете, Волфганг фон (Goethe, Wolfgang von), 25
Глинка, Михаил (Глинка, Михаил), 15, 19
Гоголь, Николај Васиљевич (Гоголь, Николай Василевич), 37
Горки, Максим (Горький, Максим), 14
Гречањинов, Александар, 15
Грчић - Миленко, Јован, 6
Грујић, Милутин (Никанор), 4, 5, 7

Деспић, Дејан, 35, 43
Димитријевић-Дејановић, Драга, 6, 7
Димитријевић, Марко, 6
Дохнањи, Кристоф фон (Dohnányi, Christof von), 12
Достојевски, Фјодор (Достоевский, Фёдор), 14
Дросте-Хисхоф, Анете фон (Droste-Hishof, Anete von), 25

Ђикић, Осман, 6
Ђорић, Никола, 6
Ђурић, Александар, 43

Живковић, Васа, 5
Жиро, Албер (Giraud, Albert), 26, 27, 29

Заставниковић, Михаило, 6, 8
Зебић – Горски, Стеван, 6, 8
Зечевић, Ана, 32, 44

Иго, Виктор (Hugo, Victor), 38
Илић, Владимир Лењин, 13,14
Илић, Драгутин, 6, 8
Илић, Јова, 6
Илић „Ресничанин“, Јован 3, 5, 6, 7

Јакшић, Ђура, 6
Јерофејев, Виктор Владимирович (Ерофеев, Виктор Владимирович), 10, 12, 13, 14, 16
Јонеско, Ежен (Ionesco, Eugène), 38
Јовановић, Јован, 6
Јовић, Спиридон, 5
Јуровски, Владимир (Юровский, Владимир), 19

Кабаков, Иља (Кабаков, Илья), 12
Каписазовић, Добривој, 6
Каспар, Фридрих Давид (Caspar, Friedrich David), 25
Кехел, Јирген (Köchel, Jürgen), 10, 11, 12, 19
Клајн, Хуго, 37, 44
Клајст, Хајнрих фон (Kleist, Heinrich von), 25
Клингер, Фридрих Максимилијан (Klinger, Friedrich Maximilian), 25
Кокољ, Лаза, 6
Костић, Лаза, 6
Коцебуе, Аугуст фон (Kotzebue, August von), 25
Кулунџић, Јосип, 32, 38, 42
Кухач, Фрањо, 5
Кшенек, Ернест (Křenek, Ernest), 17
Кујунџић – Абердар, Милан, 6

Лојаница, Андреј, 6
Луковић, Стеван, 8
Лукомски, Вера (Lukomsky, Vera), 15

Максимовић, Катица, 6
Малер, Густав (Mahler, Gustav), 14, 24
Малетић, Ђорђе, 5
Ман, Томас (Mann, Thomas), 19
Манојловић, Светозар, 6, 8
Марица из Ресника, 5
Мармонтел, Франсоа (Marmontel, Francois), 3
Медић, Ивана, 10, 22
Меркл, Јун (Merkul, Jun), 17
Мијалковић, Сава, 6, 8
Миланковић, Милутин, 24
Миљковић-Димитријевић, Јелена, 6
Мисаиловић, Миленко, 32, 42
Мицковић, Слободан, 44

Мокрањац, Стеван, 2, 7, 8,
Монтеверди, Клаудио (Monteverdi, Claudio), 38
Моцарт, Волфганг Амадеус (Mozart, Wolfgang Amadeus), 38, 39, 44
Мулалић, Исмет, 6
Мунк, Едвард (Munch, Edvard), 27, 30
Мусоргски, Модест (Мусоргский, Модест), 14, 15

Николић, Атанасије, 5, 7
Николић, Васа, 5, 7
Николић, Владимир, 6
Николић, Јован, 5
Новак, Јелена, 44

Обрадовић, Доситеј, 3, 4, 5
Обреновић, Михаило, 5
Округић – Сријемац, Илија, 6

Павловић, Милка, 34
Покровски, Борис, Александрович (Покровский, Борис Александрович), 12, 16, 33, 34, 42
Перић, Ђорђе, 2, 8
Петефи, Шандор (Petőfi, Sándor), 6
Петровић Његош, Никола, 6
Петровић, Коста, 6
Петровић, Љубомир – Љубинко, 6
Петровић, Сава, 6
Петровић – Сељанчица, Милорад, 6, 8
Пиљњак, Борис, 14
Попић, Сергеј (Симеон), 6
Поповић – Спасић, Јела, 6, 8
Поповић-Шапчанин, Милорад, 6
Поповић, Мита, 6, 7
Поповић, Павле, 3

Прокофјев, Сергеј (Прокофьев, Сергей), 14
Пушкин, Александар (Пушкин, Александр), 14, 35

Радичевић, Бранко, 3, 5,
Ранковић, Милан, 42
Рајић, Велимир, 6, 8
Ревил, Дејвид, (Revill, David), 10
Ростропович, Мстислав (Ростропович, Мстислав), 12

Садиковић Ђелил, Мустафа, 6
Сарајлић, Шемсудин, 6
Сикорски, Николај Михајлович (Сикорский, Николай Михайлович), 11
Солар, Миливој, 40
Спужић, Марко, 6
Стајић, Јован, 6
Стаматовић, Ивана, 35, 43
Станиславски, Константин Сергејевић, (Станиславский, Константин Сергеевич), 37
Стефановић-Луцић, Софија, 6, 7
Стравински, Игор, 15, 19

Томашевски, Викторович, Борис (Томашевский, Борис Бикторович), 38

Ћирић, Исидор, 6, 7
Ћоровић, Светозар, 6

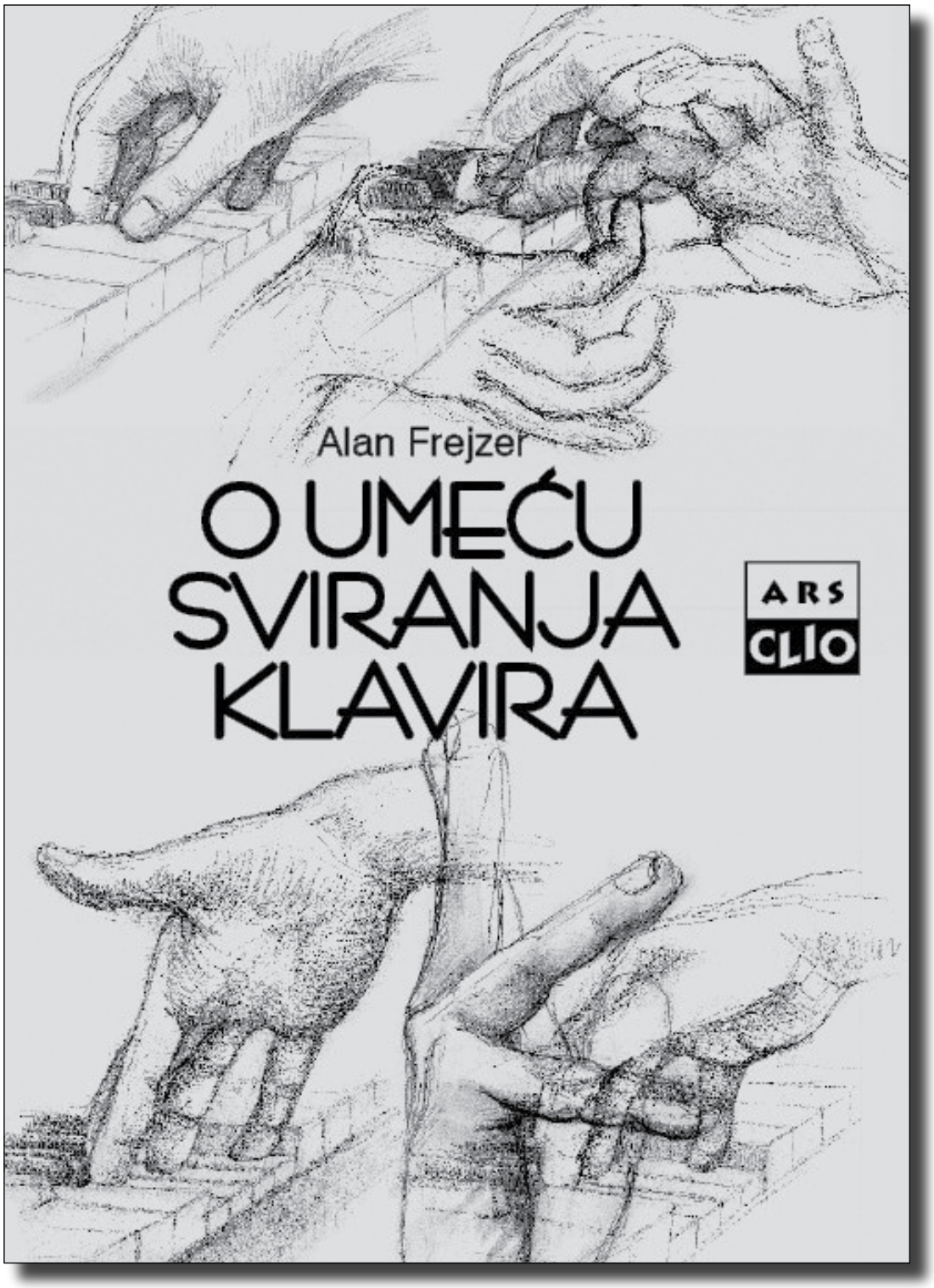
Флорос, Марк-Аурел (Floros, Marc Aurel), 17
Фомин, Јевстиње, 15

Хајне, Хајнрих (Heine, Heinrich), 25
Хармс, Данило (Harms, Danilo), 14
Хебел, Кристијан Фридрих (Hebbel, Christian Friedrich), 25, 38
Хегел, Георг Фридрих (Hegel, Georg Friedrich), 32, 42
Хецел, Ерих (Hezel, Erich), 35, 43
Холопов, Валентин, 14
Христић, Јован, 38,

Цеме, Албертина (Zehme, Albertine), 24

Чајковски, Петар, Ильич (Чайковский, Пётр Ильич), 15, 19

Шантић, Алекса, 6
Шелинг, Фридрих Вилхелм (Schelling, Fridrih Vilhelm), 25
Шенберг, Арнолд (Schönberg, Arnold), 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30
Шилер, Фридрих (Schiler, Friedrich), 25
Шлезингер, Јосиф, 5
Шнитке, Алфред (Schnittke, Alfred), 10, 11, 12, 13, 14, 15,16, 17, 18, 20
Шопен, Фредерик (Chopin, Frederick), 14
Шостакович, Дмитриј (Шостакович, Дмитрий), 14, 16, 18, 19
Шпајз, Јохан (Speis, Johann), 19
Штокхаузен, Карлхајнц (Stockhausen, Karlheinz), 19
Штраус, Јохан (Strauss, Johann), 28
Штраус, Рихард (Straus, Richard), 24



CLIO
CLIO

Izdavačko preduzeće CLIO, Gospodar Jovanova 63 , 11 000 Beograd, Srbija
tel: 011 3035 696, 3288 471, fax: 011 2624 334, info@clio.rs, www.clio.rs