



СВЕСКЕ МАТИЦЕ СРПСКЕ

Бр. 58

Покренуте 1985.

УРЕДНИШТВО

Др Горана РАИЧЕВИЋ (уредник *Серије књижевности и језика*)

Др Љубомирка КРКЉУШ (уредник *Серије друштвених наука*)

Мр Мирослав РАДОЊИЋ (уредник *Серије уметности*)

Др Јован МАКСИМОВИЋ (уредник *Серије природних наука*)

Штампање ове свеске финансирано је из
Легата инж. Лазара и Савете Стојковић

ISSN 0352-7727

СВЕСКЕ МАТИЦЕ СРПСКЕ

ГРАБА И ПРИЛОЗИ ЗА КУЛТУРНУ
И ДРУШТВЕНУ ИСТОРИЈУ

Серија уметности

Св. 16

РЕДАКЦИЈА СЕРИЈЕ УМЕТНОСТИ

Мр Мирослав Радоњић (уредник), др Бранка Кулић,
др Ира Проданов Крајишник

Нови Сад
2017

САДРЖАЈ

Милена Лесковац ДРАМАТУРШКЕ ИНТЕРВЕНЦИЈЕ БОРИВОЈА ХАНАУСКЕ НА ТЕКСТУ <i>ТРАКТАТ О СЛУШКИЊАМА</i> БОГДАНА ЧИПЛИЋА	7
Зоран Максимовић ТЕАТРОЛОШКА РЕКОНСТРУКЦИЈА ПРЕДСТАВЕ <i>ХЕДА ГАБЛЕР</i> ХЕНРИКА ИБЗЕНА, У РЕЖИЈИ ДИМИТРИЈА ЂУРКОВИЋА, НА СЦЕНИ СРПСКОГ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА	15
Јелена Глушица НАПИСИ О БАЛОВИМА У ЛИСТУ <i>СРБСКИ ДНЕВНИК</i>	37
Марина Алексић <i>ЛИЦА СВАКОДНЕВИЦЕ</i> : ТЕКСТОВИ ВАСКА ПОПЕ У ДЕЛИМА ДУШАНА РАДИЋА	47
Бранислава Трифуновић ОПЕРА <i>СВАДБА</i> АНЕ СОКОЛОВИЋ У ДРУШТВЕНОМ КОНТЕКСТУ	75
Борис Марковић МОГУЋНОСТ РЕКОНСТРУКЦИЈЕ БАРОКНОГ МУЗИЧКОГ ДЕЛА .	97
Растко Буљанчевић НОТНИ ТЕКСТ И ЊЕГОВА ИНТЕРПРЕТАЦИЈА НА ПРИМЈЕРУ БЕТОВЕНОВЕ СОНАТЕ <i>Оп. III</i>	119

Милена Лесковац*

ДРАМАТУРШКЕ ИНТЕРВЕНЦИЈЕ БОРИВОЈА ХАНАУСКЕ НА ТЕКСТУ ТРАКТАТ О СЛУШКИЊАМА БОГДАНА ЧИПЛИЋА

Редитељ Боривоје Ханауска (1915–1968) у Српском народном позоришту режирао је тридесет представа. Његова претпоследња режија била је представа *Трактић о слушкињама*, по тексту Богдана Чиплића, која је премијерно изведена 8. новембра 1966. године. Укратко, то је прича о младим Мађарицама из села Шушањ код Бечеја које одлазе да служе у богатијим кућама у Бечеју, као и о доживљајима који их прате. Причу о својим служавкама прича Госпођа, угледна дама која је некада била поштована, а данас изазива и подсмех у којем се препознаје туга, али не и злоба.

Ханауска је, поред режије, и драматуршки обрадио Чиплићев текст. Сачувано је неколико Чиплићевих писама из преписке вођене између Боре Ханауске и Богдана Чиплића, која сведоче Ханаускине интервенције на тексту, уз Чиплићева одобравања, сугестије и савете. Како немамо и Ханаускина писма самим тим немамо потпун увид у Ханаускине предлоге.

Тако у првом писму које се односи на овај комад, датираним 2. јуна 1966, сазнајемо да је Ханауска хтео да се радња комада одвија у возу јер Чиплић пише:

Драћи Боро!

Примио сам данас твоје писмо (заједно са Писмом „Слушкиња”). Одмах сам све детаљно прегледао и уредио. Мислим да су ови твоји предлози умесни и добри. Једино ми је неодошљив облик монолога Госпође, наиме никако не желим да се то дођађа у возу, из врло простих разлога: Јован Коњовић има драматизацију „Крајцарове сонете”, која је и приказивана у Н. Саду, у којој главно лице прича дођађаје свом саговорнику у возу. На страну што је то било рђаво намонтирано, замисли да ме оштуде да сам илагирао

* Српско народно позориште, Нови Сад.

Бајцу! Треба наћи дружи начин. Ја сам замишљао још иако да Госпођа држи још у облику високостручног предавања, као квалификовани стручњак са катедре народног универзитета, дакле са говорнице, са које се она, кад је још потребно – просио – умеша у радњу на позорници, а кад не треба, враћа се за говорницу и (рецимо у мраку) играјући још представе, док ојети на њу не

Београд, 2. VI 1966.

Драги мој Боро!

Примите саи данас овоје писмо (заједно са тикетом, „скупштина“). Одмах саи све једноставно представе и упоредив, мислим да су сви јавни предлози јасни и добри. Једини ми је неопознативан облик личности Госпође, наине чак како не мислим да се још догађа у везу, из врло једноставних разлога: Јован Косовић, имајући заједно „Државне саопштење“, која је и прикључива у Н. Бору, у којој јавно може играјући своје саговорнику у везу. На страници писма још једно врло једноставно поштом писмо, змишљам да ме ојети да саи ипак још Бајцу! Треба наћи дружи начин. Ја сам замислио још иако, да Госпођа држи још у облику високостручног предавања, као квалификовани стручњак, са катедре народног универзитета, дакле са говорнице, са које се она, кад је још потребно – просио – умеша у радњу на позорници, а кад не треба, враћа се за говорницу и (рецимо у мраку) играјући још представе, док ојети на њу не јаде ред за јавни на сцени. Али још је једнако у томе, што се још не слаже са јавном кождејугом – о промени на Госпођи јавно (историјских) сцена. Међутим мислим да треба фиксирати један или Госпође који може свим јавним и јавним на говорницу и на сцену, јер она је Госпођа увек једна, јавном једној веома једној историјско-друштвеној слици. А она не јавно са јавном што је једна и

дође ред да злуми на сцени. Али њу је шешикоћа у њој, што се њо не слаже са њвојом концепцијом о променама на Госпођи њоком (историјских) сцена. Међу њим мислим да њреба фиксира њи један лик Госпође који може сваки њу њи изићи и на зоворнициу и на сцену, јер она је Госпођа увек иста, њоком целог једног века у сѡвари историјско-друшћивено зледајући. А она не њлаче са служавком што је млада и неискусна, већ за њо што је њо нешто сенћименшало и што зоди њако што. А она служавка њосле ра ња не диже шамлицу на њу за њо што је зоспођа сѡара, већ за њо што је у Бечеју народ већ ѡроцао недавно кроз једну револуцију, и што ће још једну дићи. Из њог свега видиш да нису ѡшребне ѡромене лика Госпође, већ да она буде баш увек иста, једна иста вечна. А њо не сме ѡа да сцене иду „историјски” како њи жељиш. Наравно, не мора да се оствари моја идеја о зоворници и ѡредавању (ѡрактѡи је – расѡрава), али њо је једна евенћуална моћућност. Али воз – молим ѡе – Боро, никако! Сва скраћења одобравам. И ѡромене месѡа сцене.¹

У истом писму, Чиплић предлаже и решење како потписати ауторе:

Дражи Боро, видим оно за адаѡѡацију – Ти, Влада и ја! Слушај, ја мислим да не ѡреба ѡако. Влада је ѡу само донекле савешник, ѡи си наравно – редѡишел, и наравно – зосподар ѡредсѡаве. Као што видиш, ја се не мешам у ѡвоје ѡслове (за воз молим само да не буде). А ѡексиј је мој. (...) За њо мислим ѡреба овако да буде:

Богдан Чиплић
„Трактѡи о слушћињама”

комад у 2 дела

редѡишел

Бора Ханауска

Консуљѡани

Влада Поѡовић

Пошто сам ја и ѡсац књиже (ѡрозе) и драмѡѡизер, имам ѡрава да своју личну драмѡѡизацију назовем комадом. (Мој) редѡишел моћ ѡексија је сам ѡо себи адаѡѡѡор за сцену.²

Ханауска је послушао Чиплића и није даље инсистирао да се радња одвија у возу, а на плакату су потписани:

„Богдан Чиплић

ТРАКТАТ О СЛУШКИЊАМА

игра у два дела у речи, слици и песми

Режија и режијска обрада Бора Ханауска”,

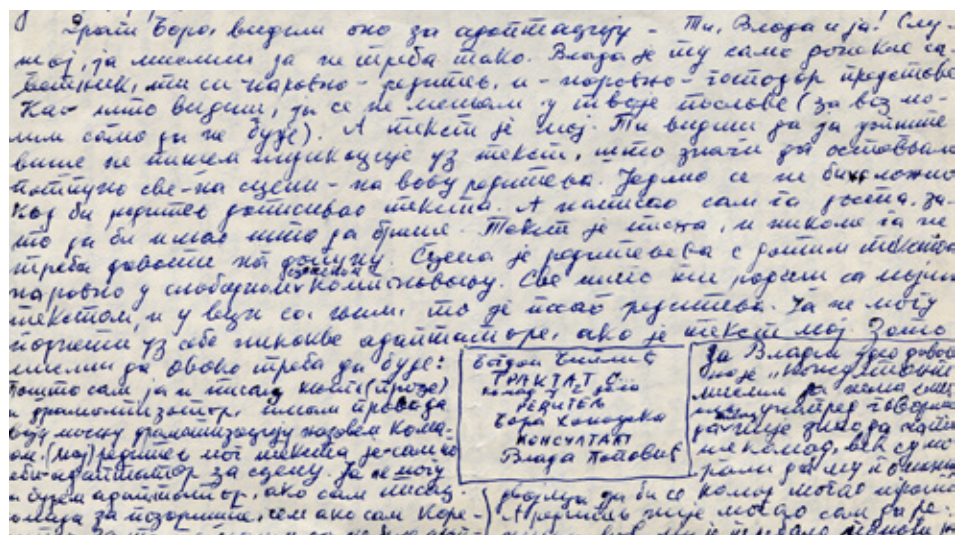
док Влада Поповић није наведен.

¹ Богдан Чиплић, писмо из заоставштине Боре Ханауске, 2. јуна 1966, стр. 1–2, неинвентарисано, Позоришни музеј Војводине.

² Исто, стр. 3.

Из другог Чиплићевог писма сазнајемо да је Ханауска хтео да избаци улогу слушкиње Илонке:

Драђи Боро, ја сам ипак збуњен нашим данашњим разговором: Ни мање, ни више него отишаде – Илонка! То је за мене као кад би сликар брисао на њорџреиџу – рецимо – леву руку! Не могу да замислим „Тракиџаиџ“ без њоџ њоџлавља. (...) Ја не могу без њоџ њоџлавља. Ти си џа лако алалио, а џек џо ми је несхваџљиво – кад је џо најефективнија њозориџна сцена џоџа комада! Молим џе, немој је изосџавиџи. Веа са Госџојом и џом сценом није силом калемљена, веђ је џо комџозиџија.³



Ханауска није избацио сцену са слушкињом Илонком веђ је послушао Чиплићев савет.

У Библиотеци СНП-а чувају се прекуцани текстови драме *Тракиџаиџ о слушкињама* и међу њима су два примерка у којима су Ханаускине интервенције. На оба примерка Ханауска је изнад наслова додао наслов *Милосџива џосџођа*, мада на плакату пише само оригинални наслов.⁴ Текст је у великој мери скраћен. На самом почетку, на страни где су лица, Ханауска је написао: „Идеја за сценографију: из Пролога – стакло, паравани, степенице – све покретно, пројекције и изразита реквизита; Идеја за музику: виолина, цимбало и контрабас; тамбурица и тамбураши, оргуље и блех”.⁵ Почетак представе назначио је музиком: „војвођанска, бачка, упоредо инсерт филма: кукурузи,

³ Богдан Чиплић, писмо из заоставштине Боре Ханауске, 27. августа 1966, неинтервенисано, Позоришни музеј Војводине.

⁴ Богдан Чиплић, *Тракиџаиџ о слушкињама*, Библиотека СНП, инв. бр. 1187/1 и 1187/3.

⁵ Исто, 1187/3, 2.

салаши, црквени торњеви, Тиса и облаци”.⁶ Трећа слика, по Ханауски прва, с назнаком да је предратно време: „Натпис преко сцене: Маришкина баба. Филмски инсерт – променада у градићу почетком века. Дијапозитиви – високи партери... Елементи декора – гонк стаклени, рецимо – сто”.⁷ На почетку четврте слике коју је Ханауска преправио у другу – у ратно време написао је: „Елементи декора – детаљи баште, степенице, можда, украсне кугле. Натпис преко сцене: Розара. Музика – смењују се ритмови маршева и љубавне мац. песме. Инсерт филма: кочије цара Фрање кроз Беч. Дијапозитиви: градске куће, а онда пшеница, Тиса, небо...”.⁸ Почетак пете, по Ханауски четврте, слике: „Елементи декора – шамлица и реквизита. Натпис преко сцене: Зита. Музика је сада старомађарска, пентатонска, баладична. Дијапозитиви: мађарски фолклор, голубови по забатима, последње лишће по дрвећу”.⁹ На почетку шесте, по Ханауски пете, слике написао је: „Соба са шпалетнама. Елементи декора: шпалетне, фотеља – сто, натпис преко сцене: Каролина. Филмски инсерт: кочије ц. ф. иду сад унатрашке; музика је елемент буне са призвучима циганске интерпретације”.¹⁰ Почетак седме, по Ханауски шесте, слике: „Натпис преко сцене: Мицика. Музика – србијанско ратна (и популарна); дијапозитиви: трпезе, лустери, православни иконостаси, звона. Елементи декора: врата или сенке на стаклу трпезе”.¹¹ Осма слика из текста је у потпуности избачена, док је девета слика по Ханауски седма: „Време поратно. Натпис преко сцене: Ирен. Инсерт филма: жандарми кроз жито, дијапозитиви – кукурузи, пшеница, воће и поплаве и небо с облацима; музика – скоро тужна, елементи декора: гонк”.¹² Седма слика је из текста петнаеста: „Наслов преко сцене: Илонка. Дијапозитиви: ретки електрични стубови у кући, мали кафански прозори у ноћи. Елементи декора: столица – плоха зида”.¹³ Осму слику је издвојио из ове петнаесте слике у оригиналном тексту: „Елементи декора – празан простор. Музика – чардаш; дијапозитиви – тополе у ноћи, Тиса на месечини, сокаци у ноћи”.¹⁴ Ова слика се завршава звуцима оргуља: „девојке покривају мртве марамама с главе, момци скинули капе – све тоне у мрак”.¹⁵ На ово се наставља девета слика која је и у оригиналу девета слика: „Натпис преко сцене: Агнеш. Елементи декора: дуго клецало. Оргуље и даље. Дијапозитиви – барокни олтари и витражи; светло открива Агнеш на коленима”.¹⁶ Десета слика „Натпис преко сцене: Терез. Елементи декора: столица крај

⁶ Исто, 3.

⁷ Исто, 20.

⁸ Исто, 28.

⁹ Исто, 47.

¹⁰ Исто, 52.

¹¹ Исто, 72.

¹² Исто, 121.

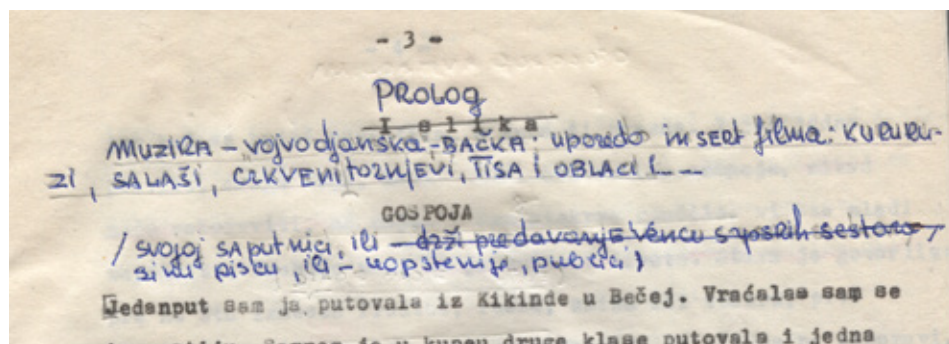
¹³ Исто, 149.

¹⁴ Исто, 150.

¹⁵ Исто, 162.

¹⁶ Исто, 107.

прозора, плоха зида. Блех – наједном раздешен, нешто као Триглав марш, дијапозитиви – црвено и црно...”¹⁷ Једанаеста слика је у тексту четрнаеста: „Натпис преко сцене: Јолан. Дијапозитиви: тополе, и Тиса, и врбе и решетке затворске, елементи декора: корито, шамла”¹⁸ Дванаеста слика, по тексту тринаеста: „Натпис преко сцене: Етелка. Дијапозитиви: врапци на крову, на жицама, у лету и гонкови из разних углова снимљени; музика – тамбурица самица; елементи декора: гонк”¹⁹ Крај ове слике се претвара у слику Пролога и почиње Епилог који је Ханауска дописао: „Све чланице венца српских сестара: Ју! Ју! Јујују!!! Госпоја: И зато вам понављам, миле сестре, слушкиња је и била и остала (и у ово наше српско време – прво је прецртано) плаћени непријатељ у кући. Благо томе ко на њену помоћ не мора да падне. Али ко је тај од господe који не мора. И запамтите драге сестре, младе сте, требаће вам, и увек прво треба слушкињу наранити, прво нек је њен бураг набијен! Тиме сте се обезбедиле за јако јако важну ствар у животу. Тиме сте судбину обезбедиле... ето тако. Тиме бих ја и моје предавање о слушкињама и завршила. Хвала вам на пажњи. Млада госпоја: Допустите ми драга наша гошћо да Вам се у име овдашњих српских сестара захвалимо (предаје госпоји букет) на овако високо стручном предавању и да у вашу част запевамо и заиграмо Бајићеву (1878–1915) *Српкињицу* музика – игра – завеса! Крај.”²⁰



Тадашња критика је нагласила да је Ханауска као адаптатор и редитељ доследно спровео две основне идеје кроз представу: ону која носи анегдоте о љубавним авантурама служавки и односу Госпође према тим доживљајима и ону, значајнију више у етичком него у драматуршком погледу социолошке природе и пружа истинит податак о односу Госпође и служавки. Оба ова елемента укључена су у сценску игру тако да подједнако чине део представе као и глума, песма, декор и костим. Ханауска је у представу унео доста

¹⁷ Исто, 115.

¹⁸ Исто, 134.

¹⁹ Исто, 128.

²⁰ Исто, 134.

атракција: музика, звучне кулисе и илустрације, ефектне гегове глумаца, понеки такт чардаша или кола, што је све допринело да се у представи адекватно прикаже десетак људских судбина.²¹

Критичар Жарко Јовановић у свом критичком приказу каже да је Бора Ханауска градио чисту, стилизовану представу, с пуно ритма и мере,²² док Ђорђе Ђурђевић у свом приказу каже да ову представу треба видети и памтити јер је за то највећа заслуга Боре Ханауске (потпомогнут маштовитим декором Милете Лесковца и изванредним костимима Љиљане Драговић).²³

Ово је била претпоследња режија Боривоја Ханауске. Представа је играна 54 пута пред 20.677 гледалаца. На гостовању је играна 26 пута пред 11.216 гледалаца: Чуруг 14. XI, Жабаљ 15. XI, Тител 24. XI, Кисач 26. XI 1966, Врбас 24. I, Београд 27. I, Бачка Паланака 2. II, Стара Пазова 6. II, Сомбор 24. II, Србобран 25. II, Титово Ужице 3. III, Београд 10. III, Вршац 18. V, Инђија 15. VI, Башаид 1. X, Нови Бечеј 3. X, Сремска Каменица 5. X, Панчево 8. V, Бачки Петровац 5. XI, Бечеј 12. XI, Шид 7. XII, Осијек 8. XII 1967, Зрењанин 23. I, Љубљана 23. III, Крајова 1. IV, Футог 11. V 1968.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Извори

Богдан Чиплић (1966): Писмо из заоставштине Боре Ханауске, 2. VI 1966, неинвертано, Позоришни музеј Војводине.

Богдан Чиплић: *Трагикал о сликињама*, Библиотека СНП, инв. бр. 1187/1 и 1187/3.

Књиге

Marjanović, Petar (1991): *Novosadska pozorišna režija (1945–1974)*, Novi Sad: Akademija umetnosti – Pozorišni muzej Vojvodine.

Миросављевић, Јовица (2006): *Драма Српског народног позоришта: репертоар од 1945. до 1995. године*, Српско народно позориште, Нови Сад 2006.

Периодика

Миодраг Кујунџић, Бечејске служавке и њина госпођа, *Дневник*, Нови Сад, 10. XI 1966.

Жарко Јовановић, Бечејска вртешка, *Вечерње новости*, Београд, 10. XI 1966.

Ђорђе Ђурђевић, Аутентично сценско доживљавање Војводине, *Борба*, Београд, 10. XI 1966.

²¹ Миодраг Кујунџић (1966): „Бечејске служавке и њина госпођа”, *Дневник*, Нови Сад, 10. новембра 1966.

²² Жарко Јовановић (1966): „Бечејска вртешка”, *Вечерње новости*, Београд, 10. новембра 1966.

²³ Ђорђе Ђурђевић (1966): „Аутентично сценско доживљавање Војводине”, *Борба*, Београд, 10. новембра 1966.

Зоран Максимовић*

ТЕАТРОЛОШКА РЕКОНСТРУКЦИЈА ПРЕДСТАВЕ ХЕДА ГАБЛЕР ХЕНРИКА ИБЗЕНА, У РЕЖИЈИ ДИМИТРИЈА ЂУРКОВИЋА, НА СЦЕНИ СРПСКОГ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА

Младоси и жена занимају данашњи свет више и јаче него иједан ранији свет. Живимо у времену када младоси има високу меру живоји. Више него икада важи цена: вечни живоји за младоси. Разуме се, свет сјектакла и јуче и данас осетљиво хваћа своју шему времена. То је добар разлог да играмо Хеду Габлер.

Узбудљив је њизор жене данас – узбудљивији него и њизор младоси. Не њизор нове жене него нови њизор жене. Младоси је данашњем човеку блиска и разумљива, а жена је и данашњем човеку и блиска и неразумљива. Аура њајне је њприродна хаљина жене свих ранијих векова до данас, ња и данас. Пред нашим очима на њрају 2000. године дођа се велико њикриће жене, значајније и лејше него њикриће Новој конјиненњи. Можда нам се само чини њако. Лејо је да верујемо да је жена велика њајна која њочиње саму себе да оджонњи.

Нања Хеда долази са њим ветром...¹

Покушај реконструкције овог позоришног чина заснован је на доступној театрографској грађи, пре свега на сачуваним примерцима драме *Хеда Габлер* (инспицијентски, глумица које су тумачиле Хеду Габлер, Госпођу Елвстед и Госпођицу Тесман; нажалост, не и редитељски и шаптакки примерци; редитељска књига није вођена, а дневник проба и представа и инспицијентски извештаји нису пронађени); потом, на белешкама Димитрија Ђурковића и писмима глумцима, на програмској књижици, плакату, на два тлоцрта сцене, пет сценографских скица, сто двадесет и једној фотографији, као и на основу

* Позоришни музеј Војводине, Нови Сад

¹ Из експликације Димитрија Ђурковића, програмска књижица за представу Хенрика Ибзена *Хеда Габлер*, Српско народно позориште (даље и: СНП), 1984.

извода из штампе (три критичка приказа и једна најава представе) и на аудио-материјалу, насталом у разговорима с актерима: више интервјуа са Димитријем Ђурковићем, Љубицом Ракић, Ксенијом Мартинов-Павловић, Стеваном Гардиновачким, Бјанком Аџић-Урсулов, Миодрагом Табачким, Богданом Рушкцем, Светозаром Сашом Ковачевићем, Милицом Рађеновић и Госпавом Вуковић. У састављању овога „мозаика” нужно је било прећи пут од откривања и сакупљања важних извора различите провенијенције до њихове обраде и реконструкције, те од сакупљеног материјала покушати реконструисати представу која је изведена пре тридесет три године (премијера: 4. децембра 1984).

Димитрије Ђурковић, позоришни редитељ и педагог, долази у Нови Сад 1955. године за сталног редитеља Српског народног позоришта (до 1961, 1963–67. и стални гост: 1969–75, 1977–78. и као гост: 1984). У професионалној каријери режирао је 50 позоришних представа, од којих 37 седам у Српском народном позоришту. „Нови Сад је оштри угао у мом позоришном троуглу Београд – Крагујевац – Нови Сад. Овде у Новоме Саду добио сам своје име и презиме.”² У овом Позоришту стекао је завидну уметничку афирмацију – „најзначајнији редитељ овог Позоришта у последњих пола столећа.”³ Човек је снажне воље и индивидуалности, свестран, уметник завидног талента, образовања и интелигенције, маштовит, сензибилан... он је особена и маркантна редитељска личност српског позоришта. „Ја јесам изашао из Клајнових панталона, али сам сашио своје панталоне.”⁴ Иако је један од стубова „златног доба” СНП-а (1953–74), о Ђурковићу као редитељу и његовом раду није се много писало. Сведено, могло би се рећи: „Окренут ’живоме глумцу’, али из гледаочевог угла, Ђурковић много полаже на проналажење и перфекцију чулног знака.”⁵ Његов редитељски опус одликује особен стил, жанровска разноврсност и иновативност, а нарочито је успешно инсценирао комаде са војвођанском тематиком. „Стварао је различите облике театра: спектакл и камерну игру, кабаре и мјузикл, ’кутију’ и кружни театар, експеримент и забаву. Увек незадовољан постигнутим, опредељивао се, у сваком новом пројекту, за ризик (режирао је ’све’, сем ’сигурног успеха’), и то је један од разлога што у његовој редитељској биографији има и врхунских домаћаја и неуспелих представа.”⁶ Он сâм, суштину своје уметности своди на једну мисао: „Режија отвара једну тајну текста и затвара једну тајну у представу.”⁷

² Димитрије Ђурковић, *Аутобиографија, Сцена*, бр. 3, Нови Сад 1978, 69.

³ Петар Марјановић, *Мала историја српског позоришта XIII–XXI век*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2005, 430.

⁴ Из разговора Димитрија Ђурковића са Зораном Максимовићем (надаље: З. М.)

⁵ Петар Марјановић, *Новосадска позоришна режија /1945–1974/*, Академија уметности – Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 1991, 91.

⁶ Исто, 88.

⁷ Радослав Лазић, *Речник драмске режије*, Геа – Академија уметности, Београд – Нови Сад 1996, 57.

Осим у Новом Саду, режирао је и у позориштима у Крагујевцу, Београду, Сомбору, Суботици, Сарајеву, Вршцу и Катовицама (Пољска). Од представа које је режирао, издвајају се: *Песма* по Давичу, *Небески одред* Обреновића и Лебовића, *Халелуја* и *Викторија* Лебовића, *Фамилија Софронија А. Кирића* по Игњатовићу, *Избирачица* Трифковића (корџија са Ханауском), *Иркујска њрича* Арбузова, *Тракијан* о слушкињама Чиплића, *Село Сакуле*, а у Банат по Петровићу, *Месечина за несрећне* О'Нила, *Зли дуси* Достојевског и друге. Значајан је и његов педагошки рад у позоришним школама у Новом Саду и Београду. Са успехом је драматизовао или адаптирао предлошке за неке од представа које је режирао. Био је и директор Дrame СНП, режирао радио-драме, бавио се новинарством и писао филмску критику. Од више награда и признања које је добио за свој уметнички рад, свакако најпрестижније, али и најиндикативније су Стеријине награде. Укупно пет.

Дела Хенрика Ибзена (1828–1906), једног од најзначајнијих европских драматичара друге половине XIX века, уз Чеховљева и Стриндбергова, значајно су утицала на развој новије драматургије. У двадесетак драмских дела, колико их је написао, анализујући друштво свога времена, Ибзен говори о човеку који (безуспешно) трага за суштином природе и судбине ради потпуног остварења своје личности. Неки од Ибзенових комада били су заступљени и на репертоару Српског народног позоришта (*Нора*, 1893/94, 1894/95, 1895/96, 1897, 1920/21, 1954/55; *Поход на север*, 1902/3, 1903/4, 1904/5, 1905/6; *Жена с мора*, 1906/7; *Народни нејријашељ*, 1906/7, 1978/79, 1979/80; *Хеда Габлер*, 1919/20, 1984/85; *Авејши*, 1925/26, 1936/37, 2006/7; [Јон] *Габријел Боркман* 1931/32; *Дивља њашка*, 1950/51). „Он је као реалиста (он је реалистички писац), кад год је давао неку особину свом јунаку, увек је имао у виду гледаоца у публици – како ће тај гледалац то да прими... Ибзен није вишезначан већ једнозначан писац, према томе он није асоцијативан него је конкретан. Страшно конкретан.”⁸

Дело овог норвешког аутора *Хеда Габлер* (*Heda Gabler*), драма у четири чина, настало је 1890. године, међу последњима, у његовој завршној стваралачкој етапи. *Хеда Габлер* и *Нора* [Лујкина кућа – прим. З. М.] су два комада која, на неки начин, означавају женску побуну, односно неку женску револуцију у мушком свету.”⁹ Да ли је Хеда „изузетна жена” којом је опчињен и сâм аутор, или је „шмиранткиња... паланачка фатална лепотица”, пита се Јован Христић и нуди одговор: „до извесне мере тачно је и једно и друго... Не знамо. Све што видимо јесте да се понаша прилично неуротично и да је једна од великих деструктивних јунакиња драмске књижевности”.¹⁰

⁸ Из разговора Д. Ђурковића са З. М.

⁹ Исто.

¹⁰ Јован Христић, *Студије о драми*, Народна књига, Београд 1986, 96.

Хенрик Ибзен, „Хеда Габлер” у Српском народном позоришту

Премијера је одржана 4. децембра 1984. у Малој дворани најстаријег националног театра, Српског народног позоришта у Новом Саду.

Режија и редакција превода: Димитрије Ђурковић, преводилац: Зеина Мехмедбашић, лектор: Бранивој Ђорђевић, сценограф: Миодраг Табачки, костимограф: Бјанка Адић-Урсулов, музички сарадник: Богдан Рушкуц, за клавиром: Светозар Саша Ковачевић, асистент редитеља: Александар Триповић, организатор: Тибор Киш, водитељ представе: Стојан Костић и шаптач: Милица Рађеновић. Улоге су тумачили: Стеван Гардиновачки (Јерген Тесман), Љубица Ракић (Госпођа Хеда Габлер), Заида Кримшамхалов (Госпођица Јулијана Тесман), Ксенија Мартинов-Павловић (Госпођа Елвстед), Стеван Шалајић (Судија Брак), Ирфан Менсур (Ејлерт Левборг), Злата Ђуришић (Берта).

Према доступним подацима, представа је играна само у Новом Саду. Претпостављам да због специфичне и габаритне сценографије, те стога и због техничких захтевности није могла да гостује на другим сценама. Одиграно је укупно 12 представа пред 2.467 гледалаца.¹¹ С обзиром на рад, време и материјална средства утрошена на припрему представе, те на тему и на достигнуте уметничке резултате, *Хеда Габлер* је имала сразмерно кратак сценски век. Ако њен сценски живот упоредимо са трајањем других дела на репертоару СНП-а у то време, може се рећи да је Ибзеново дело имало најмањи број изведених представа и најслабију посећеност публике.¹²

О Хеди Габлер

По мом личном сећању, и сада најпре видим Хеду у тој раскошној сценографији, у оним прелепим костимима. Хеда је била лепа, мирна и хладна. Понашала се помало каприциозно и површно. Имао сам утисак да се убила из хира: хтела је да се упуца, али је рачунала да ће остати жива, да ће победити живот. Да се на тај начин потврди себи и окружењу. Као да се играла, а не живела живот. По њеном понашању деловало је као да влада ситуацијом. Хтела је да има моћ над свима у свом окружењу, али ни собом није владала. Била је централна личност на сцени и пленила је пажњу публике, претпостављам и симпатије. Моју наклоност као гледаоца је имала.

¹¹ Јовица Миросављевић, *Репертоар Дrame Српског народног позоришта од 1945. до 1995. године*, Српско народно позориште, Нови Сад 2006, 188.

¹² Друга дела премијерно изведена у Малој дворани у сезони 1984/85: Молијер *Дон Жуан*, укупно 37 представа /12.805 гледалаца; Т. Партљич *Мој тата социјалистички кулак*, 56/19.932; Ф. Хацић *Господа и другови*, 84/25.211; П. Барнс *Владајућа класа*, 17/4.839; од премијера у овој сезони, један од класика драмске литературе имао је још слабију посећеност: А. Стриндберг *Пријатељи*, 21/1.473, изведени на Камерној сцени.

Редитељ нам је дочарао Хедино стање: она као да је била у мишоловци. Атмосфера на сцени била је хладна и мрачна, иако је простор био огроман, пун светла, белине и пастелних боја. Хеда, таква каква је била, тумарајући сценом у својој неостварености, чини се да је сама ширила ту хладноћу.

Хеда Габлер у тумачењу Љубице Ракић била је, према мом осећању тада, стално изнад ситуације. Корак испред свих. Сећам се тог њеног аристократског хода. Наглашено добро носила је неку хладноћу и сигурност, посебно елеганцију. Љубица је играла врло суптилно, можда јој је недостајало још мало избеновско-хединске интелигенције. Како је памтим, Љубица Ракић била је врсна Хеда Габлер.



Ксенија Маршинов-Павловић (Госпођа Елвсјед) и Љубица Ракић (Хеда)

„Представа је доживела успех. Знам да су моје колеге глумци са ужитком радили на представи. Знам да смо са ужитком играли у њој, јер смо просто глумачки у сваком тренутку знали шта радимо. Није се могло десити у режијама професора Ђурковића да глумци не знају шта раде, да их он пусти да лутају и да из својих већ опробаних фиока покушавају да нађу решења. У ствари, жао ми је што са професором нисам радио више, јер он спада међу оне који тачно знају шта желе. Ретко сам у својој каријери, а радио сам са великим бројем редитеља широм некадашње Југославије, сретао људе који су на мене оставили утисак те посвећености глумцу и те посвећености делу које раде.

Он је разрешио све околности и ми глумци смо били потпуно сигурни у себе и у представу. Улазили смо у представу потпуно мирни. Сећам се уживања у бивствовању на сцени док траје *Хеда*, а то се ретко дешава. Без обзира на то да ли је ту представу публика прихватила или не, да ли је неком била досадна или не, то мене ни данас а ни тада није интересовало, јер сам се добро осећао на сцени, јер сам сваког тренутка знао зашто се нешто догађа на сцени и на који начин смо тражили решења која су нам, или наметнута, па смо били убеђени да су права и једина, или смо их предложили па заједничким снагама дошли до решења, правих и јединих у том тренутку.

Мислим да је режирајући *Хеду Габлер* професор правио своје лично позориште и да му је Ибзен био само подлога за његову естетику, ритам и сензибилитет, тако да ја *Хеду* не бих одвајао од личности мог професора. У *Хеди* изабрати праве паузе и права позоришна ћутања са великим ’ћ’, то више игра за представу него оно што се изговори. Ту је кључ тражења оне праве *Хеде*, ако уопште постоји права *Хеда*. Свако има право на своје читање.”¹³

Некако више узгред, дословно у пола реченице, у приказу сезоне војвођанских позоришта у *Алманаху* је поменута и ова представа: „Представа Ибзенове *Хеде Габлер* није прихваћена ни од критике ни од публике”¹⁴ – нажалост, ова лична импресија остаје као сведочанство у једној документационој публикацији. Увидом у постојеће забележене критике и као сведок-гледалац, не делим мишљење с овим рецензентом, напротив.

На линији претходне оцене је и изузетно негативна критика, претпостављам тадашњег студента Академије уметности у Новом Саду, најпре упућена на адресу СНП-а (и шире): „и поред веома добрих материјалних услова рада још увек својој публици не може да понуди ни једну представу која би се бар мало уздигла изнад (тако тужно ниског) југословенског просека.” После увода, у разradi се младалачки полетно обрушује на тему: „Нажалост, оно што смо недавно гледали била је права слика театарског бродолома. Раскошна

¹³ Ирфан Менсур, из разговора са З.М.

¹⁴ Милутин Каришић, Драма на српскохрватском језику, *Алманах позоришта Војводине*, 17–19, Позоришни музеј Војводине – Заједница професионалних позоришних организација Војводине, Нови Сад 1987, 152.

сценографија, још раскошнији костими, одлична Григова музика, све то није успело да спасе ову представу. Изгледа као да је велелепни брод на коме су се глумци и редитељ отиснули на пучину Ибзеновог текста имао неколико циновских рупа...”¹⁵

Насупрот овом виђењу, следећи рецензент доста позитивно говори о представи, а посебно добре оцене упућује глумачкој игри Љубице Ракић. „Тематски сведена само на запретену сексуалност са бизарним епилогом, представа 'Хеда Габлер' у Српском народном позоришту у Новом Саду је професионално педантно изведена, заокружена, у једном ритму. С напоменом да се, с времена на време, највише у пратећим музичким слајдовима, није растеретила ретроспективних манира филмске уметности. Међутим, основни приговор који бисмо ставили односио би се на помањкање пуне и живе пластичне уверљивости појединих ликова у реалистичном светлу... ова здушно припремљена, али и, отворено говорећи, неочекивана посета на савременој сцени некада велике даме Хеде Габлер, обезбедила је заинтересованост публике... флуид затвореног унутарњег немира зрачио је током целе представе у непомућеној интерпретацији Љубице Јовић-Ракић. Досегнувши оно спонтано осећање укуса и мере за излив финих нијанси интимног света, ова је уметница показала да оним што није директно зависно од академске едукације нити је подложно руци редитеља глумац досеже зенит своје уметничке зрелости.”¹⁶

Даљи живот *Хеде Габлер* критика, нажалост, није пратила, али су, на срећу, за ову представу сачувана недатирана редитељева писма глумцима, настала непосредно после премијере и све док је представа била на репертоару.

Писма глумцима

Димитрије Ђурковић је познат и по томе што је, и после премијере, пратио даљи „живот” своје представе. Код њега су једнак третман имале премијере и репризе. Уобичајавао је да своје импресије, похвале, а најчешће замерке и савете, у циљу одржавања и унапређења вредности представе, путем писама и писаних порука саопштава глумцима. Тако је и после премијере одржавао контакт с глумцима. Сачувано је осам писама, посвећених премијери представе *Хеда Габлер*. Прво писмо, упућено је читавом ансамблу, 10. децембра 1984, док писма појединим глумцима нису датирана, али се с разлогом може претпоставити да су им уручена истог дана. Из тих писама, која ће се овде наћи у целости, а сачувана су у личној архиви Димитрија Ђурковића и уступљена су нам на коришћење за потребе овога рада на чему му свесрдно захваљујемо, можемо проникнути у сâм редитељски концепт, његове кључне сцене, важне ситуације и односе, интервенције на мизансцену,

¹⁵ В[есна] Ж[дрња], Хеда Габлер, *Глас омладине*, Нови Сад, 18. децембра 1985.

¹⁶ Пуба Матеовић, *Феномен жене, Полиџика експрес*, Београд, 6. јануара 1985.

битне детаље, и указивања на глумачка одступања у оствареној концепцији лика

Хеда Габлер се издвојила као позоришни доживљај гледаоца, који је до сада чуван у мом сећању. Посебност ове представе је, поред наведеног, и то што је она последња Ђурковићева режија до данас.

Хеда Габлер Хенрика Ибзена има значајну тему која заокупља пажњу и нас, сада. Она је вечна, општељудска тема. У режији Димитрија Ђурковића она јесте представа која је сигурно била ван свога времена. По мом утиску, она је „одскакала” у том времену и у тој средини. Зашто није имала одјек међу гледаоцима и дужи век на сцени, питања су чији се одговор, вероватно, може дати уз помоћ психологије, социологије и, наравно, театрологије. Ценим да у овој средини 1984. тема и жанр *Хеде Габлер*, велике драме на велику тему, нису могли да нађу дубље утемељење у гледалишту. Сложено постављена тема положаја жене и неочекивани детаљи представе – мастурбирање, „кокетирање” са лезбијством и друго – можда су били прејаки призори за новосадску позоришну публику тога времена.

Колико је моја (природно субјективна) реконструкција позоришне представе *Хеда Габлер*, остварена уз помоћ дисциплина театрологије (историје позоришта, естетике позоришта – која се бави проучавањем глуме, режије и сценског простора), иоле била успешна (реч је о представи коју сам гледао пре тридесет три године) нисам сигуран, али поуздано знам да *Хеда Габлер*, Димитрија Ђурковића и дан-данас живи у публици. Ја сам један од сведока (а представа позоришта оправдава себе и свој смисао све док живи у сећањима гледалаца).

Одлучио сам да на крају, као и на почетку овог рада, буду исписане речи Димитрија Ђурковића: „Данас имам само једну жељу – да поново режирам *Хеду Габлер*.”

НЕДАТИРАНА ПИСМА И ПОРУКЕ ДИМИТРИЈА ЂУРКОВИЋА УПУЋЕНА ГЛУМЦИМА ПРЕДСТАВЕ *ХЕДА ГАБЛЕР* (1984)

Писмо ансамблу „Хеде Габлер”

„Први део представе на премијери сте играли зачуђујуће сигурно и тачно и са активном тремом. Представа се чула, представа се видела.

У паузи смо констатовали да представа нормално иде и активна трема је разбијена.

Други део је пао у динамици, у интензитету. Нарасла је сигурност игре на штету тачности игре. У целини игра је упрошћена и извесна психодрамска интонација је ушла у тон игре, па се губила разноврсност гласова и покрета и губио се темпо. Појавио се проблем чујности у неким мирнијим

сценама, па су неки призори, или бар њихови тренуци, бивали на граници разумљивости. То се десило у III чину а онда је и III и IV чин успоставио ранију представу, али и даље без ранијег ширег регистра гласова и покрета те реакција и односа.

Подсећам Вас да смо представу радили без самосвести лица да се збива велика драма. Нити велика драма нити дубока психологија.

Подсећам Вас да све еротске сцене имају своју важну и прецизну улогу у приказивању јаловог трајања Хеде Габлер. Ове еротске сцене рађене су с мером и укусом, али се морају одиграти јасно, чисто и довршено, наравно и чујно и видљиво.

Потребна Вам је непрестана концентрација и активност у игри да би многобројни детаљи добили праву вредност у целини представе.

Ипак водите рачуна увек о дворани и простору у којима играмо: стално нас вреба опасност од игре на граници чујности у неким камернијим партовима. И овде ћемо избећи неприлике сталном концентрацијом, сталном активношћу и сталним прегледом целокупне игре у простору представе.

Хвала!

Димитрије Ђурковић.”

Уйушсйва йојединим глумцима

ХЕДА [Љубица Ракић – имена глумаца уз улоге дописао З. М.]

- љубавна сцена у другом чину је на граници чујности (’ви и ја’, ’није неверност’)

- сцена мастурбације треба да буде јасна и чиста!

- не нагињи се према Браку у фотељи у III чину већ буди удаљена, заваљена у фотељи

- излаз у лишће више напред (IV чин)

- у салону има чак пет огледала, а ти се једва огледаш

- игра са Јулиним шеширом треба да је у већим кретањима и покушај да ставиш шешир на своју главу

- пауза после одласка Елвстедке, па ти и Левборг устајете из фотеље на крају III чина

- позабави се у наредним представама својим смехом Хеде

- ’Зашто ти послужијеш?’ кажеш жестоко, неприлично, па промениш тон кад Тесман помене Елвстедку

- сцена са наочарима треба да се види анфас

- сцена на степеништу са Левборгом после свирања на клавиру у II чину је на граници чујности

- свирање на клавиру после најаве воза весела у II чину одиграва се као каприц са израженим интересовањем за Левборга

- обрати пажњу на карактер понашања приликом сваког појединог свирања на клавиру

- сцена Елвстед – Хеда, разговор о Левборгу, у I чину, треба да је живља и са израженијом игром руку

- 'два добра друга' у I чину са Елвстедком је на граници чујности

- 'а страшно је марљив сакупљач' – интерпретација?

- 'јер ми је досадно' је на граници чујности

- сцена туче!

- сцена облачења црнине... ритуална у сваком детаљу

- Хеда прво види Тесмана и Елвстедку заједно у IV чину, па каже свој

текст



Стеван Гардиновачки (Јерџен Тесман) и Заида Кримшамхалов (Јулијана Тесман)

ТЕСМАН [Стеван Гардиновачки]

- уласци и изласци Тесмана, разноликост и функционалност

- Тесман и Брак су заинтересовани да Левборг пође са њима када га позову први пут, у II чину

- озбиљни део разговора... а не званични део разговора у сцени са Браком

- 'Говоримо о јадном Левборгу' жестоко, мргодно

- сцена са рукописом са Хедом у III чину бива на граници чујности и спора и са доста психологизирања

- после Хединог текста 'у груди је такође добро' Хеда оде да свира, па потраје неко време и Тесман

Брак и Елвстедка код камина не мичу се, па се згледају и оштро иду ка клавиру (IV чин)

- обратити пажњу на став Тесмана, поред осталог и чврст, јак и енергичан став

- реплика коју говори кроз плач на крају I чина са Браком је на граници чујности и разумљивости

- не рећи 'је ли је то могуће' (без другог 'је')

- проверите тачан ток реченице 'како ће он бити изван себе...'

- у сцени са Елвстедком у лишћу у IV чину уместо патетичних реплика треба да има строг, јак, моралан став

ЕЛВСТЕДКА [Ксенија Мартинов Павловић]

- сваки пољубац који да Хеди у I и III чину да се види чисто и јасно

- реплика 'мој муж ништа не зна' и реплика 'са толико много новаца' веома су важне и треба их извући

- да се види радња са папучама које доноси Тесман у IV чину

- после Хединог текста 'у груди је такође добро' Хеда одлази клавиру и свира, а Елвстедка, Брак и Тесман остају непомицни код камина неко време, па се згледају и оштро иду ка клавиру

- сцена разговора Хеда – Елвстедка о Левборгу треба да буде динамичнија и са изразитијом игром руку

- текст 'два добра друга' у сцени са Хедом у I чину је на граници чујности

- сцена туче!

ГОСПОЋИЦА ТЕСМАН [Заида Кримшамхалов]

- подсећам да инсистирам на усправности и високим штиклама

- унутрашња усправност је суштина лика

- све време са Хедом у затвореном сукобу

- увек ићи здраво и право према другима

- у разговору са другима се 'не смањивати', дрчност

БРАК [Стеван Шалајић]

- певање о петлу је лајтмотив у понашању

- Брак и Тесман су заинтересовани да Левборг пође са њима када га позову у II чину

- после Хединог текста 'у груди је такође добро' Хеда иде ка клавиру и свира а Брак, Елвстедка и Тесман остају непомицни крај камина неко време, па се згледају и одлучно иду према клавиру и Хеди

- прво види сцену Тесман – Елвстедка, па каже 'човек се обично...' (IV чин)

ЛЕВБОРГ [Ирфан Менсур]

- у љубавној сцени у II чину нека места су на граници чујности ('ви и ја', 'није љубав')

- 'пијем!' акценговани тренутак

- кад оде Елвстедка, мала пауза па Левборг и Хеда устану из фотеља на крају III чина

БЕРТА [Злата Ђуришић]

- у променама шетајући да крене и уз степениште извирујући према собици

- у IV чину обучена и са пићем да не жури са коначним одласком од куће, прво одмери друштво па тврдо оде

- у сцени молитве моли у вратима

- уклањање чаша!"

НАПОМЕНЕ ДОПИСАНЕ У ИНСПИЦИЈЕНТСКОМ ПРИМЕРКУ¹⁷

Вила изнад могућности

Конзервативна вила

Два простора (три)? у једном

Велики салон за госте – пространо!

Мали салон

Веранда

Скривено место за Хеду

Два места за игру, симултано

Пећ која гори и у којој се спали рукопис

Намештај на точкићима? (сточић, писаћи сто, библиотека, лежај, наслоњач, љуљашка, табури)

велика лутка обучена као Тесман

мала лутка коју доноси Брак као беба

РЕКВИЗИТА

кутија са револверима

велики портрет

клавир

огледало

¹⁷ Све напомене, упутства, набрајања и пописи који следе преузети су из инспицијентског примерка драмског текста *Хеде Габлер*.

Параван
чивилук стоји само у I чину
бифе стоји већ на сцени и ходнику позади уз прозор
цвеће за I чин, за II чин, за III чин, за IV чин
лампе
свеће на камину, на столу за вечеру, на клавиру
огледала: мало, три велика урамљена, једно средње овално и једно велико
овално
мердевине у трећем чину, после паузе, нису доле
цвеће за госпођицу Тесман
књиге и перорез за Тесмана
јастуци горе
биста на постаменту
вазе на постаменту и камину
новац у торбици госпођице Тесман
писаћа машина
сточић са послужавником за кафу
цвеће уноси госпођица Тесман
цвеће на хоклици и на клавиру
грамофон (горе)
три фотеље
шест столица у салону и две столице у ходнику

Дойисана најомена: избаци чивилук
мастило, лепак, лупа, маказе
хартија, мастионица, штило и перо
рекет за Брака
рукопис за Левборга
венчићи од цвећа – 2
албум

БЕЛЕШКЕ О КОСТИМИМА

Хеда кимоно? Елвстед: домаћички додатак на хаљину Берта: капут за излаз, шешир, капа Тесман: радно одело? шешир боја, брковез Брак: зелени костим, мантил, шешир, рекет, гала одело, спортско одело, бело одело? Левборг: други костим, за III чин?

Костим за велику лутку „а ла Тесман”, ташна за Брака, акта за ташну за Брака

КОСТИМСКА РЕКВИЗИТА

сунцобран, торбице, рукавице и шешири за госпођицу Тесман и госпођу Елвстед; папуче мушке уноси госпођица Тесман у ташни; официрска капа за Хеду; наочари за Тесмана; наочари за Хеду; шешир и мантил за Брака; шешир и штап за Левборга.

МИЗАНСЦЕН

ПРВИ ЧИН

Пространа, лепо и укусно намештена соба за госте – салон – декорисана тамним бојама. На зиду у позадини широки отвор-врата с повученим завесама. Овуда се пролази у мању собу, намештену у истом стилу као салон. На другом зиду су двокрилна врата која воде у предсобље. Преко пута лево су стаклена врата, такође са завесама које су размакнуте. Кроз стакло се види један део спољне затворене веранде и крошње дрвећа јесењих боја. У предњем делу салона стоји овалан сто са столњаком, окружен столицама. Крај десног зида широка тамна зидана пећ, наслоњач високог наслона, столица за ноге са јастуком и два табуреа. Позади у десном углу софа и мали округли сто. Напред лево, мало удаљена од зида, софа. Крај стаклених врата мали клавир. С обе стране широког отвора у позадини полице са предметима од мајолике и теракота. – На зиду у позадини унутрашње собе види се софа, сто и неколико столица. Изнад ове софе виси портрет лепог старијег човека у генералској униформи. Изнад стола виси лампа од мат стакла млечне боје. – Около по салону букети цвећа у вазама и чашама, неки леже на столу. Ове собе су застрте дебелим теписима. Сунце сија кроз стаклена врата. Јулијана Тесман, са шеширом и сунцобраном, долази кроз предсобље; Берта, која носи букет увијен у папир, иде с њом. Госпођица Тесман је дама пријатног и добродушног изгледа од отприлике четрдесет пет година. Једноставно је али брижљиво обучена у сиви костим за шетњу. Берта је нешто старија служавка, припроста, мало сељачког изгледа.

I ЧИН

Тесманова вила. Бивша вила саветниковице Фалк. Тесман је купује на кредит, за своју пробирљиву жену Хеду.

Пространа, лепо намештена соба за госте – салон – декорисана тамним бојама.

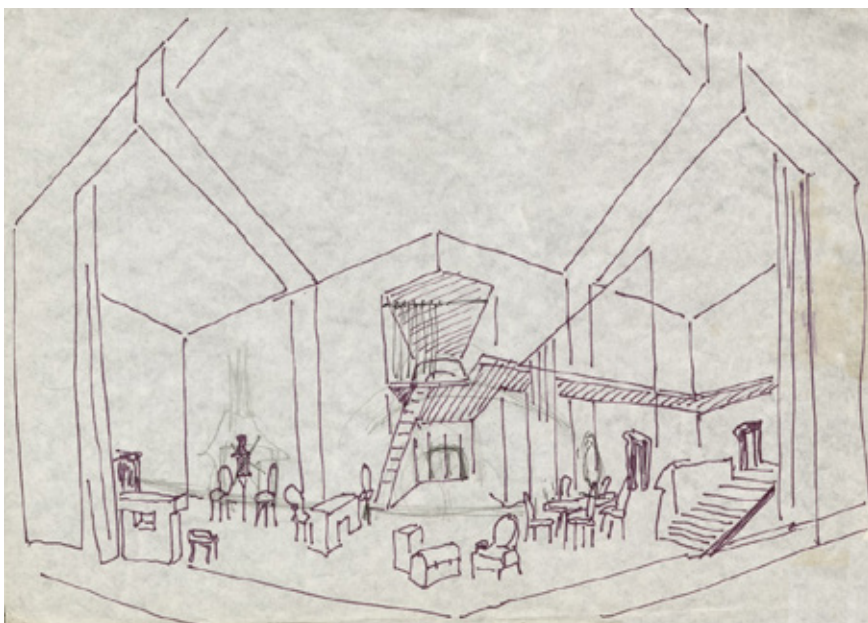
У позадини широки отвор-врата са повученим завесама.

Пролаз у мању собу.

Двокрилна врата воде у предсобље.

Стаклена врата са завесама.

Кроз стакло се види део спољне веранде и крошње дрвећа јесењих боја.



Миодраг Табачки, радна скица за сценографију „Хеде Габлер“

Овалан сто окружен столицама.

Широка тамна зидана пећ.

Наслоњач високог наслона.

Столичица за ноге са јастуком и два табуреа.

Софа и мали округли сто.

Софа.

У позадини унутрашње собе види се софа, сто и неколико столица.

Портрет лепог старијег човека у генералској униформи.

Изнад стола виси лампа.

По салону букети цвећа у вазама и чашама.

Собе су застрте дебелим теписима.

Сунце сија кроз стаклена врата.

Дојисано у инсценијенјски примерак:

1. звонце за улазак публике
 2. мрак
 3. дижи десну завесу па штимунг (трећа – трећа; друга – друга; четврта – четврта; прва – прва)
 4. дижи леву завесу па штимунг
 5. на отварање мале завесе Берта
- Хеда на степеницама

Госпођица Тесман оде до стаклених врата.
Оде до стаклених врата и широм их отвори.
Берта крај стола.
Берта остави букет на клавир.
Дописано у инспицијентском примерку: Тесман улази на сцену и уноси хаљину.

Врати се Јерген и затвара за собом врата.
Дописано у инспицијентском примерку: Берта угура колица.
Хеда долази кроз задњу собу.
Госпођица Тесман даје Тесману његове старе папуче.
Хеда – сцена са шеширом госпођице Тесман.
Хеда устаје са лежаја.
Г-ца Тесман одлази кроз предсобље.
Хеда одлази на степениште.
Берта улази и уноси кафу.
Хеда седа за клавир.
Хеда узима букет (од г-ђе Елвстед) са клавира.
Берта најављује долазак гђе Елвстед.
Берта отвори врата гђи Елвстед и оде.
Посади гђу Елвстед на софу и седа крај ње.
Посади гђу Елвстед на наслоњач крај пећи а она седа на табуре.
(У сцени Хеде и гђе Елвстед дијалози штриховани и сведени скоро на половину)

Тесман куца на врата и долази с писмом у руци.
Улази Берта и најављује Брака.
Берта отвори врата саветнику Браку и одлази.
Госпођа Елвстед и Хеда излази на врата предсобља. (У инспицијентском примерку ова дидаскалија је брисана)
Остају Тесман и Брак.
Тесман седа у наслоњач.
Хеда улази на врата предсобља.
Хеда седа у наслоњач.
Брак излази кроз врата предсобља.
Тесман хода по соби.
Хеда га гледа и смеши се.
Хеда устаје полако и уморно. Хода по соби.
Хеда одлази кроз задњу собу налево.

II ЧИН

Салон Тесманових – као и у првом чину, само је уклоњен мали клавир, а на његовом месту стоји елегантан писаћи сто са полицом за књиге. Крај

софе лево је мали сто. Букети цвећа су такође уклоњени. Букет госпође Елвстед стоји на великом столу – напред.

Хеда је сама у соби, обучена у хаљину за примање. Стоји крај отворених стаклених врата и пуни револвер, а други, исти такав, лежи у отвореној кутији за пиштоље на писаћем столу.

(Ова напомена писца у инспицијентском примерку брисана, а у другима није)

Еlegantан писаћи сто са полицом за књиге.

Послеподне је.

Хеда пуни револвер, а други револвер лежи у отвореној кутији за пиштоље на писаћем столу.

Хеда гледа у врт и више.

Хеда пуца у врт.

Брак улази кроз стаклена врата.

Крај музике.

(У инспицијентском примерку у Хединим репликама „судија” брисан а дописано „саветник”)

Хеда за писаћим столом ставља кутију с пиштољем у ладницу.

Хеда седа у угао софе. Брак седа на столицу.

Тесман долази столу крај софе и спушта књиге.

Тесман долази са десне стране кроз задњу собу.

Тесман иде са књигама до задњих врата, застаје и окреће се.

(У инспицијентском примерку више две трећине дијалога су брисане у сцени Хеде и Брака)

Хеда оде до врата предсобља и звони. Она тихо разговара с Бертом и показује на задњу собу.

Улази Левборг.

Берта ставља послужавник са зделом и чашама на сто.

Хеда се враћа у салон.

Левборг даје цвеће Хеди.

Тесман и Брак оду у задњу собу, седају, пију пунч.

Хеда доноси албум и ставља га на сто крај софе.

Левборг узима столицу и седне с леве стране леђима окренут задњој соби.

Тесман долази из задње собе са послужавником и ставља га на сто.

Тесман се враћа код Брака.

Полако пада мрак.

Берта полако отвара врата предсобља.

Дописано у инспицијентском примерку: Берта уноси лампу и ставља на камин.

Хеда и Левборг на степеницама.

Улази гђа Елвстед.

Хеда јој иде у сусрет.

Поздрављају се.

Теа у фотељи налево, Левборг на столичици а Хеда између њих.

Песма.

Тесман и Брак се враћају у салон.

Брак, Левборг и Тесман одлазе кроз врата предсобља.

Сцена Хеде и гђе Елвстед: *ПОЧНЕ ТУЧА, НЕКОЛИКО УДАРАЦА* (Дописано у испицијентском примерку)

Хеда загрли страшно гђу Елвстед.

„Пусти ме! Остави ме! Ја те се бојим, Хеда!” – последња реплика у чину по испицијентском примерку.

Мрак.

Пауза.



Ирфан Менсур (Левборџ) и Љубица Ракић (Хеда)

III ЧИН

Завесе између соба су навучене. (Пишчева индикација: прешарано у инспицијентском примерку)

У пећи, чија су врата отворена, види се догорела ватра.

Госпођа Елвстед увијена у велики шал држи ноге на столичици и седи у наслоњачу уз саму ватру.

Хеда лежи обучена на софи и спава покривена ћебетом.

Улази Берта с писмом и гаси лампу.

Берта излази кроз предсобље.

Хеда се буди од шкрипе врата, усправи се и седи на софи.

ХЕДА СИЛАЗИ

Хеда разгрне завесу на стакленим вратима. Дневно светло уђе у собу. Онда узме ручно огледало са писаћег стола. Па оде до врата предсобља и позвони.

Берта скупља жар у пећи и ставља дрва.

Тесман улази у собу из предсобља. Шуња се према вратима и хоће да се провуче између завеса.

Тесман седа на табуре крај пећи.

Тесман вади умотан пакет из џепа капута.

Берта улази из предсобља.

Хеда оде до писаћег стола и ставља пакет међу књиге.

Брак улази из предсобља.

Сцена Хеде и Брака.

Брак одлази.

Левборг нагло улази из предсобља.

Улази Берта.

Сцена Хеде и Левборга.

Гђа Елвстед се појављује иза завесе.

Сцена Хеде, Левборга и гђа Елвстед.

Гђа Елвстед одлази.

Хеда даје Левборгу пиштољ.

Левборг одлази.

Хеда баци рукописа у ватру. Ево, спаљујем твоје дете, Теа.

IV ЧИН

(Пишчева индикација о месту радње брисана)

Сцена гђица Тесман и Хеда.

Тесман улази.

Црквена звона.

Одлази гђица Тесман.

Тесман се пење горе.

Гђа Елвстед улази.

Вести о Левборгу.

(Половина дијалога у инспицијентском примерку штрихована)

Брак улази и доноси вест о самоубиству Левборга.

Сцена Хеде и Брака.

Тесман и гђа Елвстед долазе у салон из радне собе.

Дијалог Хеде и Брака – Хедин пиштољ је у полицији.

Хеда одлази у задњу собу и повуче завесу за собом.

Хеда свира на клавиру.
 Хеда протури главу кроз завесу. Па опет затвори завесу.
 Хеда: „Ви, сте једини петао у дворишту” – пуцањ.
 Тесман повуче завесу. Хеда беживотно лежи испружена на софи.
 Брак: „Али, милосрдни боже, тако нешто се ипак не ради!”
 Дописано у инсписијентском примерку: кад одшушти плоча, после 5–6
 пута, мрак.
 Поклон. Светло.



Љубица Ракић (Хеда) и Сјеван Шалајић (Судија Брак)

ЛИТЕРАТУРА

Књиге

- Ђурковић, Димитрије, *Хенрик Ибзен ХЕДА ГАБЛЕР*, из Програмске књижице СНП, 1984.
- Максимовић, Зоран, Реконструкција представе *Хеда Габлер* Хенрика Ибзена, у режији Димитрија Ђурковића, у: П. Марјановић (прир.), *Димитрије Ђурковић: аутио-биографија, њозоришна биографија и коментари*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2007, 197–238.
- Марјановић, Петар, *Димитрије Ђурковић*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2007.
- Марјановић, Петар, *Мала историја српског њозоришћа XIII–XXI век*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2005, 430.
- Миросављевић, Јовица, *Рейтершоар Дrame Српског народног њозоришћа од 1945. до 1995. године*, Српско народно позориште, Нови Сад 2006.
- Српском народном њозоришћу (1861–1986)*, зборник, СНП, Нови Сад 1986.
- Andrić, Bojana, *Vodič kroz produkciju Igranog programa Televizije Beograd (1958–1995)*, Radio-televizija Srbije, Beograd 1995.
- Batušić, Nikola, *Uvod u teatrologiju*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1991.
- Figueiredo, Ivo de, *Henrik Ibsen, Čovek*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci – Novi Sad 2008.
- Hristić, Jovan, *Studije o drami*, Narodna knjiga, Beograd 1986, 79–101.
- Ibsen, Henrik, *Drame I* (прир. Josip Lešić), 2. izdanje, „Veselin Masleša”, Sarajevo 1986.
- Ibsen, Henrik, *Drame II* (прир. Josip Lešić), 2. izdanje, „Veselin Masleša”, Sarajevo 1986.
- Lazić, Radoslav, *Traktat o režiji*, Cekade, Zagreb 1987.
- Lazić, Radoslav, *Jugoslovenska dramska režija*, Gea – Akademija umetnosti, Beograd – Novi Sad 1996.
- Lazić, Radoslav, *Rečnik dramske režije*, Gea – Akademija umetnosti, Beograd – Novi Sad 1996.
- Lazić, Radoslav, *Umetnost rediteljstva*, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad 2003.
- Marjanović, Petar, *Novosadska pozorišna režija /1945–1974/*, Akademija umetnosti – Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad 1991.
- Figueiredo, Ivo de, *Henrik Ibsen, Maska*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci – Novi Sad 2011.
- Volk, Petar, *Pozorišni život u Srbiji 1944–1986*, Institut za film, radio i televiziju Fakulteta dramskih umetnosti, Beograd 1990.

Периодика

- В. Т., Ибзен на новосадски начин, *Вечерње новости*, бр. 9.408, 4. децембра 1984, 19.
- Кујунџић, Миодраг, Коб неспокојне даме, *Дневник*, год. XLIII, бр. 13.688, 7. децембра 1984, 13.
- Матеовић, Пуба, Феномен жене, *Полијтика експрес*, Београд, 6. јануара 1985.

- Bartuc, Gabriella, Lélektani megalapozottság nélkül [Без психолошке основе], *Magyar Szó*, год. XLI, бр. 335, 6. децембра 1984, 13.
- Ђурковић, Димитрије, Autobiografija, *Scena*, год. XIV, бр. 3, мај–јун 1978, 69–70.
- G[erold], L[ászló], Hedda Gabler [Хедда Габлер], *Híd*, год. XLIX, бр. 1, 1985, 141–143.
- Каришић, Милутин, Drama na srpskohrvatskom jeziku, *Almanah pozorišta Vojvodine*, 17–19, Pozorišni muzej Vojvodine – Zajednica profesionalnih pozorišnih organizacija Vojvodine, Novi Sad 1987, 152.
- Лazić, Radoslav, Pozorišne režije Dimitrija Ђurkovića, *Scena*, год. XIV, бр. 3, мај–јун 1978, 89.
- Лazić, Radoslav, Priroda režije – Razgovor s Dimitrijem Ђurkovićem o umetnosti režije, *Scena*, год. XIV, бр. 3, мај–јун 1978, 70–89.
- Лazić, Radoslav, Rediteljske dramatizacije, dramski scenariji, komadi Dimitrija Ђurkovića, *Scena*, год. XIV, бр. 3, мај–јун 1978, 90.
- Мijač, Dejan, Dimitrije Ђurković kao reditelj i direktor Drame, *Scena*, год. XIV, бр. 3, мај–јун 1978, 97–100.
- Шувaković, Milenko, Rediteljski lik Dimitrija Ђurkovića, *Scena*, год. XIV, бр. 3, мај–јун 1978, 90–97.
- V[esna], Ž[drnja], Heda Gabler, *Glas omladine*, бр. 383, 18. децембра 1984, 10.

Јелена Глушица*

НАПИСИ О БАЛОВИМА У ЛИСТУ *СРБСКИ ДНЕВНИК*

Извори за проучавање „музичке свакодневнице” Срба у прошлим вековима су малобројни, а често и оскудни у разјашњавању неких кључних питања везаних за музичку писменост нашег народа и уопште за практиковање различитих видова ове уметности. Истраживачи наше музичке прошлости често су приморани да се ослањају на помоћне изворе приликом проучавања наше историје. Циљ овог рада је да остави писани траг о чланцима новосадског листа *Србски дневник* у којима се помињу балови и игранке као омиљени вид забаве међу српским грађанством. Детаљно проучавање и сређивање података о музици у различитим изворима, међу којима важно место заузима стара штампа, и даље представља једно од актуелних питања српске музикологије.

О Србском дневнику

Србски дневник био је политички лист који је излазио два пута недељно, у периоду од 1852. до 1864. године. Власник и први уредник био је Данило Медаковић, доктор филозофије и сарадник неколико европских листова тога времена. Медаковић је такође уређивао лист *Найпредак*, који је излазио у Сремским Карловцима и Земуну за време Револуције 1848. године. У оба листа, као и уопште у српској штампи тога доба, главна тема постаје национално питање, па у листовима доминирају политички уводници и извештаји дописника. У *Србском дневнику* највећи простор заузимају управо ове две рубрике, у којима се прати политички живот у иностранству и Монархији, као и свакодневни живот у рубрици „Дописи”. Чланци који се тичу забавног живота садрже и одређена политичка гледишта, која су била у складу с тада важним

* Радио Беседа, Епархија Бачка, Нови Сад.

решавањем националног питања.¹ Изворна концепција листа није промењена ни када је 1859. на чело Уредништва постављен књижевник Јован Ђорђевић, који је био књижевни и позоришни посленик, и секретар Матице српске у периоду између 1857. и 1859. године. Ђорђевић је допринео оснивању Српског народног позоришта 1861. године, под окриљем Српске читаонице. Организовањем различитих просветних манифестација у Војводини, Ђорђевић је смишљено тежио за тим да се у време апсолутизма у Монархији одржи активан национални дух. Године 1863. он је уређивање листа препустио Светозару Милетићу. Нажалост, лист је обустављен већ наредне године и више није покренут.

Написи о баловима и игранкама

У *Србском дневнику* објављено је укупно 88 чланака у којима се помињу балови. Једино бројеви из 1856. и 1857. не садрже чланке који се тичу овог вида забаве.² У наведеним рубрикама углавном се проналазе текстови у којима се износе детаљи из свакодневног, па самим тим и културног живота једног града. С обзиром на политички карактер листа и на период у којем је излазио, чланци о забавном животу садрже и неизбежне политичке коментаре. Народи који су живели у Монархији, подстакнути покретима за национално ослобођење, и који су ницали широм Европе, почели су постепено да истичу своја национална обележја путем балова, концерата и других културних манифестација. Подаци о баловима у *Србском дневнику* изнети су у форми најаве или извештаја догађаја. Ове забаве углавном су најављиване у рубрикама које нису имале карактер огласа. У оквиру чланака у којима аутор извештава о одржаном балу, постоје они са краћим или дужим описом.

Најаве балова

Када говоримо о чланцима у којима се балови само најављују, они су најчешће сажети и имају чисто информативни карактер. Међутим, без обзира на то, из њих ипак можемо сазнати о којој врсти бала је реч, где се и због чега приређује, као и ко је организатор. У неким текстовима аутори истичу и игре

¹ Поред политике и друштвено-забавног живота, у овом листу се обрађују и правна, трговинска и економска питања. Као и у данашњој штампи, и у *Србском дневнику* се проналазе огласи различитог садржаја везаног за трговину, продају, али и друштвени живот.

² Највећи број текстова објављен је у оквиру рубрике „Дописи”, чак 42, док се 20 појављује ван било које рубрике. Написи о баловима такође се могу пронаћи и у рубрикама: „Войводство Србија и Тамишки Банат” – 5 чланака, „Подлистак” – 4, „Огласи” – 3, „Аустрија” – 3, „Местне и различне новости” – 2, „Местни гласови” – 2, „Различне новости” – 1, „Најновија пошта” – 1, и „Стране земље” – 1. Четири чланка носе посебне наслове: „Балови”, „Програм на стогодишњицу Саве Текелије у Новом Саду”, „Сентомашка беседа” и „Србска беседа”.

које су биле заступљене на балу, а понекад се уочавају и интересантни захтеви за госте. У појединим чланцима најављени су *србски* или *славенски* бал, што сведочи о заступљености забава у националном духу.³ Што се тиче повода, многи балови су се одржавали у хуманитарне сврхе, било да је реч о прилозима за сиротињу или важне институције, као Српско народно позориште, Србска читаоница и др.⁴ Поред многобројних и готово неприметних најави балова и игранки, у *Србском дневнику* су објављена четири веома упадљива чланка. Два су написана у форми огласа и познат је аутор текста, што је за ондашњу новинарску праксу била реткост. У првом, другом и трећем броју листа из 1853, извесни Карл Валтер обавештава читаоце о предстојећим баловима, који ће се одржати у Новом Саду „у новој и лепо устројеној сали у гостилници код Сунца”.⁵ Најава је написана двојезично – на српско-словенском и немачком.

Чланак који се налази у првом броју *Србског дневника* из 1859. позициониран је на последњој страни и исписан великим словима. Аутор текста, извесни *Майновић*, најављује *редутске* и *нобл* балове који ће бити одржани код „Царице Јелисавете”. Игре ће уређивати „танцмајстор” – господин Херценбергер.⁶ На такозваним „нобл” баловима, према сведочанствима Јакова Игњатовића, углавном су учествовали: „...адвокати, беамтери, нешто племића, вармеђаша, трговаца, и то од задњих већи. Занатлија и мали трговац, бакал, ту није имао места”⁷ Организатори оваквих забава углавном су били адвокати. „Нобл” балове у великим варошима држала је аристократија међу својим припадницима: „... није имао приступа који није имао плаветну крв... био он ма какав беамтер, адвокат или трговац.”⁸ Редутски балови играли су велику улогу у Бечу и Пешти, а гости су долазили из различитих слојева: „...од аристократе па чак до најнижих, не само ако је био лепо обучен, у фраку,

³ 1853, II, 2 (најава славенског бала у рубрици „Различне новости”); 1860, IX, 97 (најава славенског бала у рубрици „Дописи”), 1860, IX, 99 (исто као и претходно); 1861, X, 5 (најава славенског бала у рубрици „Аустрија”), 1861, X, 12 (најава србског бала у рубрици „Дописи”) и 1861, X, 16 (исто као и претходно).

⁴ 1860, IX, 97 (најава бала у корист славенске читаонице у рубрици „Дописи”); 1861, X, 16 (најава бала у корист фонда за српски театар у Новом Саду у рубрици „Дописи”); 1861, X, 16 (најава балова у корист темишварског позоришта у рубрици „Најновија пошта”); 1862, XI, 8 (најава балова у корист народног позоришта у Новом Саду без рубрике); 1863, XII, 3 (најава грађанских игранки у корист народног позоришта у Новом Саду без рубрике); 1863, XII, 13 (исто као и претходно); 1863, XII, 21 (најава беседе са игранком у корист позоришту без рубрике); 1863, XII, 21 (најава игранке у корист Србске читаонице без рубрике); 1864, XIII, 11 (најава игранки у корист Српског народног позоришта без рубрике); 1864, XIII, 11 (најава беседе са игранком у корист сиротиње Панчевачке регименте у рубрици „Дописи”); 1864, XIII, 17 (најава игранке у корист гладне браће у Угарској у рубрици „Дописи”); и 1864, XIII, 17 (најава бала са лутријом у корист позоришта у рубрици „Стране земље”).

⁵ 1853, II, 1.

⁶ Од грађана који нису припадали аристократији једино су „танцмајстори” могли да присуствују „нобл” баловима, зато што су они имали задатак да уређују игре.

⁷ Јаков Игњатовић, *Мемоари: Рајсодије из прошлог српског животова*, Београд 1966, 98.

⁸ Јаков Игњатовић, *нав. дело*, 97.

него и у капуту, али тек угледност, конвенијенција ипак фрак је изискивала.”⁹ На редутском балу посебно се обраћала пажња на плесне вештине гостију. С обзиром на значај оваквих забава и друштвени слој који је на њима присуствовао, разумљиво је зашто су горе поменуте најаве у *Србском дневнику* толико визуелно упадљиве.

Друга два већа и истакнутија чланка нису написана у форми огласа, али заузимају добар положај у самом листу и имају специфичне наслове. У чланку под називом „Програмъ на стогодишњицу Саве Текелије у Новом Саду”¹⁰ најављује се свечаност која је одржана поводом сто година од рођења Саве Текелије, председника и покровитеља Матице српске и оснивача Текелијанума, завода за помоћ младим Србима који су се школовали у Пешти. Ова целодневна манифестација састојала се од архијерејске службе и парастоса Сави Текелији у Саборној цркви, беседа Јована Суботића и Светозара Милетића, декламовања песама у спомен Текелији, као и певања српске народне химне коју је компоновао Стеван Каћански. Истог дана увече, одржана је бакљада, свечано осветљење вароши и народна светковина у башти код „Зеленог венца”. Неколико дана након ове манифестације, коју је организовао уредник *Србског дневника* Јован Ђорђевић, одржана је игранка у дворани код „Сунца”. Тада веома активна српска омладина организовала је не само ову игранку, него и бројне друге манифестације у националном духу.

Године 1864. одржана је беседа са игранком у дворани код „Царице Јелисавете” у Новом Саду. Из веома упадљивог чланка под називом „Србска беседа” сазнаје се да је свечаност припремио Александар Морфидис Нисис (1810–1878), наставник музике у Српској гимназији у Новом Саду.¹¹ На беседи су свирали, декламовали и певали његови ученици, а након тога је одржана игранка у корист сиротиње.

Извештаји о баловима

Из кратких извештаја о минулом догађају сазнаје се о врсти одржаног бала односно игранке, о месту и поводу одржавања. Понегде се помиње друштвени слој који је присуствовао забави или њен организатор.

Балови су често организовани у хуманитарне сврхе или с циљем прослављања важних свечаности. Бројне забаве одржане су у корист Српског народног позоришта, како у Новом Саду тако и у другим местима. Извештач из Чакова на следећи начин коментарише хуманитарни карактер игранке, која је одржана у Новом Саду 1861. године: „Овде додати морамъ, да су родољубиве Српкиње дале поклоне на ту целъ, да се ови у време одмора на балу изигравају, те тимъ є чистъ доходак већи био. Живиле ове родољубкиње! Немогу про-

⁹ Јаков Игњатовић, *нав. дело*, 97.

¹⁰ 1861, X, 75.

¹¹ 1864, XIII, 20.

пустити, да овде неспоменем г. Миту Шандровића и Миту Воиновића који су се ревностно заузели били за скупљање прилога и продавање срећака; исто тако хвала буди г. Василију Дини на његовом богатом прилогу.”¹² Три месеца након ове игранке, одржана је вечерња забава у Старом Бечеју, где се такође сакупљао новац за новосадско позориште. Аутор текста следећим речима захваљује племенитим донаторима: „Овомъ приликомъ изражава се благодарност публике ст. бечейске према свима учесницима тогъ племенитог дела, а нарочито према браћи нашој са стране, која су любовъ имали и новцемъ подпомоћи наше предузеће.” У даљем тексту Уредништво листа даје коментар из којег се сазнаје да су горе поменута „браћа са стране” из Бечеја и Темишвара. Ова чињеница сведочи о веома распрострањеном залагању за одржање националних институција, обзиром да помоћ стиже и из других вароши.¹³ У складу с тадашњим осећањем братске љубави према свим Словенима, одржавани су балови на којима је сакупљан новац за помоћ народу којег је задесила нека несрећа. Тако је у Земуну 1862. године одржан *србски бал* у организацији Србског читалишта за „браћу Херцеговце” који су из одређених разлога били приморани да пребегну у Аустрију.¹⁴ Године 1864. одржан је у Илоку бал, на којем је сакупљен новац за „браћу Банаћане, који овогодишњом сушом пострадаше”.¹⁵ Аутор текста наводи подужи списак племенитих људи, који су приложили новчану помоћ за своје сународнике. Међу њима је било и Срба и Хрвата, угледних личности и обичног грађанства.

Балови су организовани и зарад прослављања специјалних свечаности. Тако је године 1860. одржан између осталог и бал поводом „инсталације” епископа Петра Јовановића у Плашком.¹⁶ У Новом Саду је 1860. године прослављен рођендан Његовог величанства, те аутор чланка извештава о том догађају: „У очи дана била є варошъ осветљена, а крозъ улице пролазила є бакљада са свиркомъ. Сутра данъ био є Тедееумъ у римској цркви, а затимъ у саборној православној. После подне било є утркивање на коњима са наградама. Сяянъ балъ заключио є ову свечаностъ.”¹⁷ Балови су врло често крунисали овакве целодневне прославе, што ће бити случај и са „комбинованим” забавама у националном духу.¹⁸

Поред чланака у којима аутори текста само доносе кратак извештај о догађају, у *Србском дневнику* се могу наћи и они који садрже неки коментар или дужи опис. Године 1858. одржан је отмени бал у Сремским Карловцима, на којем је „наше коло” дошло на ред тек након поноћи. Аутор описује атмосферу са забаве: „Нашъ извѣститель каже намъ, како су се Србкиње играчице на

¹² 1861, X, 20.

¹³ 1861, X, 40.

¹⁴ 1862, XI, 8.

¹⁵ 1864, XIII, 17.

¹⁶ 1860, IX, 15.

¹⁷ 1860, IX, 63.

¹⁸ Такве забаве су се састојале од беседе и игранке.

томъ балу на коло мргодиле и рекле, да га нетреба играти, еръ здраво ермидуе!” Међутим, овакав негативан став према српској народној игри не среће се често у чланцима *Србског дневника*. Напротив, аутори више пута извештавају о играчима који одушевљено играју коло. Године 1861. одржан је „двоструки” бал у Сомбору, на којем су учествовали Срби и Мађари. На њему је присуствовала „србска омладина” са српским кокардама и грбовима. Дворана је била украшена српским и мађарским заставама и грбовима. Коло се морало играти пет пута заредом.¹⁹ У наредном броју *Србског дневника*, у истој рубрици постоје два чланка у којима аутори износе негативне коментаре везане за сомборски бал. Аутор првог чланка, који се потписао иницијалом (П.), извештава: „Било є неки занешени млади помађареника, кои су протестовали, што се поред мађарскогъ и србски грбъ указивао...”²⁰ Не верујући да је добро обавештен, аутор другог чланка који се потписао знаком Δ, предочава следеће: „Ако самъ добро извештенъ, то вамъ као куриозумъ являмъ да ниеданъ Мађаръ ние са Србкињом играо.”²¹

Што се тиче манифестација у народном духу, беседе са игранкама биле су омиљени вид забаве међу Србима у Монархији. Оне су смишљено организоване зарад одржања националне свести у народу. Бројни извештаји доносе податке о програмима беседа, на којима су декламоване песме наших песника и извођене композиције Корнелија Станковића и Даворина Јенка. Тако је у Новом Саду 1863. године одржана беседа са игранком у корист „банатским страдалницима”. На беседи су декламоване песме Ђуре Јакшића. Док је извесни Гаја Гајчиновић отпевао две српске песме, Стеван Поповић је на клавиру извео српске мелодије. Хор је отпевао композицију Даворина Јенка *Напреј*. На игранци која је уследила гостовали су београдски ђаци. Иако се у чланку не помиње коло, може се претпоставити да је оно играно, с обзиром да је програм беседе био у народном духу.²²

Још једна од многобројних „комбинованих” забава одржана је у Карловцима 1864. године. О значају тог догађаја извештава нас аутор текста: „Јуче слависмо упомену св. Саве, првог просветитеља србског, слависмо є онако, како треба у Сиону србском да се прославля. После свете литургије светила се водица у гимназиском зданију, где є г. професор Пасковић беседио у славу св. Сави. Али тиме се ние свечаност завршила; тек сад долази права народна светковина, с р б с к а б е с е д а коју даде наша ваљана гимназиска омладина у славу св. Сави, а у корист сиротини банатској и карловачкој, у саборској дворани...Онда одпоче игранка колом...Здравица є било родољубивих доста, весеље є трајало до зоре.”²³ О истом догађају аутор другог текста зане-

¹⁹ 1861, X, 5.

²⁰ 1861, X, 6.

²¹ 1861, X, 6.

²² 1863, XII, 189.

²³ 1864, XIII, 7.

сено извештава следећим речима: „Кад сам бацио поглед на множину жельни слушаоца, на седог архипастира у осталу господштину србску, а овамо опет на ону младеж, која с пробуђеном народном свешћу с највећом вољом и племенитим чувством народним задатак свој својски и ватрено извршаваше, да се чиниаше сваки као да се у любви према роду свом надметати желяне; кад погледа гг. професоре, с каквом вољом они то све уређиваху, да се публика што задовољнија дома врати – све то, велим, кад у преглед узе, онда се тек осећа, да сам баш у средини Срба у сиону србском, а душа ми се моя однесе у она сретна времена, кад є св. Сава на престолу србске ераршиє седио. Така сва бияше карловачка беседа, која све слушаоце до усхићеня доведе, да плєсканю и похвалываню не бияше края.”²⁴

Још једна у низу беседа са игранком организована је у Кикинди 1864. године. О том догађају веома опширно извештава непознати аутор, који одмах на почетку свог текста истиче следеће: „Беседа је за нас Кикинђане сасвим нешто ново, ми је досад невидесмо, па с тога хоћу да о њој коју речем”. Пре него што је представио програм беседе, аутор је прокоментарисао општу појаву међу Србима који чувају свој национални идентитет као светињу, зато што се налазе под притиском страних утицаја. Изгледа да у Кикинди није била таква ситуација, јер су тамо Срби успављивали своју народну свест. Због тога аутор даље напомиње како су се Кикинђани обрадовали беседи, јер она може: „...да нас опомене на свете дужности према роду своме. Учесници ове беседе били су ђаци из Баната, Бачке и Срема ... која духом родољубља заданута, са тробојном србском заставом, са лепом девизом ’Слога’ до нас доћи потрудила се, да нас из дремежа пробуди...” На самој беседи извођене су варијације за клавир *Ја сам млада Српкиња* коју је компоновао Корнелије Станковић; мушки хор је отпевао песме *Ја сам Србин* и *Најпреј*. Гавра свирац извео је на гајдама сватовац. Аутор завршава свој извештај следећим речима: „По свршетку беседе започе игранка. Па и ова је чисто србска била. Лепотице наше не стидеше се кола, већ вољно се око Гавре свирца искупише, па играше са таким одушевљењем и вољом, да се од милина ниси могао нагледати!”²⁵

Одушевљени пријем народних игара међу омладином примећује се у многим чланцима *Србског дневника*. У Земуну је 1861. године одржан бал у организацији српског грађанског читалишта. Аутор чланка истиче да је бал био у чисто народном духу. Дворана је била украшена српским народним бојама, као и одела појединих Српкиња. Коло, четворка и плєскавица играле су се с великим одушевљењем. У другој дворани, паралелно са овом игранком, одржана је забава на којој су свирали гајдаш и тамбураши и певале се српске песме.²⁶

²⁴ 1864, XIII, 7.

²⁵ 1864, XIII, 67.

²⁶ 1861, X, 12.

Недуго након ове забаве, одржан је још један српски бал у Земуну у организацији српске омладине. Аутор чланка готово песнички и занесено описује значај овог бала следећим речима: „Србски е балъ у Земуну значай чисто народне тежње имао; као благодетна роса оживио е он дух народног поноса, и найнежниє срца живце подигао е виспредиємъ полету... Дичне наше Срб-киње и честита наша омладина изъ Београда, Панчева и Земуна на овомъ србскоме балу народни духъ до найвећеѣ одушевленя узвисише.”²⁷

Још један опширан чланак, који је смештен на насловној страни листа, сведочи о потреби да се поштује сопствено наслеђе. Осврћући се на једну игранку која је одржана у Новом Саду и на којој је играно српско коло са гај-дама, парађинка, четворка и секретарка, аутор текста закључује како треба наставити у том правцу. Аутор даље врло оштро истиче следеће: „Нашим Српкињама не треба валцер, не треба ни кер, ни чардаш пре, док не знају своје игре. Незнају ли ти учитељи те игре, онда нису за нас... Тако ће се онда и Срби и Српкиње српски забављати, и управо само тако треба да се забавља-ју. После наравно могу и друге игре играти, али српске ваља свуда да пред-њаоче...”²⁸ У том смислу аутор наводи композиције Корнелија Станковића и Петра Стојановића које су састављене од српских народних песама. Корне-лије Станковић је у *Словенском кадрили*, композицији објављеној 1855. годи-не, употребио песме словенских народа (српске, малоруске, чешке и моравске). Шеснаест народних песама употребљено је у *Србском народном кадрили*, објављеном 1859. године. *Бугарски кадрил*, компонован у част Бугара 1862. обухвата бугарске народне песме. Станковић је написао и полку *Брајинсѣво* која садржи српске народне песме.²⁹

Српске народне игре промовисао је и Јулије Берковић, познати учитељ плеса из Новог Сада. О његовој делатности сазнаје се из два чланка у *Србском дневнику*. У првом се спомиње да је Берковић саставио нову српску игру *Даницу*, која је први пут играна на једној забави у Новом Саду, где је примље-на с одушевљењем. Игранка је одржана након беседе коју је организовао Александар Морфидис.³⁰ Из другог чланка сазнаје се о Берковићевој турнеји по различитим градовима (Панчеву, Вршцу и Београду), у којима се трудио да публици приближи наше народне игре. Аутор текста истиче следеће: „Да-ница, парађинка, ора и коло постале су омиљене игре и г. Берковић, кой е у публици нашој лепу подпору нашао стекао е одъ стране овдашњи родољуба пуно поверење и поштовање, еръ е уредио нову игру, коя се у обште допала, и коя ће брзо улаза наћи у веселимъ круговима народа нашега. Њему имамо захвалити, што одъ яко неће наше мило „Коло” последње на играказу стаяти

²⁷ 1861, X, 16.

²⁸ 1863, XII, 17.

²⁹ Маријана Кокановић: Клавирска музика Корнелија Станковића, у: *Корнелије Сиѣн-ковић Клавирска музика*, књ. 1, Београд и Нови Сад, 2004, 15–27.

³⁰ 1863, XII, 78.

и нерадо играти се, ер њ га слабо ко валяно, особито у већим варошима од-играти уме.”³¹

Поред чисто српских забава, одржаване су и „мешовите” на којима су учествовала по два народа. Године 1861. одржан је српско-мађарски бал у Вршцу, на којем су присуствовали и гости из Темишвара. Дворана код „Мађарске круне” била је украшена бројним националним обележјима. Српски грб и угарска круна стајале су једна наспрам друге. На зидовима су биле окачене слике са личностима из мађарске и српске прошлости. Док је испод српског грба стајала слика с ликом цара Душана, испод мађарске круне био је представљен лик њиховог родољуба Иштвана Сечењија. Српска омладина је носила народно одело и певала српске народне песме као што су „Прагъ е ово милогъ србства” и „Кадъ већъ србска крвца тече”³² Словаци су 1860. године у Пешти организовали „Словански плесъ” на којем су учествовали и Срби. Коло се играло два пута и у њему су уживале и Словакиње, извештава аутор текста. Играна је такође и „слованска игра” под називом *Словански народни хийри*.³³ Споменути чланци потврђују да је постојала извесна толеранција међу различитим народима у Монархији, као што је случај са српско-мађарским балом. На словачко-српском балу уочена је братска љубав која је везивала ова два народа, с обзиром да су Словакиње радо играле српску народну игру. О панславистичким тежњама, које су биле актуелне у то доба, сведочи један други чланак у *Србском дневнику*. У Прагу су 1863. године Чеси одржали правничку игранку, на којој је више пута одсвирана „Четворка (кадрил) из србских песама”, која је тамо постала омиљена. У току забаве стигао је телеграм од Срба из Новог Сада, који су својој браћи из Прага пожелели лепу забаву, што је примљено са одушевљењем.³⁴

* * *

Србски дневник спада у ону групу наше периодике у којој се јасно читују политичка убеђења и дух тога времена. Рађање националне свести и потреба за афирмацијом појединих народа у Аустроугарској монархији дају печат свим културним манифестацијама из друге половине XIX века, а о томе можемо читати и у чланцима који се тичу свакодневног живота наших предака. У рубрици „Дописи” која заузима највећи део *Србског дневника* уочени су извештаји о одржавању различитих културних манифестација у организацији национално оријентисане групације попут „Србске омладине”. Јован Ђорђевић, уредник *Србског дневника* од 1859. године, активно је учествовао

³¹ 1863, XII, 135.

³² 1861, X, 8.

³³ 1860, IX, 12.

³⁴ 1863, XII, 34.

у приређивању таквих приредби које су имале за циљ да промовишу наше културно наслеђе.

Детаљним прелиставањем новосадског листа *Србски дневник* уочено је да су балови као наследство бечког бидермајера постепено доживели преображај од „нобл” до чисто народних у другој половини XIX века међу различитим народима у Монархији. Због тога су нашу пажњу нарочито привукли такозвани „србски” и „словенски” балови, као и „комбиноване” забаве које су подразумевале беседу и игранку. На српским баловима све је било у духу националног, што је наравно био случај и на забавама припадника других народа. Српски грбови и заставе су украшавали дворане у којима се грађанство забављало уз игру и песму, гости су уместо у балским хаљинама и фракковима долазили у народној ношњи, а тамбураши и гајдаши су свирали српско коло. У већини чланака извештачи одушевљено описују ове догађаје. Стил њиховог писања веома подсећа на музичке критике тог времена, у којима новинари сагледавају вредност изведених композиција на основу њихове везе с народном традицијом. Беседе са игранкама речито потврђују значај који се придавао српским, али и словенским композиторима уопште, па су се на програмима тих манифестација често налазиле композиције Корнелија Станковића. Многи извештачи с одушевљењем описују ове догађаје, похваљују организаторе и учеснике беседа, закључујући на крају да је Србима неопходан управо овакав вид забаве који би националну свест одржавао на високом нивоу. Игранке које су одржаване након беседа најчешће су започињале колом, а поред ове српске народне игре, биле су заступљене и војвођанка, параћинка, секретарка, плескавица, сремско коло, банатско коло, бачко коло и многе друге игре. Поред Срба, и други народи у Монархији одржавали су народне забаве, па су тако Чеси, Мађари и Словаци уживали на својим баловима. Организовањем игранки словенских народа ширио се тада актуелан панславистички дух.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА:

- Игњатовић, Јаков (1966): *Мемоари: Рајсодије из прошлог српског живота*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Србски дневник* (1852–1864): уредници: Данило Медаковић и Јован Ђорђевић. Доступно на: [<http://digital.bms.rs/pub.php?s=RPSr-fol-10>].
- Тимотијевић, Мирослав (2006): *Рађање модерне приватности: Приватни живот Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до почетка 19. века*, Београд: Клио.
- Цепина, Мирјана (1982): *Друштвени и забавни живот старијих Новосађана*, Нови Сад: Музеј града Новог Сада.

Марина Алексић*

ЛИЦА СВАКОДНЕВИЦЕ: ТЕКСТОВИ ВАСКА ПОПЕ У ДЕЛИМА ДУШАНА РАДИЋА

Говорити о уметничкој сарадњи композитора Душана Радића и песника Васка Попе, значи кретати се у простору бројних и вишеструких „места сусрета”: поетски универзум Попиног „књижа” се у различитим тренуцима и на различите начине преплитао са стваралачким ставовима и хтењима Душана Радића, дајући југословенској послератној уметности снажан модернистички акценат. Такав сусрет, којим је започела сарадња песника и композитора, обележио је педесете године 20. века, када је поезија „опседнутих ведрина” Радићу пружила одговарајући подстицај да уобличи властити уметнички став и утемељи модернистички/неокласичан израз чији се механизми током времена неће битно мењати. Наиме, на основу стихова из Попине прерватничке збирке *Кора* (1952), настаје једно од првих крупнијих дела, вокално-инструментална композиција *Сјисак* (1954/55), као почетно поглавље триптиха *Ојседнућа ведрина*, а у наредне три деценије, у инспирацији или потпуном музичко-поетском братимљењу са Попином поезијом, готово сва вокално-инструментална дела Радићевог опуса.¹

На трагу вишеструких поетских веза двојице уметника, рефлектованих у тежњи ка обнављању вредности – тежњи која прожима најдубље слојеве Попиног и Радићевог „певања”, нарочито онда када се суочавају са агресивним бесмислом света – озвучавање „поезије смишљеног бесмисла”² „смишљеним” изражајним аскетизмом музике *Сјиска*,³ чинила се као обухватан

* Дипломирана теоретичарка уметности – музиколошкиња.

¹ У питању су кантате *Ђеле-кула* (1957), *Усјавна земља* (1964), *Учићели* (1988), *Вучја со* (1984). Детаљније у: Душан Радић (2007): *Трагови балканске врлеиш. Време – Живој – Музика*, Београд: Београдска књига, 204.

² Речи књижевног критичара Милана Богдановића упућене стиховима Попиног *Сјиска*, у: Горица Пилиповић (2000): *Пољед на музику Душана Радића*, Београд: САНУ, Посебна издања, књ. 10, Одељење ликовне и музичке уметности, 19.

³ Мирјана Веселиновић Хофман (2002): Тезе за реинтерпретацију музичке авангарде, у: *Музички шалас*, 30–31: 26.

полигон за промишљање ликова/лица свакодневице Душана Радића и Васка Попе. Контекстуализација свакодневице у овом делу подразумевала је сагледавање оних поетских и композиционо-техничких решења којима, у склопу индивидуалног уметничког искуства, али у музичко-поетском преплету, аутори тумаче њен лик/лица⁴. Свакодневица се, „на први поглед”, открила кроз рељеф, списак, скице, нама видљивих, познатих форми чија унутрашња динамика чува много више од очекиваног, а Попина, потом и Радићева стваралачка интуиција препознаје њихов „очовечен лик”⁵ и одуховљује скривену суштину.

Структура Радићевог *Списка* омеђена поетском подлогом у којој је „речима тесно, а мислима пространо”⁶, али и чињеница да се у низу исечака свакодневице реч саображава тону (и обрнуто), дала је могућност да се о Радићевом делу мисли кроз призму „ликовности”, тачније илустративности, не само на нивоу на којем је и сугерисана у поднаслову дела (*Списак – штринаесет крокија за штринаесет извођача*), већ и много шире – тумачећи илустративност као последицу специфичног, вишезначног програмског мишљења у озвучавању Попиног текста у два различита „система”, у медијуму гласа и медијуму инструмената.

Претпоставка да композициони поступак у *Списку* открива „нешто више” о Радићевом препознавању Попиних поетских слика навела је на закључак да су два у основи паралелна тока – поетски/мисаони и музички ток – обликовани и умрежени на начин који сведочи о постојању неокласичног програмског

⁴ Неопходно је напоменути да је упоришне тачке овога рада дефинисао корпус одабраних актуелних студија аутора који су се, користећи различите интерпретативне методе у оквиру музиколошке дисциплине, односно теорије књижевности, бавили одређеним питањима и проблематиком стваралаштва/поетике композитора и песника. У питању су значајни радови др Весне Микић: *Неокласичне тенденције; Лица српске музике: неокласицизам; Различити видови модернизма/неокласицизма Душана Радића*, затим темељна монографска студија Горице Пилиповић посвећена стваралаштву Душана Радића: *Поглед на музику Душана Радића*, као и студија др Мирјане Веселиновић Хофман: *Стиваралачка присујиносћ европске авангарде у нас*, у оквиру које је Радићево стваралаштво интерпретирано спрам комуникације матичног и европског стваралачког контекста педесетих година 20. века. С друге стране, приликом сагледавања отворених и „скривених” веза између поетике песника и композитора, од значајне помоћи били су бројни радови српских списатеља, историчара и теоретичара књижевности који су прилазили сводовима песничке поетике из различитих углова – Зоран Мишић: *Поезија ојседнујих ведрина*; Новица Петковић: *Увод у тумачења Појине поетике*; Иван В. Лалић: *Проширена белешка о једном изражању за поетиком Васка Поје*; Тихомир Брајовић: *Урнебесне слике Васка Поје*; Сања Голијанин Елез: *Обло јединствено књижеја – законитост и занос поетске духовности, индустријски улоно чииање лирских циклуса Васка Поје*. Такође, аутопоетски искази обојице уметника били су драгоцен путоказ за разумевање стваралачких намера и „немира”, односа према традицији, уметничком „некада” и „сада”, синкретичког односа према уметности уопште – Душан Радић: *Трагови балканске врлети*; *У сенци Хермеса*; Васко Попа, предговор антологији песничког хумора *Урнебесник* и антологији народног стваралаштва: *Од златна јабука*.

⁵ Зоран Мишић, према: Горица Пилиповић, *нав. дело*.

⁶ Према – Радивоје Микић (1997): „Жанровски цитати у делу Васка Попе”, у: *Поезија Васка Поје*, зборник радова, Београд: Институт за књижевност и уметност, 124.

мишљења, а да свитни низ контрастних музичких скица-крокија представља само спољну манифестацију програмности, тачније неокласичне „игре” са програмношћу.

На примеру 13 крокија представљених према категоријама – животиње (Списак животиња: Коњ, Патка, Кокошка, Свиња, Магарац), биљке (Списак биљака: Пузавица, Маховина, Кромпир, Кактус), предмети (Списак предмета: Белутак, Столица, Виолина, Хартије), програмност у композиционом методу сагледана је, најпре, као присуство наслеђа из прошлости које у актуелном делу добија ново значење. У том циљу су мапирана места директне програмности оличене у тонском сликању „живих” и „неживих” бића и на неколико нивоа изведена је могућа аналогија са програмношћу француских клавсениста 18. века. Мапирана су, затим, места индиректне, „субјективно” третиране програмности као врсте музичке „игре”, „метафоре”, „симбола”, „иконе”, којом се композитор служи како би „озвучио” Попин оживљени „свет” свакодневице, али и властито поимање свакодневице. На овој равни стваралачки поступци композитора и песника испољавају још једну заједничку особину. Реч је о принципу загонетке, која у инверзном виду темељи структуре Попиног певања, а овакву језичку „игру” следи и композитор, исцртавајући акустичке скице објеката свакодневице које се све више удаљавају од својих „реалних” узора, изабраних из списка који чини „модерну митологију градског амбијента”, из несагледивог „списка суротности између којих се живот креће”.⁷

„Свакодневице” Душана Радића и Васка Попе

Лоцирање свакодневице у тематском простору у којем се креће стваралаштво Душана Радића и Васка Попе, начин њеног приказивања у делу *Списак* и одређивање значења које остварује, захтевају осврт на поетику обојице аутора. Сводови Попине и Радићеве поетике откривају се у мрежи „симбола”, „идиома”, трагова одређеног наслеђа утканих у мозаичан лик свакодневице као будног поетског „овде и сада”.

Пре свега, стваралачко обраћање одређеном књижевном и музичком наслеђу, „традицији”, и у Радићевој и у Попиној поетици у сагласју је с другим обележјима њиховог уметничког говора – лиризам, (црно)хуморни однос према животу, стварање у ставу (само)ироније – а „традицију”, у сложености различитих и често укрштених њених токова, аутори схватају као перманентну отвореност, чије тежиште на временској оси одређују конкретне стваралачке намере. Третман елемената захваћених из традиције се, тако, у Попиним и Радићевим остварењима може разумети, што се чини нарочито подстицајним, у дослуху са интертекстуалношћу као креативна, неконвен-

⁷ Душан Радић, *нав. дело*.

ционална дијалогска веза с одређеним њеним слојем – од паганских ритуала, српске усмене и писане књижевности, до наслеђа модерне – као узајамно, синхроно или дијахроно осветљавање уметности.⁸ С друге стране, канонску поставку традиције српске књижевности/музике, обogaћену соцреалистичким ликом, доминантним педесетих година 20. века у тренутку Радићевог и Попиног стваралачког „узлетања”, обојица изнутра редифинишу, реинтерпретирају и у мање или више отвореном отклону од „селективне и оптималне иконографије социјализма”, од соцреалистичке дијалектичке методе „истинитог и историјски коректног приказивања реалности”,⁹ различитим техникама изводе мање или више безбедно кршење, проблематизовање симболичких норми и канонских поставки.¹⁰ У том смислу се и поетско обраћање свакодневици, баналним формама које нас окружују, а које имају своју живу, „онемелу” истину између трагике и апсурда, може схватити као једна од техника критике, провокације. Таква свакодневица, и код Попе и код Радића „проговара” сопственим језиком: иронијом, гротеском и хумором који се не шали.

У светлу три зборника-антологије на чијем је састављању Васко Попа радио током три деценије и која посредно сведоче о његовим стваралачким преокупацијама,¹¹ путања поетских одметања на линији садашњост–прошлост може се сагледати у три могућа правца: ка хумору,¹² ка сну¹³ и ка изворима, „златној јабуци”¹⁴ – правцима који имају референтно упориште у вредностима француског надреализма, односно српског народног усменог и писаног стваралаштва, а чије непатворене, митолошке, националне, универ-

⁸ Дубравка Ораић Толић (1990): *Теорија књижевности*, Загреб: Графички завод Хрватске, 41.

⁹ Према Мишко Шубаковић: *Полијтика и уметност*. Видети на: <http://www.republika.co.rs/454-455/20.html>.

¹⁰ Детаљније Весна Микић (2006): „Различити видови модернизма/неокласицизма Душана Радића”, *Музиколоџија*: часопис Музиколошког института САНУ, 6: 274; Весна Микић (2009): *Лица српске музике: неокласицизам*, Београд: Факултет музичке уметности, 128–129; Новица Петковић (1997): „Увод у тумачење Попине поезије”, у: *Поезија Васка Поје*, Зборник радова, Београд: Институт за књижевност и уметност, 13–47; Александар Бошковић (2008): *Песнички хумор у делу Васка Поје*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 201–203.

¹¹ Троугаони камен Попине поезије чине зборник „песничког хумора као става према свету” – *Урнебесник* (1960); зборник „песничких сновиђења” – *Поноћно сунце* (1962) и зборник „народних умотворина” – *Од златне јабуке* (1985). Према: Александар Бошковић *Песнички хумор...*, 23–26.

¹² „Урнебесни” хумор коме је Попа наклоњен директно реферише на Бретонову *Анџолоџију црног хумора*.

¹³ Попино *Поноћно сунце* у дијалогу је са бретоновским путевима сна, а ослободитељска функција хумора и сна, изражена у дијалектици стварање/разарање, негације/афирмације, дана/ноћи, а песников поетски свет претвара у магијски простор у коме се говори „језиком свемогућих преображаја”, у коме се „све у свему препознаје”. *Истио*.

¹⁴ Обраћање народном стваралаштву у Попиној поезији добија значење „ходочашћа” по колективном сећању из кога песник апстрахује одређене симболе и мотиве. *Истио*.

залне симболе и мотиве, песник кроз мрежу свакодневице транспонује у свој мисаони свет. С уверењем да песнички закон-занос не сме бити спутан реалијама вредносних клишеа, Попа животодавне принципе књижевности, језичке процесе и језичка стања „целокупног живота и живљења једне нације, епохе, индивидуе”,¹⁵ открива у пољу свакодневног, а језиком свакодневног полемише са „каталогом дозвољених речи”¹⁶ прилагођеним општим местима, празнословљу, у настојању да га превреднује и прошири. Блиског посвећеника у таквој непрекидној борби Попа види у Душану Радићу, с којим дели веру у Реч и Тон, поезију и музику, живу и обновљиву, и веру у духовну усправност.

Попина и Радићева поетика резонантне су на равни обраћања српском народном стваралаштву, у хуморном отклону од света, али и у схватању стварања као сновиђења: у том смислу треба поменути ауторску антологију Душана Радића *У сенци Хермеса: зборник вековних мађијарија* (2002), која сведочи о интересовању за питања херметизма. Колажна техника којом се служио, уклапајући одабране мисли песника, писаца, филозофа, „маштара” у структуру антологије, одражава и начин структурирања Радићевих музичких остварења – почев од *Сјиска* – али и његово синкретичко поимање уметности: „Мој, сада покојни, пријатељ Васко Попа говорио је да онај који има кључ своје уметничке гране може лако – с истим тим кључем – да улази и у друге уметничке гране. (...) Узбуђују ме одавно космогонијска питања (...) и покушавам да нађем одговоре у разним митовима света. Зато улазим и у гране других уметности, не задржавајући се само на музици. Могућност доживљавања ’откровења’ је онда ближа”.¹⁷

Поетској артикулацији свакодневице обојица стваралаца прилазе с позиција садашњости, што у српској музиколошкој мисли, али и у теоретским написима о Попином стваралаштву и јесте централни став, уз неколике разлике одређене природом медијума у коме се изражавају. На тај начин се у поетском/музичком резултату, уз лични глас обојице стваралаца у одређеној мери и у различитом степену интеракције, препознаје и озрачје француске модерне, која је као уметничко искуство и за Попу и за Радића била неодвојива од садашњости, дакле постојала је као један лик њихове властите уметнички, музички и поетски однеговане „свакодневице”. Попин рукопис носи трагове оних стваралачких механизма који су покретали Бодлера и Рембоа ка надреалистичкој сфери модерне,¹⁸ а Радићево истицање свакодневице

¹⁵ Исидора Секулић, у: Сања Голијанин Елез, *Обло јединство...*, 731.

¹⁶ Александар Петров (2008): *Канон, српски јесници 20. века*, Београд: Службени гласник, 78.

¹⁷ Душан Радић (2007): *Трагови балканске врлети, Време – Живој – Музика*, Београд: Београдска књига, 189–190.

¹⁸ Детаљније у: Јелена Новаковић (1997): „Надреалистички елементи у поезији Васка Попе”, у: *Поезија Васка Поје*, зборник радова, Београд: Институт за књижевност и уметност, 83.

и апсурда, блиско Даријусу Мијоу и Ерику Сатију, утиче на обликовање музичких структура на начин свесног „надреалистичког”, односно антиромантичарског ограђивања музике од текста и сведочи о присуству стваралачких механизма постулираних у опусу француских неокласичара међуратног периода, док аура ироничног, хуморног, трагигротеског објективизма резонира са објективизмом „натурализованог Француза”, Игора Стравинског.”¹⁹

„Свакодневица” у/на Списку Душана Радића и Васка Попе

У укупности песничких/композиционих поступака, вођених стваралачким темпераментом и сензибилитетом, донети које је поезија „опседнутих ведрина” остварила у атмосфери српске послератне уметности подударају се са донетима и дејством који је остварио Радићев циклус *Ћисак*, а управо су интригантни Попини стихови (из којих поезија као да је „ишчезла”) допринели да ово дело пред контрапунктом интерпретативне моћи и немоћи критичке јавности буде препознато као „сев муње”, „удар новог квалитета”, „коренита новина у српској музици”, искорак у нове изражајне просторе.²⁰

Песничка казивања у циклусу *Ћисак*, усмерена ка свету предметности, свакодневице, премрежена су метафорама у осликавању „унутарње природе предмета и њиховог живог, очовеченог лика”²¹. Међутим, списак појавности свакодневице за песника је тек подстицај, повод за имажинацију и разоткривање иманентних суштина предмета/бића у којима пулсира драма и трагика, те тако свака песма овог циклуса представља мали проширени контраст, једночинку „дијалектичког процеса растакања свакодневне стварности и новог повезивања расточених елемената”.²²

Свакодневицу објеката обликованих и/или угрожених људском руком, песничка имажинација препознаје и у поетско ткање уграђује као исечке „чистих и оданих облика немира, умора, сна”²³, обликујући их и групишући у стихове *Ћиска* једноставним, колоквијалним језиком, пуним прозаизама и идиома, у обиљу контрастних симбола. Свакодневица се, тако, у Попином делу понаша као прича у свакодневици о свекодневици, а осмишљен нара-

¹⁹ Детаљније у: Весна Микић: *Лица...*, 131–135; *Различити видови модернизма/неокласицизма Душана Радића...* 276.

²⁰ Премијерно изведен на концерту 17. марта 1954. године, *Ћисак* је, према речима др Мирјане Веселиновић, „представљао осу авангардних атрибута те манифестације, (...) и природним путем се издигао до једног од врхунаца наше музике који, стога, живи потпуно самостално у односу на концерт из 1954.” У: Мирјана Веселиновић (1983), *Ћиваралачка присујности европске авангарде у нас*, Београд: Универзитет уметности, 333–341.

²¹ На Попином *Ћиску* су: *Пайка*, *Коњ*, *Мађарац*, *Свиња*, *Кокошка*, *Маслачак*, *Кесџен*, *Пузавица*, *Маховина*, *Кактус*, *Кромпир*, *Ћиолица*, *Тањир*, *Харџије* и *Белуџак*.

²² Ђорђе Деспић (2004): „Поезија интимних структура (поезија Васка Попе)”, *Повеља* (Краљево), 2: 101–108.

²³ Васко Попа, „Друштво предмета”, у: Васко Попа (1976): *Песме*, Београд: Просвета, 12.

тивни аскетизам стихова и њихова метафоричка бујност налази свој одраз у кондензованој музичкој експресији, оствареној у низу „крокија”, језгровитих звучних отисака који граде слободну структуру Радићевог *Сјиска*²⁴. Озвучавање Попиних стихова, у садејству музичких компонената, Радић заснива „у антиромантичарској дистанцираности према латентној мелодици стихова, али и ритму Попиних мисли које се тим стиховима сугеришу (...), а места синхронизитета логике музичког и поетског догађања при том су почетна илустративна ’зрна’ која носе потенцијал за аутоматизам музичког збивања”²⁵. О таквом композиционом поступку који уз одабир самих стихова, представља композиторову визију, реплику свакодневног, Радић каже: „Одмерени класицистички стваралачки поступак је исткао од барокнодекоративних тонских структура, од разнобојних звучних иверака и експлозивних ритмичких честица, један свет са елементима ’модерне митологије градског амбијента’, свет који адекватно евоцира немирне обресе данашњице”²⁶. У светлу овог исказа, низ једноставних експресивних сличица, исцртаних у апартном камерном звуку пажљиво одабраног извођачког састава²⁷ који неретко асоцира и на џез-ансамбл, чине акустичку резонанцу свакодневице у Попиним стиховима.

Музичку транспозицију стихова и око њих Радић је доследно развијао „час дајући предност апстрактним музичким законима, час строго ограничавајући певачке линије изабраним текстом”²⁸. Настојећи да у медиј гласа улије звук који ће пријањати уз текст логиком која оповргава позноромантичарску изградњу вокалне деонице, композитор неретко прибегава инструменталном третману гласа. Вокална деоница осмишљена је у смени силабичних, речитативних, рецитујућих и мелизматичних низова, мелодијска фраза је ограничена на неколико тонова, а дужина језичких акцената занемарена је на рачун њихове узлазности и силазности²⁹. Такође, блоковска организација међусобно контрастних и у наглој смени сапостављених материјала који творе форму музичке једночинке и према целини се односе као интерпункцијски знаци, још један је од Радићевих препознатљивих поступака и композиционих доследности³⁰. Остинатно наслојавање, варирање у

²⁴ Детаљније у: Мирјана Веселиновић, *нав. дело*, 321.

²⁵ Исто.

²⁶ Душан Радић, *нав. дело*, 181.

²⁷ *Сјисак*, компонован 1952. за глас и клавир, године 1955. прерађен је за два гласа (сопран и мецосопран), три обое, три саксофона, баскларинет, харфу, контрабас и удараљке и та варијанта се сматра коначном, а апартна, антиромантичарска инструментација и специфичан третман две солистичке деонице који занемарује полифоне могућности, интензивирају Радићеве првобитне стваралачке намере. Детаљније у: Мирјана Веселиновић, *нав. дело*, 338.

²⁸ Према: Душан Радић, *нав. дело*, 182.

²⁹ Детаљније о овом поступку у: Милош Јевтић (2003): *Свеј музике – разговори са Душаном Радићем*, Београд–Ваљево: Београдска књига – Кеј, 33–34.

³⁰ Композиционе доследности откривају се на плану обликовања циклуса и профилисања сваке од минијатура у њему, али у расписивању особеног стваралачког рукописа постављеног и представљеног у пређашњим остварењима (*Гунђулице*, *Сонајла лесја*).

доношењу материјала, уз „илустративну” употребу тоналности коју репрезентује консонанца као „пукотина” у сфери перманенте дисонанце, имају значењску и обликотворну улогу и у збиру наведених гестова представљају акустичку реакцију на стихове, али реакцију која је у Радићевом искуству већ постојала као интуиција, као властита стваралачка свакодневица.

Како је, међутим, у циклусу *Ћисак* реч о врло специфичном начину приказивања блиском програмској музици и то на нивоу илустративне програмности, приликом чега се поетски предлогач музиком „карактерише, сугерише, прати или описује”³¹, док се, истовремено, препознаје и лична, субјективно третирана „програмност” као гравура Радићевог неокласичног израза, стваралачки поступак у *Ћиску* могуће је разумети као начин на који композитор ствара структуре осмишљавајући и преображавајући „хаос спољашњег света, хаос бескрајне разноликости, уводећи га тако, на непосредан начин, у простор смисла, истине и знања”³². У исти мах, не треба губити из вида да „скицирајући” објекте, бића и ситуације свакодневице, Радић креира и својеврстан одговор на Попину заводљиву „језичку игру” у логици деформације подражавањем, онеобичавањем и измештањем из аутоматизма перцепције које стварност осветљава на другачији начин. Композициони поступак, тако, открива особену „музичку игру”, односно неокласичну „игру” са програмношћу иза које стоји критика стварности, а у том контексту се две равни – вокална и инструментална – могу посматрати и као два система „дескрипција” својственог „језика музике” у којима се остварују значења и прелама однос између (целине) звучног догађаја и објекта изван њега.³³

Програмност у/на *Ћиску* Душана Радића

Тумачење Радиће неокласичне „игре” са програмношћу схваћеном као узор из прошлости који је конститутиван за „ново” остварење упућује на то да је приступ програмности у циклусу *Ћисак* последица таквог стваралачког „дијалога” са музичком прошлошћу који је Радићу омогућио да програмност конципира, употреби и експонира сасвим слободно, успевајући да са једнаком убедљивошћу „озвучи” и Попин метафорички бујан поетски глас и субјективно, интуитивно поимање свакодневице опредељене Попиним *Ћиском*. Овакав приступ је током истраживачког процеса у мноштву детаља указао и на наизглед удаљену, али без сумње могућну аналогију Радићеве „употребе” програмности и програмности француских клавсениста 18. века. Пре свега, начин структурирања *Ћиска* у *attassa* смени 13 крокија подсећа

³¹ Према: Мишко Шуваковић (1997): „Мимезис мимезиса. Естетско као трансгресивни елемент музике”, у: *Нови звук* (Београд), 84.

³² Према: Норберт Винер (1973): *Кибернетике и друштво*, Београд: Нолит, 49.

³³ Према: Мишко Шуваковић (2002): „О језику музике”, у: Нада Ивановић, *Музика и знакови*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 190.

на смену ставова свите. Потом, свитни циклуси у којима су називи ставова везани за називе животиња, предмета или свакодневних ситуација нису реткост у опусу француских клавсениста 18. века. И коначно, директно музичко „сликање” које су примењивали клавсенисти користи и Радић, на одређен начин и са одређеним дејством.

Неокласицизам Радићевог *Сјиска* у односу на француски узор класицизма идентификује, дакле, више карактеристичних „места”:

- специфична свитност *Сјиска*, али и сâм назив – попис, поредак, ред, франц. „ordre”, указују на одређену везу са сличним остварењима француских клавсениста. Ову аналогију могуће је илустровати на примеру стваралачких особина једног од њихових водећих представника, Франсоа Купрена (François Couperin, 1668–1733), у чијим је клавсенским свитама спектар изражајних средстава био потчињен програмским идејама – од избора тоналитета³⁴ и прецизних, за музички вокабулар 18. века атипичних темповних ознака, попут „Nonchalantno” или „Гротескно”,³⁵ до додатних забелешки у нотном тексту.³⁶ Купрен је, наиме, термином „ordres” обележио јасно дефинисан поредак у низу комада у оквиру свите, такође њихов „комплет”, али каснија остварења указују на чињеницу да Купрен постепено напушта традиционалну форму свите, односно традиционални поредак свитних игара/плесова на рачун шеме у којој преовлађују комади с различитим сликовно-живописним насловима (*Славуј*, *Кукавица*, *Расцветали вртови* и сл.), па тако обједињујући свитни принцип више није формална шема, већ општа замисао, каткад чак „подзамисао”, подтекст.³⁷ С друге стране, опредељујући се за тринаест

³⁴ Купрен је следио естетику свога доба водећи рачуна и о ликовности одређених тоналитета. У складу с тим различите тоналитете употребљавао је у илустрацијама различитих објеката свакодневнице, односно приликом психолошких сенчења у својим „музичким портретима”. Детаљније у: Яков Исаакович Мильштейн (1973): *Франсуа Куперен Искусство игры на клавесине*, Москва: Музыка, 76–118.

³⁵ У Купреновим свитама брзина кретања мелодије условљена је одређеним расположењем, осећањем и изражена је посредством одговарајуће „емоционалне” ознаке: „Нежно” („Tendrement”); „Наивно” („Naivement”); „Nonchalantno” („Nonchalamment”); „Уморно, изнемогло” („Languissamment”); „Гротескно” („Grotesquement”); и сл. Штавише, када би „емоционални” термини недовољно јасно означавали потребну брзину кретања у комаду и проузроковали извесне недоумице, Купрен би додавао и назнаке попут: „без успоравања” („sans lenteur”), „без продужавања” („sans langueur”), „без убрзавања” („sans vitesse”). *Истио*.

³⁶ Уколико сâм наслов одређеног комада недовољно јасно упућује на композиторову програмску идеју, Купрен обезбеђује још и сликовно појашњење у самом тексту комада, односно у појединим његовим епизодама, те тако, на пример, у комаду *Плетилице* (*Les Tricoteuses*) сусрећемо напомену „испуштено плетиво” или у комаду *Победница* (*La Triomphante*) напомену: „фанfare” и слично. *Истио*.

³⁷ Овакав поступак карактеристичан је за четврти (последњи) зборник Купренових клавсенских свита у којима као подтекст срећемо ведру сеоску тематику (у комадима *Жењеоци*, *Церквиј*, *Пасћорала*), затим чулни принцип (*Адолесценџија*, *Уживања*, *Забава*) или ратнички, енергичан принцип (*Победница*, *Амазонка*), док у сликама природе преовлађују ликови птица (*Заљубљени славуј* и његов дублет *Славуј-победник*, *Песма кукавице*),

песама из целине Попиног циклуса и Радић напушта поредак, „ordre” песама који је засновао песник, фрагментизује полазну структуру и уобличава властити *Списак* музичких скица свакодневице. Док се пред очима читаоца Попин *Списак* открива у редоследу реалија свакодневице у низу кратких прозаида јасно груписаних у три категорије – животиње (*Пайка*, *Коњ*, *Маџарац*, *Свиња*, *Кокошка*), биљке (*Маслачак*, *Кесџен*, *Пузавица*, *Маховина*, *Кактус*, *Кромџир*), предмети (*Сџолица*, *Тањир*, *Харџије*, *Белуџак*³⁸) – *Списак* Душана Радића испољава другачију структуру: објекти свакодневице се, независно од категорије којој припадају, смењују у паровима или појединачно, налик свитном низу минијатура-крокија рондолике, дводелне и/или троделне форме.

Табела 1.

<i>Списак</i> Васка Попе		<i>Списак</i> Душана Радића	
1.	<i>Пайка</i>	1.	<i>Коњ</i>
2.	<i>Коњ</i>	2.	<i>Пайка</i>
3.	<i>Маџарац</i>	3.	<i>Кромџир</i>
4.	<i>Свиња</i>	4.	<i>Маховина</i>
5.	<i>Кокошка</i>	5.	<i>Белуџак</i>
6.	<i>Маслачак</i>	6.	<i>Сџолица</i>
7.	<i>Кестен</i>	7.	<i>Кокошка</i>
8.	<i>Пузавица</i>	8.	<i>Маџарац</i>
9.	<i>Маховина</i>	9.	<i>Виолина</i> ³⁹
10.	<i>Кактус</i>	10.	<i>Свиња</i>
11.	<i>Кромџир</i>	11.	<i>Харџије</i>
12.	<i>Сџолица</i>	12.	<i>Пузавица</i>
13.	<i>Тањир</i>	13.	<i>Кактус</i>
14.	<i>Харџије</i>		
15.	<i>Белуџак</i>		

Примењујући принцип колажа у промишљању макроструктуре насупрот „каталожком” устројству Попиног циклуса, Радић афирмише мозаичну, расцепкану визију свакодневице у приказивању тринаест њених сликица, објеката, бића, ... пројекција суштинског несклада и отуђености, па тако „ordre” постаје „desordre”. Такав утисак ојачава чињеница да и међу објектима поста-

биљака и цвећа (*Рађање љиљана*, *Трска*, *Расцвећали врџови*), воде (*Таласи*) и друге, а осим палете бројгеловски живописних приказа из свакодневног живота, Купрен илуструје и „конкретне” предмете свакодневице (*Будилник*). Детаљније у: Јакв Исаакович Миљштейн, *Франсуа Куйерен...*, 79.

³⁸ Категорији предмета условно припада и камен белутак, мада за Попу има посебно значење и стога представља изузетак на *Списку*. Важно је истаћи да је песму *Белуџак* Попа управо посветио композитору Радићу.

³⁹ Песму *Виолина* Попа није уврстио у коначан списак песама објављених у издању *Коре* из 1953. године.

вљеним „у пару”, било да је реч о две животиње (*Коњ* и *Пайка/Кокошка* и *Маџарац*), две биљке (*Кромѝр* и *Маховина/Пузавица* и *Какѝус*) или два предмета (*Белуѝак* и *Сѝолица*), влада изразит контраст у приказивању, једнак контрасту „категоријално” различитих објеката који се нижу један за другим (*Виолина* и *Свиња*). Осим тога, темповне ознаке, међу којима су „Анксиозно”, „Бизарно” или „Робусно”, упућују на дубинске токове Радићеве програмности, о чему ће бити више речи.

- надаље, имајући у виду инструментацију, француски, купреновски „ordre” или „suite” намењен клавсену Радић замењује необичним извођачким саставом: премда је компонован 1952. за глас и клавир, композитор 1955. године прерађује *Сѝисак* за два гласа (сопран и мецосопран), третирајући их, веома често, инструментално, три обое, три саксофона, баскларинет, харфу, контрабас и ударалке, интензивирајући првобитне стваралачке намере.⁴⁰
- напослетку, програмност која се код клавсениста огледа у директном тонском сликању⁴¹ бића, а нарочито животиња из њихове свакодневице, присутна је и у *Сѝиску*, али са веома пажљивим директним асоцијацијама на поменућу музичку културу и стваралачку праксу у Француској 18. века и још пажљивијим индиректним тонским сликањем. Радића као да интересује управо свитност клавсениста и њихова програмност, али као *узор*⁴², метод, манир, као својеврсан „полигон” за слободну игру властите стваралачке инвенције, што је у директној вези с личним доживљајем свакодневице и њених објеката о којима сазнајемо из стихова песника.

Имајући у виду да су и у саме стихове мозаично уграђене уобичајене, подразумевајуће карактеристике одређеног предмета/бића/животиње, али и оно што песник види као њихову скривену суштину, и Радићева акустичка скица полази од познатог, отворено „миметички” открива познату суштину одређеног објекта свакодневице, сакривајући „у другом плану” личну програмност којом озвучава песникове интимне поетске слике. Овакво сагледавање Радићевог циклуса мотивише и специфична резонанца у поступку обликовања сваке песме/музичке минијатуре, а с тим у вези је и ликовност израза у којој се реч и тон сједињују (видети Табелу 2). Наиме, принцип загонетке, који је у темељу структуре Попиног певања о свакодневици, оставио је трага и у Радићевом композиционом поступку. Механизам загонетке, као што је било поменуто, Попа спроводи инверзно, успостављајући одгонетку смисаоне целине већ у самом наслову песме, док загонетка следи у стиховима.

⁴⁰ Детаљније у: Мирјана Веселиновић, *нав. дело*, 335.

⁴¹ И мада је у овом сегменту рада пажња посвећена примерима тонског сликања из Купреновог стваралаштва, неопходо је истаћи да је музичка историја уопште бременита бројним и разноликим примерима тонског сликања које од ренесансних „матригализама” доживљава разноврсне трансформације.

⁴² Типологија Мирјане Веселиновић Хофман, детаљније у: *Фрагменти о музичкој џосѝмодерни* (1997), Нови Сад: Матица српска, 113.

Табела 2. Табела аналогича у структурирању Попиних стихова и Радићевих музичких скица *Списка*. „Списак” поетских и музичких „загонетања”.

Појам . . . удаљавање од очекиваног смисла ————— „одгонетка одгонетке” —————→		
(одгонетка) механизам загонетке		
<i>Столица</i> („Бизарно”)	Умор лутајућих брегова / (Дао је облик свој / Телу њеном сањивом) Bizzarro J. 80 	Вечно на ногама Што корацима не листају Заборавила је стабло И веселе руке обрасле очима зеленим Али се у шуми пламена Јецаја грана сети Како би се радо Низ степенице сјурила Или на месечини темена Заиграла Или просто села Села на туђе обрине умора Да се одмори
<i>Кокошка</i> („Вешто”, „Окретно”)	Верује / Само веселом пијуку / Својих жутих сећања Lesto J. 112 	Нестане Пред снежним гранама Што се за њом пружају Пресакне Испод гладних језера Што над њом круже Одскочи Од своје кржаве главе Која је у ноћ гњура Одскочи На легало да узлети
<i>Кактус</i> („Робусно”)	Боде / Румени облак длана / Robustamente J. 109 dimin. ass. 	И киша лаже Боде ужарене језике Мазги и сунца И небо ножевима љуби Сенку своју не удаје И ветар лепотом даљине вара Боде податна бедра Искусних ноћи и невиних таласа Смех свој зелени не жени И ваздух уједа Стена која га је родила Има право Боде боде боде

Песник свесно отуђује појам-одгонетку од њеног „аутентичног” значења, дестабилизује очекивану, конвенционалну везу означитеља и означеног, скрећући пажњу на проблем везан за одређен појам који се нашао у центру поетске пажње. Песник, дакле, читаоца одмах уводи у свој свет загонетача, открива му своју „интелектуалну тајну”⁴³ и позива на игру тумачења. Већина песама са *Сјиска* заснована је на принципу приказивања одређене реалије свакодневице у два регистра: песник читаоца најпре суочава са давно заборављеном исконском суштином објекта/бића, дајући тиме својеврсну „одгонетку одгонетке”, а затим у улози загонетача приказује отуђеност дате реалије од иманентне суштине и њену потчињеност човеку. У складу са овим поступком и Радић осмишљава основно градивно зрно, полазни музички материјал – „карактеристичан мотив, низ тонова”⁴⁴ у деоници гласа/гласова – који идентификује, илуструје и/или тонски осликава одговарајући објекат, а чије су трансформације у протоку времена аналогне загонетању. Уз то, композитор је, водећи рачуна о њиховој скривеној суштини, сваку минијатуру „оживео” служећи се прецизним и необичним темповним ознакама које одређују основни „приповедни” карактер, а уједно представљају путоказ за разумевање Радићеве субјективно третиране програмности.

У даљем тексту следи анализа Радићевих поступака, мапирање места отворене, директне, али и субјективне, „дискретне” илустративности, и то на примеру три крокија – *Кокошка*, *Сјолица* и *Кактус*. На тај начин ће и анализа медијума гласа и инструмената указати на постојање одређених „законитости”, „правила”, доследности у музичком приказивању – илустрацији живих, односно неживих објеката свакодневице.

...са *Сјиска* животиња...

Кокошка

Озвучавајући стихове животиња Радић настоји да илуструје специфичну „просторност” и динамику покрета – галоп „осам ногу” (*Коњ*), невешт пачји ход (*Пајка*), карикатурални лик животиње, чије су уши „на глави планете” (*Маџарац*), те да „ономатопејски” дескриптивно прикаже животиње-осуђенице на смрт (*Кокошка* и *Свиња*).

„Двосмерном” употребом програмности захваљујући којој „иза” отворене илустрације животиње која ритмички монотono кљуца, Радић сугерише и на друга могућа значења, звучну слику *Кокошке* композитор гради спрам пројекције искуства, дакле, онако како би то, илуструјући животиње, учинили француски клавсенисти 18. века.

⁴³ Алберт Кук (1986): *Мий и језик*, Београд: Рад, 269.

⁴⁴ Према: Горица Пилиповић, *Пољед...*, 18.

Пример 1.1: *Кокошка*, 1–3.т.

Мецосопран има водећу, готово „солистичку” улогу у изразито ритмичном, речитативном казивању. У мелодијском протоку заснованом на понављању и модификацији полазне тротактне „формуле” („одгонетке”), осмине, носиоци слогова, размештене су на тонским висинама у распону мале терце, што мелодију интонативно приближава говору.



Илустративна програмност, међутим, потпуно „сазвучје” остварује тек у корелацији вокалног и инструменталног парта, те тако речитативну деоницу мецосопрана у истој илустративној идеји употпуњује вешто осмишљен и динамички изнијансиран инструментални цртеж.

Пример 1.2: *Кокошка*, 3–4.т.

Елементи ликовности у оркестрацији рефлектују се у расподели улога три обое и баскларинета: обоа 1 издваја се као „солистички” инструмент који „ономатопејски” осликава животињу (т. 3–4, 7–8, 10–11, 13–14) излажући пунктирану мелодију богату предударима и кварталним скоковима у регистру друге октаве, на фону пригушених, „квоцавих” малих терци друге и треће обоа. Илустрацију подграђује и ксилофон чија је улога у овом крокију најупечатљивија – његов сув звук сугестивно осликава кљуцање, чак и онда када „реална” слика кокошке ишчезне на „губилишту”.



Овакав вид илустративности, у озрачју задатог темпа „Lesto” (вешто, окретно), резонира са очекиваним акустичким приказивањем кокошке, али како Попа у процесу загонетања вешто напушта очекивања, развијајући у простору четири речи – *верује, несћане, ђресахне, одскочи* – кратку драмску једночинку са трагичним завршетком, и композитор, рачунајући на ову поетску „окретност”, затим и „окретност” у интерпретацији деоница обоа које одржавају динамичну реалност или илузију о присуству животиње, „вешто и окретно” уводи, за нашу представу о животињи неприпадајуће, нескладне инструменталне прелазе који се, поверени обоама и саксофонима, „чују” као фанfare. Просецајући звучно ткање на појединим местима, „фанfare” прате „осуђеницу на смрт” готово до саме „гиљотине”, уносећи у „играказ” при-звук тоналности и честице ироније, а овакав „фанфарни” модел композитор ће поверити и гласовима и то управо на оним местима у тексту из којих је „рођена” и Попина илустрација *Кокошке* (*верује*, т. 3; *несћане*, т. 6; *ђресахне*, т. 9; *одскочи*, т. 12).

Пример 1.3: *Кокошка*, 2–3. т.

Фанфарни звук дувача (три обое, алт и тенор саксофон и баскларинет) отвара минијатуру у сазвучју чистих квинти, а такав мелодијско-ритмички модел композитор ће пренети и у медијум гласа (т. 1, 5, 15).



„Фанфарни” прелаз одељује музички ток од завршнице: последњи наступ сопрана у муњевито брзом силазном пасажу илуструје последњи „кадар” из живота кокошке – њена одрубљена глава „одскочи на легало да узлети”⁴⁵

⁴⁵ Васко Попа (1969), збирка *Кора*, циклус *Списак*, песма *Кокошка*, Београд: Просвета.

(Пример 1.4), а то резултира и још једним неочекиваним потезом музичког „киста” – употребом звучних „исечака” из сфере „непожељне” цез-музике у функцији програмности, чиме Радић постиже дистанцу у односу на трагизам коначног исхода (Пример 1.5).

Пример 1.4: *Кокошка*, 16. т.

Наступ сопрана, једини развијенији мелодијски покрет, илустрација „одрубљења”.



Оваква оркестрациона слика као закључак кратке звучне „приповести” представља још један Радићев „потпис”: дискретан траг хумора који „не зна за шалу” провејава и у звуку тенор-саксофона чији квази-импровизациони солистички пасаж асоцира на цез-фигуру (Пример 1.5) и улива се у финални, тензијом испуњен, вибрато алт-саксофона и ксилофона – глава је одрубљена, али ксилофон, носилац илустративности и „звучни аргумент” присуства животиње још увек пулсира.

Пример 1.5: *Кокошка*, 17–20. т.

„Финале” – солистички наступ тенор-саксофона (т. 17) који доноси једно-тактни импровизациони фрагмент и улива се у вибрантан звук алт-саксофона и ксилофона.



Такав финални потез композитор ће, подстакнут Попиним стиховима о трагичној Бици на Чегру, у годинама након настанка *Сјиска* разрадити у ширим размерама и са већим „последикама” у апотеозном финалу кантате *Ђеле-кула* (1957), илуструјући управо плесним цез, односно буги-вуги ритмом, „смех мртвих лобања”⁴⁶ српских устаника који зачикавају смрт, свдећи је на пуку догађајност.

...са *Сјиска* предмета...

Столица

Директна, „објективна” илустративна програмност, блиска програмности француских клавсениста, за којом Радић посеже приликом представљања живих бића, на примерима предмета са *Сјиска* има другачију „природу”. Композитор не рачуна на „звук ’реалности’ које је музика асимилирала”⁴⁷, а које би слушалац препознао, већ се ослања на зрна ликовности, динамике и/или драматике Попине поетске слике и изражава их у доследном „супротстављању” и/или сапостојању статичности и динамике (*Белуџак*), одсуства мелодије у вокалном и њеног присуства у инструменталном медијуму (*Харџије*).

На песникову загонетку, на стихове о столици која жели да се „креће” попут онога коме служи, композитор реагује третирајући солистички глас сопрана наративно, као глас који не пева, већ казује, констатује, саопштава о одређеној реалности – о једноличности и монотонији као судбини „бића” столице, „вечно на ногама”⁴⁸ – служећи се „сувим”, речитативним фразама у којима се реч трансформише у тон, у интонацију говора. Инструменталним деоницама редукваног извођачког састава Радић, пак, поверава „певне” цез-фразе које попут „шава” повезују два стиха и илуструју неостварену жељу столице – да плеше на месечини и чини све оно што у својој суштини чува и уме.

Пример 2.1: *Сјолица*, 1.т.

Деоница соло сопрана обликована је на начин говорне мелодије са минималном амплитудом кретања, чиме Радић илуструје једноличност и монотонију. Будући да такт није назначен, сопран доноси текст у ритму одређеном бројем слогова, па се у слободној наративној ритмичкој изградњи вокалне деонице реч саображава тону.



⁴⁶ Према: Душан Радић, *нав. дело*, 136.

⁴⁷ Према: Екатерина Ручьевская (1977): *Функции музыкальной темы*, Ленинград, 84.

⁴⁸ Васко Попа (1969): збирка *Кора*, циклус *Сјисак*, песма *Сјолица*, Београд: Просвета.

У овој једночинки глас „наратора” прати необичан извођачки квартет, а таква атмосфера подсећа на мелодраме *Предела* – Попине стихове које изговара наратор на фону „амбијенталне” музичке скице. Изостављајући из инструментаријума групу удараљки, као и инструменте „гломазног” звука, Радић своди пратњу на бруј харфе и шум чинела, док контрабас и обое интонативно прате речитатив гласа: контрабас изводи дискретне флажолете, а обое пулсом стакатираних осмина наглашавају непарне слоге слободно изграђене вокалне деонице, што се „чује” као искривљење „природног” акцента речи.

Пример 2.2: *Сићолица*, 1–4.т.

Пратња солистичком гласу остварена је у преливима тихог – харфа излаже тремоло густе структуре и то је једини хармонски фон; обое и контрабас су у комуникацији са солистичким гласом, следећи његову интонацију.



Као што је поменуто, једноличном гласу „наратора” контрастира покретљива, пунктирана деоница секундних сазвука налик цез-фрази, поверена цез-инструменту, алт-саксофонима, којима се придружују и обое (Пример 2.2, тактови 1, 3 и 4). Неприкладан квази импровизациони наступ саксофона у прелазима између два стиха контрастира речитативу соло гласа, шта више – апострофира бизарност поетске слике, што је композитор дефинисао већ у „поднаслову”, одређујући темпо ознаком „Bizzaro”. Чини се да је Радић имао у виду превасходно чежњу за слободом, тему стваралачке преокупације тако честу у условима ’опседнуте ведрине’, коју је песник артикулисао кроз опис столице, тачније „са позиције” столице која чезне да се слободно „сјури низ степенице”, али и да своју једину улогу доживи у негативу, да „просто седне на туђе обрине умора, да се одмори” – а цез, тачније симулирани звук цез-импровизације био је одговарајуће средство израза слободе, али и потчињености. Уз то, „употребом” цеза, Радић је дао овом бићу слободу покрета и мотив да заигра, свесно одступајући од норми, од „каталога дозвољених речи”, нарушавајући естетска правила уметничке музике.

Какѿус

Списак биљака Радић илуструје вођен активистичким принципом које песничка инвенција проналази у суштини биља, те у њиховом осликавању изоставља „тежину” трагике карактеристичну за илустрацију животиња и предмета. На Попином *Сјиску*, *Какѿус* је „усамљени бунтовник” чија је борба бескомпромисна: испуњен је неповерењем према свету који га окружује, али једини има начина да се одбрани – боде „румени облак длана”, „ужарене језике”, „податна бедра”, „и небо ножевима љуби”, „и ваздух уједа”⁴⁹.

Чини се да су ови разлози били довољни композитору да властити *Сјисак*, „ordre” заокружи управо овим музичким цртежом који својом дужином (34 такта), комплексном музичком реализацијом, али и сугестивном ликовношћу, представља својеврсно тежиште циклуса: инструменти активно учествују са гласовима „у заједничкој идеји”, а укључивањем целокупног извођачког ансамбла у звучно ткање и специфичним мелодијско-ритмичким усклађивањем тринаест деоница Радић илуструје, тонски осликава „убоде”. Оваква оркестрациона ситуација на месту финала циклуса поткрепљује идеју о томе да активистички принцип у „одбрани” опседнутих ведрина уједињује и међусобно отуђене, паралелне токове гласа/гласова и инструмената.

Пример 3.1: *Какѿус*, 1–4. т.

Деонице оба гласа су у потпуности ритмички синхронизоване излажући „одгонетку” (т. 2–6). У мелодијској путањи учесталих и наглих скокова, оба гласа доносе текст чији су слогови озвучени и размештени на различитим тонским висинама, а таква угласта контура мелодије истакнута је и пулсом кратких осмина, чији се проток у брзом темпу осећа као „убод” кактуса. С друге стране, из „густог” ткања инструменталне пратње издваја се звук обое којој је, насупрот „сувом” третману гласова и „скандирајуће” синхронизованим инструменталним деоницама, композитор поверио развијеније, готово „певне” мелодијске формуле (т. 2–6; 12–19; 26–28; 31–33) са јасним призвуком h-molla.

⁴⁹ Васко Попа (1969): збирка *Кора*, циклус *Сјисак*, песма *Какѿус*, Београд: Просвета.

„на циљ”, као и у инструменталним партијама које овога пута немају улогу „шава” или интерпункције, већ „интермеца” који одговара „ликовности” поетске слике.

Пример 3.2: *Какѝус*, 18–26. т.

Материјал инструменталних прелаза, „интермеца”, утемељује основну поетску/музичку идеју. Чисто инструменталним средствима – ритмичким усаглашавањем деоница обоа, енглеског рога, групе саксофона и баскларинета, уз ударалке и контрабас који илуструју „убоде” – Радић „озвучава” стихове на два места у минијатури, т. 6–12 и т. 18–26.

The musical score for 'Какѝус' (How much), measures 18-26, is presented in a standard musical notation format. The score includes parts for Soprano (S.), Alto (A.), Flute I (Fl. I.), Flute II (Fl. II.), Clarinet in B-flat (Cl. b.), Bassoon I (Bass. I.), Bassoon II (Bass. II.), Percussion I (Perc. I.), Percussion II (Perc. II.), Harp (Arpa), and Cello (C.). The vocal parts have lyrics in Latin: 'sa-la-sa' and 'Sach erj ze-le-ni na ze-ni'. The instrumental parts are marked with 'al poco sostenuto' and 'a tempo'. The percussion parts are marked with 'mf' and 'f'. The harp part has markings for 'C#1, F#1', 'D#1, A#1', and 'B#1'. The cello part is marked with 'f' and 'mf'.

Као важан композициони „гест” који представља спону између музичке и поетске скице, али који посредује и у тумачењу Радићевог односа према свакодневном намеће се, као што је поменуто, одабир прецизно осмишљене темповне ознаке. Темпо „Robustamente” (снажно, крепко) одређује доминантну атмосферу музичко-поетске драматизације и мада, као полазни оквир очекивања, слушаоца/тумача „не изневерава” ни на плану изградње (тринаест) деоница *Какѿуса*, ни на нивоу обликовања ритмичке плохе (чврст, на махове робусан ритмички пулс, честа сфорцата и ритмички акценти), нити на плану укупне структуре, чини се да је оваква темповна ознака одвише тежак „рам” за једноставну музичку скицу. Међутим, на овом месту ново делује Радићева идеја музичког „заигравања”, употпуњена темповном „хиперболом”. Јер, ма колико сугестивни били и стихови и њихова акустичка резонанца у овој минијатури, композитор има потребу да их додатно оснажи, структурирајући, тако, „моћно” финале циклуса.

Па ипак, у самој завршници нумере, Радић неочекивано зауздава ритмички експлозиван и мелодијски оштар ток и обликује „каденцу” на начин постепеног (fade out) закључка. Управо овакав „маневар”, уз чињеницу да је минијатура заокружена усамљеним алеаторичким пунктом у којем почетној фрази *боде боде боде* (видети Пример 3.1, такт 2) Радић „с предумишљајем” одузима почетну снагу и динамизам, али тако да, ова фраза и звучно огољена, у латенцији не губи на значењу и звучању, доприноси илустрацији укупне потмуле, перманентне тензије коју рефлектује сваки предмет са *Сѿиска*, али овога пута алеаторика као „аскетска упорност” добија коначно активистичко уобличење.

Пример 3.3: *Какѿус*, 34. т.

Гласови сопрана и мецосопрана, уз огољен звук удараљки и харфе, понављају завршну фразу *ad libitum*, до потпуног утишавања.

* * *

Сумирајући у српској музиклошкој мисли доминантне ставове о Радићевом стваралаштву, закључујемо да се нијансирани ликови његовог модерничког сензибилитета контекстуализују у стилским „исходима” неокласицизма, оствареног у одмереном, избалансираном и прочишћеном уметничком резултату који рефлектује различита, неокласицизму својствена умрежавања „прошлости” и „садашњости”⁵⁰. Када је реч о композицији *Сјисак*, делу

⁵⁰ Овакво становиште омогућава да се неокласичан дијалог „прошлости” и „садашњости” у Радићевим остварењима сагледава у рекреирању традиције Мокрањчевих руковети

које у погледу афирмације једноставног и свакодневног наставља линију континуитета са Радићевим ранијим остварењима, настављајући лук ка француској неокласичној струји,⁵¹ издваја се и следеће становиште др Весне Микић да је, спрам комуникације дела са локалним уметничким контекстом, неокласичност *Сјиска* „компромитована” одсуством непосредног модела за симулацију у српској музичкој прошлости, али да модел у основи постоји – у неокласичним делима Игора Стравинског (*Свадби* и пре свих *Причи о војнику*),⁵² дакле у ближој прошлости западноевропске музике.

Поменута аналитичка констелација, став да *Сјисак* зрачи одсуством јасне „употребе прошлости” путем неокласичне симулације и/или парафразе, те да се по типу звучања као последицом третмана музичког материјала приближава поменутим остварењима Стравинског, оставља простор за сагледавање Радићевог композиционог мишљења у суштинској и вишеструкој повезаности са Попиним поетским мишљењем, а то у звучном резултату *Сјиска* „зрачи” присуством једне другачије „чињенице” из музичке „прошлости”: *програманости* којој се Радић обраћа, а коју су употребљавали француски клавсенисти 18. века осликавајући једноставно, непретенциозно свакодневицу свога времена. Радићев одабир управо Попиног једноставног, непретенциозног певања о свакодневици које узраста до модернистичке критике стварности, али и начин на који се Реч и Тон сједињују, огледају и међусобно осветљавају, наводи на помисао да је ликовност Попиних стихова Радић обогатио илустративном димензијом звука тако да би, у обрнутом случају, музика Радићевог *Сјиска* Попи могла да буде инспирација за осликавање стихова истоименог циклуса. Дакле, *Сјисак* у погледу афирмације једноставног и свакодневног свој поетски пандан у потпуности налази у стиховима Васка Попе (и обрнуто), али и више од тога – Радићеве тонске скице, сагледане као свита оживљених лица свакодневице, сведоче о комплексном „читању” Попиног текста као „програма” који је у Радићевој стваралачкој интуицији осветлио потребу за превредновањем онога што свакодневица јесте, а то је условило и „двострукост” његове програмности, дакле третман програмности као својеврсне „мимикрије”, те, коначно, још једно лице његовог неокласицизма.

Неокласична „тангента” *Сјиска* открила се, тако, у специфичној Радићевој „игри” са програмношћу – стваралачким наслеђем француских клавсениста 18. века, кога репрезентују свитност, односно промишљање свите

(*Гунџулице*), затим сонатног циклуса (*Сонаја лесја*), већих вокално-инструменталних форми барокне епохе чије је наслеђе у соцреализму било нарочито пожељно „оживљавати” (кантата *Беле-кула* и друге, као и *Профани орајоријум*), али и у вештој употреби различитих слојева „садашњости”, дакле музичког вокабулара 20. века (*Сјисак*, триптих *Ојседнуша ведрина*).

⁵¹ „Коришћењем” свакодневице, истицањем апсурда и подстицањем шока, Радић се, како тврди др Весна Микић, приближава сфери неокласицизма Ерика Сатија и француске шесторке. У: Весна Микић: *Лица српске музике: неокласицизам*, 131, 133.

⁵² Према: Весна Микић, *нав. дело*.

као низа слика, и музичка илустрација као један од основних стваралачких метода, као звучна реакција на ванмузички „програм”. Другим речима, *Сјисак* има неокласичан исход на оном нивоу на којем композитор употребом програмности форму свите концепира као низ слика, *лица свакодневице*, илуструјући њене „реалне” објекте звуком који се удаљава од „тонског сликања” на начин на који се и Попине поетске слике удаљавају од полазних „реалних” објеката. Та „двострукост”, мимикричност Радићеве програмности прелама се кроз мноштво техничких „потеза” у инструментацији и артикулацији, у низу језгровитих звучних отисака у протоку времена, кроз сваку промену у звучном волумену која сенчи, истиче, „заигравају”, подграђује, „огољују”... и/или илуструју песничку визију свакодневице. Овде се, међутим, не исцрпљују музичка средства, нити начини повезивања разноликих музичких „честица” којима се Радић служи филигрански прецизно,⁵³ како би добио музичке скице – и оне „реалне” и оне из Попиног „света”: композитор осмишља и темповне ознаке као властити „поднаслов”, „програм”, у чијем се озрачју одвија музички ток. Ове забелешке (Бизарно, Анксиозно, Робусно, Бурлескно) упућују на „наличје” Радићеве програмности, на субјективни третман ванмузичког садржаја – оне регулишу атмосферу одређене музичке минијатуре, која је веома често у супротности са очекиваним, те тако композитор раслојава полазно значење, Попин „наслов”, удаљава се од „реалних” особености објеката сакодневице, од звучног „мимезиса” којим идентификује одређено биће, „одвлачи пажњу” од директних асоцијација. Такође, Радић често посеже за узорцима из популарне музике, цеза, у функцији програмске „еманципације” трагизма, чиме, уз зрна хумора, комике и ироније, ублажава његово дејство и музичким језиком „свакодневног” одговара на Попин поетски глас.

Неокласицизам *Сјиска*, напослетку, рефлектује се у Радићевом укупном звучном саопштењу израженом неконформистички, „претеривањем” које води до апсурда, блиско Попином изразу – „зачудно”, „надреалистички”, „шокантно”... исписано руком ствараоца који насупрот саосећању лирског субјекта афирмише интуитивно досегнуте истине имперсоналног, емотивно уздржаног посматрача. У том светлу *Сјисак* открива још једну димензију која може бити почетак даљих истраживања, нових интертекстуалних тумачења и „повезивања”, а односи се на претпоставку да је Радићево неокласично промишљање Попиних стихова дало (прото)постмодернистички звучни резултат.

Закључимо, за сада, да нов третман свитности као особине структуре *Сјиска*, али и манифестације неокласичне „игре” са програмношћу, Радићу омогућава да у чврсту структуру улије и експонира музички језик који оживљава низ различитих, контрастних објеката свакодневице указујући на њихов

⁵³ Треба имати у виду да је композитор сажете Попине стихове угравирао у музичку скицу тако да најдужа нумера има 34 такта (*Какџус*), најкраћа свега 7 тактова (*Харџије*).

„онемели”, људском руком однегован и угрожен живот, али и да искористи ту привидну баналност свакодневице као средство у покушају уметничке дебанализације света њим самим. И на том месту се поезија и музика одгледају једна у другој, потврђујући да је „између слободе и нужности, појаве и суштине, идеје и стварности” могуће ослободити човека... „откривајући му његову неслободу.”⁵⁴

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Веселиновић-Хофман, Мирјана; Пејовић, Роксанда; Маринковић, Соња (2007): *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд: Завод за уџбенике.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана (1997): *Фрагменти о музичкој њосимодерни*, Нови Сад: Матица српска.
- Јевтић, Милош (2003): *Свет музике – разговори са Душаном Радићем*, Београд–Валево: Београдска књига – Кеј.
- Лалић, Иван В. (1997): Проширена белешка о једном трагању за поетиком Васка Попе, у: *Поезија Васка Поје*, Ур. Новица Петковић, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Микић, Весна (2006): Различити видови модернизма/неокласицизма Душана Радића, *Музиколоџија*: часопис Музиколошког института САНУ, бр. 6.
- Микић, Радивоје (1997): Жанровски цитати у делу Васка Попе, у: *Поезија Васка Поје*, зборник радова, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Мишић, Зоран (1988): *Поезија опседнутих ведрина*, у: Васко Попа: *Песме*, Београд: Нолит.
- Новаковић, Јелена (1997): Надреалистички елементи у поезији Васка Попе, у: *Поезија Васка Поје*, зборник радова, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Петковић, Новица: Увод у тумачење Попине поетике, у: *Поезија Васка Поје*, зборник радова, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Петров, Александар (2008): *Канон, српски њесници 20. века*, Београд: Службени гласник.
- Пилиповић, Горица (2000): *Пољед на музику Душана Радића*, САНУ, Посебна издања, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 10.
- Пилиповић, Горица (1994): Душан Радић и социјалистички реализам, *Нови звук*: интернационални часопис за музику, бр. 3, Београд: Савез организација композитора Југославије.
- Попа, Васко (1969): *Кора*, Београд: Просвета.
- Попа, Васко (1979): *Урнебесник*, Београд: Нолит.

⁵⁴ Цитат је преузет из Попиног предговора антологији *Урнебесник*. Васко Попа (1979): *Урнебесник*, Београд: Нолит, 28; *Кора*, Београд: Просвета.

- Радић, Душан (2007): *Трагови балканске врлеи. Време – Живој – Музика*, Београд: Београдска књига.
- Радић, Душан (2002): *У сенци Хермеса*, Београд: Београдска књига.
- Шуваковић, Мишко (1997): Мимезис мимезиса. Естетско као трансгресивни елемент музике, у: *Нови звук*.
- Bošković, Aleksandar (2008): *Pesnički humor u delu Vaska Pope*, Beograd: Institut za književnost i umetnosti.
- Mikić, Vesna (2009): *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Moran, Džo (2011): *Čitanje svakodnevice: svakodnevica i njena značenja*, Beograd: Biblioteka XX vek i Knjižara Krug.
- Veselinović, Mirjana (1983): *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd: Univerzitet umetnosti.

Бранислава Трифуновић*

ОПЕРА *СВАДБА* АНЕ СОКОЛОВИЋ У ДРУШТВЕНОМ КОНТЕКСТУ

ФУНКЦИЈА „НАЦИОНАЛНОГ” У ДОБА ГЛОБАЛИЗАЦИЈЕ

Отвореност савремене музикологије за поставке и визууре других (пре свега друштвено-хуманистичких) наука, омогућује искорак у правцу социологије и политике, без којих није могуће разумети контекст у којем се опера *Свадба* Ане Соколовић на светској музичкој сцени појавила као музичко-сценско дело са „српском” тематиком, настало унутар канадских културних институција. Чини се да је композиторкин избор теме и продукционих средстава најлакше објаснити у светлу мултикултурно оријентисаног канадског друштва и постмодерне/глобалистичке политике неговања етничких разлика. Теорије глобализације и мултикултурализма стога су очекивано прибежиште за настојање да се иманентне и манифестне одлике опере предоче (и) као друштвене чињенице.

У тренутку у којем настаје опера *Свадба*, композиторка Ана Соколовић већ скоро двадесет година живи и ради у франкофоној канадској провинцији Квебек. Квебечко/канадско друштво редак је пример успешне имплементације политике мултикултурализма у пракси, а након што је немачка канцеларка Ангела Меркел обзнанила неуспех мултикултуралистичке инклузије у Немачкој 2010. године, канадски „бастион мултикултурализма” постаје изузетно значајан за успех мултикултуралистичког пројекта у глобалним размерама. Ипак, мултикултурализам је у Квебеку понекад перципиран као „утешна награда” за одустајање од претензија франкофонске већине на статус „нације унутар уједињене Канаде”.

Канадски мултикултурализам донекле је амортизовао квебечки национализам, односно превео га из политичко-правног у културно поље, у којем је већ имао упориште захваљујући релативно складном суживоту три национал-

* Докторанткиња студија Музикологије, Академија уметности, Универзитет у Новом Саду.

не културе – енглеској, француској и домородачкој (индијанској). Постепено релаксирање политичких односа између Англоканађана и Франкоканађана током друге половине XX века праћено је и апсорпцијом бројних имигрантских култура, да би се након пада Берлинског зида мултикултурализам појавио као темељна вредност канадског друштва у целини. Потенцијално „отворено место” овог тридесетмилионског „друштва средње класе” и даље представља могућност да имигрантске заједнице постану националне мањине, ако се хомогенизују на одређеној територији, као што је то случај са Франкоканађанима у Квебеку чија је културно-етничка особеност била основ захтева за високим степеном политичке аутономије. Из перспективе интегралног (англо)канадског погледа, квебечки мултикултурализам представља израз сецесионистичких тежњи франкофонске националне мањине, која дезинтеграцију канадског друштва и територије легитимише мултикултуралистичком реториком. Из те визуре проглашавање Ане Соколовић за „национално благо Квебека” само је један од актоа „оневињења” квебечког сецесионизма, а њена опера *Свадба* је парадигма инструментализације етничких различитости у име националног пројекта једне етничке групе.

Да би испитали основаност оваквих тврдњи важно је ухватити се укоштац са теоријским представама мултикултурализма. Иако није могуће коначно пресудити да ли је мултикултурализам у канадском случају услов равноправности мањинских култура или средство за стицање политичке аутономије, ово питање се мора поставити у ширем теоријском контексту односа између мултикултурализма и културног национализма. Опера *Свадба* Ане Соколовић тек тада може бити на одговарајући начин контекстуализована.

* * *

Од деведесетих година XX века па до данас ка мултикултуралистичком дискурсу гравитирају бројне конкретне политичке платформе, док сâм концепт мултикултурализма одолева дефиницијама. Различити приступи које заузимају и његови заговорници и опоненти довели су до одређења и позиционирања мултикултурализма од идеје, концепта, програма, политичке теорије, пројекта, све до дискурса и феномена. У једној од дефиниција мултикултурализма каже се да више равноправних и институционално признатих националних култура на једном простору чине мултикултурно друштво [Лошонц, 2002]. С падом Берлинског зида 1989. године, мултикултурализам постаје одлучујући фактор глобалне друштвене динамике. Реномирани аутори попут Вила Кимлике (Will Kymlicka) и Чарлса Тејлора (Charles Taylor) највише су допринели теоријском уобличавању феномена мултикултурализма, уједно постављајући га у средиште обнове либералне традиције. При разматрању модификација концепта мултикултурализма, филозоф Алпар Лошонц говори да је овај феномен првенствено био средство повећања „режима видљивости”

маргинализованих (превасходно етничких) група. Заговорници мултикултурализма истичу његову нужност у послератном свету суоченом са интензивним миграцијама, глобализацијом, постколонијалним покретима, реафирмацијом националних мањина, проширењем области људских права, легализацијом родних, расних и сексуалних мањинских идентитета, развојем комуникационих технологија, а од деведесетих година и глобалним „маршом Капитала”.

Мултикултурализам никада није био само теоријски, већ и политички оквир за утврђивање друштвених односа на основу којих различите културе могу слободно развијати властите идентитете у једној заједници. Тенденциозна примена мултикултуралистичких принципа у друштвеном животу мултинационалних заједница може бити „пречица” ка територијалној аутономији мањинских националних заједница. Ипак, идеологија мултикултурализма претендује на успешну комуникацију различитих културних модела унутар једног друштвеног поља, покушавајући да спречи његову дезинтеграцију. Мултикултурализам „признаје”, попут премодерних друштава, различитост (између) традиција етничких група, али инсистира на њиховој коегзистенцији путем толерантног, демократског дијалога. Покретачки импулс мултикултурализма јесте настојање да се националним мањинама и етничким групама омогући шири спектар људских права, између осталог и право на културну различитост. Премисе мултикултурализма не укључују само колективна, већ и индивидуална грађанска права. Ако прихватимо материјалистичку тезу да је свест појединца детерминисана његовом друштвеном припадношћу и интеракцијом с другим члановима друштвене групе, прихватићемо и да је његов идентитет неодвојив од процеса образовања и васпитања унутар појединих вредносних и нормативних система, специфичних за сваку културу понаособ. Отвореност за друге културе подразумева способност условне идентификације која се језиком теоријских метафора понекад представља као „сусрет са Другим”. Култури треба заштита, не због чињенице да је носилац или индикатор специфичног начина живота који треба фаворизовати, већ искључиво зато што представља скуп избора који појединцима може осигурати пун распон смислених опција и избора. Квебек је на пољу решавања тог потенцијалног проблема једна од најуспешнијих светских самоуправних политичких области.

С друге стране, неоспорива критика се упућује мултикултурализму од тренутка његовог актуелизовања: мултикултурализам у пракси ипак често гетоизира мањине спречавајући њихову интеграцију у ширу заједницу. Културном дезинтеграцијом ствара се основ за ерупцију национализма заснованим на осећају ексклузивности, што може довести до прикривене или пак отворене агресивности. У мултикултуралном друштву постојање националног фанатизма је пут до самодеструкције, јер искључивање заједничког културног наслеђа (у случају бивше СФРЈ) или негирање културног плурализма резултира партикуларизмом што често доводи до политичке, економске и

друштвене нестабилности. Истакнути критичар мултикултурализма Брајан Бари (Brian Barry) одређује га као антипросветитељски и антиуниверзалистички, увиђајући у њему опасност уколико дође до преноса јавних функција са државног апарата нације на мањинске групе [Barry, 2006: 105].

Зашто је „тешко” прихватити Другог? Оно што нас фасцинира код Другог је еквивалент ономе што нас од Другог разликује, а самим тим од њега и удаљава. Словеначки филозоф Славој Жижек, посматрајући мултикултурализам као изданак европоцентричне мисли, говори о томе да је Други увек без упоришта у европској (и америчкој) култури. Јаз између западњачког културног модела и незападњачког Другог је константно присутан, а мултикултуралиста (Европљанин) самом валоризацијом њему неблиских културних образаца заузима универзалну позицију. Жижек сматра да житељи Европе често редукују садржаје Другог на препознатљиве елементе, па тек тада, у моменту када остваре одређен степен препознавања наслеђа Другог, они га и прихватају. Како „дубински” остварити идеју јединства у различитости, нарочито ако се узму у обзир околности расних, етничких, родних и генерацијских хегемонија које настоје да задрже свој доминантни положај заклањајући се иза мултикултуралистичке реторике. Изједначавање колектива међу собом, као и колектива и појединца биће постигнуто уколико појединцу буде законски омогућено да себе изражава путем свих елемената своје националности који су уједно карактеристични и за групу односно национални идентитет. Уз ризик да овакав став буде назван утопистичким, остварење идеје јединства у различитости могуће је уз постојање одређених фактора као што су: мултикултурално грађанство, етнокултурална правда, омогућавање колективних права, којима се регулише образовни систем за сваку етничку/националну групацију, јавна сфера са отвореном комуникацијом (нпр. РТВ1 и РТВ2); а све то заједно не би смело да омета универзална права човека. Као што изврсно увиђа Лошонц, мултикултурализам уводи (подразумева се) само у либерално, друштвено поље заједништво култура на основу онога што није заједничко [Лошонц, 2005: 13]. Када се упореде појединачни захтеви етнокултуралних група јасно се види да је њихова основна и заједничка потреба легитимисање сопственог наслеђа. Тако се у простору савременог, либералног друштва ствара јавност са отвореном комуникационом структуром која омогућава појављивање етнокултурних различитости, и то у свим димензијама друштвеног (политици, уметности, јавном и приватном, итд) живота. Оно што је неопходно јесте бити „политички коректан” с циљем да се усклади положај припадних различитих идентитета и група у одређеном друштвеном сегменту са учешћем у укупном становништву.

У дискусију о мултикултурализму потребно је увести још један појам, којим је, без претеривања, могуће окарактерисати читав савремени поредак. У питању је глобализација. Глобализација је још један слојевит и вишедимензионалан појам, под којим се најчешће подразумева процес омогућавања

слободног промета интелектуалних и материјалних добара. Она је с једне стране објективни планетарни процес стварања све гушће мреже повезаности, међузависности и ширења круга делатности које постају транснационалне. Мултикултурализам и глобализација су уско повезане појаве; миграциони токови подстакнути глобализацијом „хране” културни плурализам у многим земљама, а усложњавањем културно-етничких различитости унутар националних држава долази до интензивирања културних захтева. У периоду глобализације постоји својеврсни парадокс: с једне стране константно се интензивира хомогенизација на глобалном нивоу, док с друге стране јачају интереси појединачних група унутар заједнице. Чињеница је да се у научном дискурсу углавном даје предност економској и политичкој димензији глобализације; међутим, она је најочитија у области културе. Неоспорно је то да је утицај западњачке потрошачке културе путем глобалне медијске инфраструктуре довео до изједначавања већине животних стилова. И поред видљивог унифицирања свега око нас, постоје два супротна виђења глобалне културе: прво гравитира око постојања конзументистичке културе која води хомогенизацији света, а друго виђење истиче разноликост и хетерогеност као карактеристике глобалне културе оличене, пре свега, у мултикултурализму. Глобална култура не афирмише се само посредством медија, већ томе (свесно) доприноси и званична политика светских сила. Сви политички механизми у које се култура „имплементира” данас су уско везани за глобализацију и економски систем. Оно што је непредвидиво јесу начини на које ће производи глобалних медија и „потрошачке културе”, као најпрактичнији и најуспешнији начин ширења глобализације, бити прихваћени у различитим локалитетима услед другачијих система норми и вредности. Уколико се дати производи схвате као продукти вестернизације, може доћи до резистентности, па чак и до формирања идентитета отпора. Културно-етнички идентитети тада јачају и/или се модификују, али се заједно с њима мења „потрошачка култура” прилагођавајући се новонасталим околностима попут живог организма. Важно је разумети да култура има своју унутрашњу динамику: она (данас) не може бити локални производ, нити производ изолованог историјског момента. Процеси глобализације не само да отежавају опстанак националних култура земаља у развоју, већ чине и да бивше „империјалистичке силе” губе од свог наслеђа. Можемо рећи да све димензије глобализације, при чему мислимо на економску, друштвену и политичку страну, поткопавају кохерентност индивидуалних друштава. Глобализација самим тим омогућава раст и развој мултинационалних корпорација.

У свету глобализације, све постаје роба – чак и уметност. Ги Дебор (Guy Debord), француски филозоф и писац, у свом најпознатијем остварењу *Друштво спектакла* пише: „Са све већом поделом рада и почетком масовне производње за глобално тржиште, које је донела индустријска револуција, роба је коначно постала видљива сила која колонизује читав друштвени живот”

[Дебор, 2006: 12]. Потрошња је основа капитализма, система који је неодвојив сегмент глобализације; или обрнуто, јер капитализам дефинише и структурира како глобалну политичку економију, тако и глобалну културу. Конзумеристичка култура доводи до стандардизације културног искуства, тиме омогућавајући лакши и бржи проход капитала. У таквом глобалном културном простору константно подржаном средствима мас-медија тешко је одредити сопствени културни идентитет. Сваки активизам и продуктивност у пољу културе, уметности, друштва и политике постаје комодификован и отуђен од свог првобитног значења. Глобална култура не може индивидуи пружити осећај припадности, нити сећања јер са собом не носи наслеђе, нема обележја нити се може везати за историју. Тада, као што је већ поменуто, долази до разних видова отпора. Жижек у том контексту наводи да је све чешће посезање за „коренима” у етничком, историјском, културолошком, па и религиозном смислу, као основама за конструисање мултикултурализма, проузроковано „режимом не-догађања” односно постполитичким глобалним капитализмом [Жижек, 2002]. Администрирање друштених питања, које постоји само у оквиру већ структурираних социополитичких односа, реализује се пре културном борбом него политичким интервенцијама, јер то иде у корист глобалном капиталисти. Далеко од тога да постојање мноштва етничко-културалних група омета „марш Капитала”. Напротив. Када је деловање капитала непосредно и мултинационално не постоји више однос земља колонизатор – земља колонија, већ глобална компанија одвојена од матичног (географског) порекла колонијализује све територије које су вештачки предиспониране за то. Мултикултурализам тада представља идеално средство капиталиста који „проучавањем и поштовањем” локалних култура заправо себи праве колоније зависне од ресурса колонизатора.

Последњих неколико година, у тим истим капиталистичким друштвима упечатљив је зазор од мултикултурализма. Зазор је уистину одговарајућа квалификација расположења академске и лаичке јавност према политици мултикултурализма. Наслови у сигнификантним медијима западноевропских земаља који су илустровали такав заокрет, углавном су проглашавали неуспех мултикултурализма, што се директно односи на онемогућавање интеграције имиграната у постојеће либералне демократије. С друге стране, заговорници мултикултурализма и даље виде овај феномен као решење за проблеме великог броја идентитета: полних, генерацијских, расних, етничких, националних итд [Жижек, 2002]. Они настоје да спроведу што ефикаснију комуникацију између различитих идентитета и успостављања једнакости како међу појединцима, тако и међу колективним формама друштва. Мултикултурални свет толеранције разлика у теорији заснива се на универзалности која се постиже на нивоу симболичког укључивања, а оно „другачије” ипак остаје „другачије”. Ипак, данашња промоција и афирмација „Другог” помаже у његовом прихватању и самим тим у редукцији насиља над „њим”.

Решење за боље међуљудске односе лежи у одговорном грађанству и његовом заузимању за одређена друштвена питања у јавној сфери. Према мишљењу Жижека, есенцијалан услов за постојање таквог грађанства чији би се глас јасно чуо, јесте обнављање „старог левичарског мотива нужности суспензије неутралног простора Закона”, односно упућивања на истинску универзалност. Другачије речено, левица истовремено прихвата антагонистичку природу друштва и остаје универзалистичка [Жижек, 2002].

Канадски модел спровођења мултикултурализма је доказ да овај програм још увек живи. Термин „живи” је потпуно оправдан: мултикултуралистичка политика није средство којим се једним потезом могу обрисати сви проблеми који постоје у мултиетничким државама. Тензије између различитих група, умножавање идентитета подстакнуто глобализацијом и друго, праћени су неуспесима у међуљудским односима за које заговорници мултикултурализма изнова и опет изнова проналазе нова решења и механизме. Канада је земља која је отворена према сваком ко жели да постане њен део/држављанин учећи језик, историју и обичаје уз прихватање закона. Отвореност граница вековима омогућавају прилив нових имиграната, чија је успешна интеграција неопходна зарад остварења стабилне државе. Стога су Канађани релативно рано и брзо усвојили мултикултуралистички модел као решење.¹ Канадски мултикултурализам се заснива на поштовању јединства у различитости. Култура је база на основу које се формира канадска нација, а не етничко порекло или политичко опредељење. Иако мултикултурализам и национализам упућују на опречне идеје, канадска власт је успела да помири ова два феномена у једном: у културном национализму.² Културни национализам је форма национализма утемељена у заједничкој културној традицији. Кај Нилсен (Kai Nielsen), професор филозофије на Универзитету у Калгарију (Канада), позиционира га између етничког и грађанског (либералног) национализма и везује за (политички утемељену) нацију са свепрожимајућом јавном културом као нужним условом. Њиме се штите, подстичу и афирмишу мањине присутне на једној мултиетничкој територији.

¹ Канадске власти су 1971. године први пут прокламовале „мултикултуралну политику” којом су јасно постављена очекивања од имиграната да јавно и поносно изражавају свој етнички идентитет уз налагање државним институцијама да акомодирају бројније етничке идентитете. Четири постулата која је ова политика донела су: 1) помоћ у напретку и развоју свим канадским културним групама које то желе, 2) превазилажење свих баријера код истих у настојању да потпуно учествују у канадском друштву, 3) промоција креативних сусрета и размена између поменутих група у циљу постизања националног јединства (подвукла Б. Т.), 4) помоћ имигрантима да усвоје један званичан језик с циљем учествовања у канадском друштву.

² С тим да се мултикултурализам на свом зачетку супротставио идеји нације као целине у културолошком и политичком смислу, неопходно је на овом месту у раду укратко скренути пажњу на разлике између мултикултурализма и национализма: „Заправо, мултикултурализам и национализам представљају две форме политике идентитета, али за разлику од национализма, који друштву даје смернице у смислу самоспознаје, мултикултурализам је тај који баца акценат на ниво културног диверзитета у савременим друштвима.”

Иако је провинција Квебек „либерални део либералног друштва и либералне државе” [Нилсен, 2002: 143], власт уз подршку већина Квебечана тежи државном суверенитету. Као основу за то наводе квебечки (културни) национализам, који је резултат 80% франкофоних Квебечана. Промовишући свој национализам, Квебек признаје све нације и етничке групе присутне на тој територији, дајући им могућност изражавања, промовисања и институционализације. Угледајући се на канадски модел, признајући друге културе ова провинција формирала је сопствену заједничку културу. Међу становницима Квебека постоји неосновани страх да ће успостављање суверенитета довести до разарања либералне демократије, али оно што га разликује од неких других нација, напр. немачке, јесте што квебечки национализам не прети било ком елементу либералног друштва, управо због присутне имплементиране политике мултикултурализма: „Квебечки националисти се залажу за заштиту грађанских слобода у њиховом друштву, што укључује и језичка права историјски англофоне мањине, њихова права и права имиграната и припадника првих нација” [Нилсен, 2002: 151]. Овај национализам је окренут ка учвршћивању националног идентитета квебечке нације са њеном особеном културом и институцијама, укључујући као нужан услов успостављање само једног званичног језика: француског. Да ли корени овог настојања сежу далеко у прошлост, у бројне сукобе између Енглеза и Француза или не, није у овом случају релевантно. Основно питање постављено у овој студији јесте: зашто је опус Ане Соколовић проглашен националним благом и какве то везе има са квебечком политиком? Пре тога је потребно размотрити контекст у ком фигурирају теоријске и практичне релације између музике и мултикултурализма.

МУЗИКА И МУЛТИКУЛТУРАЛИЗАМ

Музика није изолована друштвена пракса. Напротив. Свако музичко дело ослања се на културолошке претпоставке времена у којем је настало. У значење једног дела „уписују се” циљеви и намере уметника, његов друштвени положај, историјске и културолошке принуде средине у оквиру које настају. Естетичар Мишко Шуваковић пише: „Музичко дело својим значењима не само да испуњава тренутни индивидуални доживљај музике и његовог разумевања, већ, пре свега, учествује у конституисању система културе и тиме различитих регистара значења културе, епохе, цивилизације” [Шуваковић, 2009: 11]. Посматрана из „правог” угла, музика постаје наративна категорија, а музичко дело порука, средство комуницирања, носилац културне асоцијације. Као таква, музика је носилац идеолошких садржаја и формативно средство групних идентификација попут етничке, националне, класне, родне, генерацијске припадности.

Унутар културног круга који одређује широку палету друштвених идентификација, национални идентитет продире у свет уметности и конституише његове релације. Концепт националне културе, прецизније националне музике, познат је још од XIX века. Тада су индустријске и политичке револуције утицале на развој националних конструкција у музици, као што је и ускраћивана или угрожена национална самосталност утицала на појаву потребе за исказивањем националног идентитета, а самим тим и за националним „поседом” – музиком. Прикладније је рећи да тада није дошло до рађања „музичких нација”, као што обично пише у стручној литератури, већ до конструисања националних карактеристика односно проглашавања одређених елемената националним [Dahlhaus, 2007]. У уметности долази до вредновања фолклора, односно до његовог присвајања. Тежња за националном еманципацијом и склоност према фолклору била су средства наглашавања колективног идентитета. Дискурс о музичком национализму и националним музичким школама започео је Вили Апел (Willi Apel), уредник *Хардвардског музичког речника* (1969), а наставили су, или делимично кориговали други историчари музике. Рођење националних музичких школа везује се за XIX век. Романтизам и национализам деле комплементарни свет идеја којем припада афирмација различитости, аутентичности, јединствености, непатворености. Немачкој музици припао је статус универзалне, донекле и француској и италијанској, док су остале музичке традиције постале националне. Поред инсистирања на националном идентитету, националност је готово увек била средство за постизање међународног признања: „Међународни карактер славе која је припадала неком складатељу није дакле био корелат бјелосвјетске оријентације која се показивала у његовим делима [Дахлхаус, 2007: 41].” Знак еквиваленције између индивидуалног и националног тада је био сасвим разумљив. Уметник који етнички није припадао (само)прокламованим „универзалним” нацијама тражио је начин да се афирмише. Уједно, његов стил најчешће је постајао репрезент националног стила. Из овога произлази да су по зачетку музичког национализма постојала његова два појавна вида: први се заснивао на елементима позајмљеним из музичког фолклора, док је други настајао обратним путем – специфичан стил реномираног музичара постајао је елемент који се уписивао у фолклор као његова карактеристика [Далхаус, 2007].

Феномен национализма у музици показао се као подједнако сложен, вишезначан и теоријски тешко спознатљив, какав је тај феномен и у друштвеним наукама попут социологије или историје друштва. Музички национализам је изгубио ону „херојску”, али не увек тако очигледну, чак у неким случајевима и скривену или скривану функцију конструисања, учвршћивања и потврђивања колективног националног идентитета у условима света у индустријској фази капитализма, подељеног на националне културе, од којих су неке настале уједињавањем локалних култура, а друге најпре одвајањем од

империја и тек потом уједињавањем. Функција музичког национализма у XX веку се мења: он постаје један од начина за разумевање сопственог и туђег идентитета, као и средство комуникације различитих културних средина. Мултикултурализам је препознат као начин да се младима/ученицима приближи музички плурализам, што је резултирало увођењем овог феномена у музичко образовање. Музичко образовање инкорпорира музику различитих етничких обележја, чиме подстиче плуралистичку свест и сензибилност за другачије културе. У XX веку музички национализам је још увек носио одјеке некадашње „праведности” залажући се за културни плурализам као једнакост различитих култура, а насупрот подели на доминантне (универзалне) и маргиналне (националне) културе из XIX века.

У XXI веку ситуација је другачија. Изградња заједничког света помоћу међукултуралних дијалога у циљу постизања глобализације на нивоима економије, информатике, технологије и политике свакако доприноси „културном промету”, који у себи обухвата и уметничке „продукте”. Са, пре свега, новцем афирмисаном/освојеном идејом мултикултуралности у позној фази капитализма, уметницима је, чини се, преостало само да надаље утврђују већ утврђене токове капитала. Она се на тржишту налазе изједначена са свим другим облицима робе (од игле до знања/образовања), губећи при томе и онај ауторитет која су уметничка дела, више или мање, имала у доба када се уметност доимала као поље изузето од друштвених утицаја. Због маркетиншких стратегија усмерених ка проширењу тржишних и комерцијалних могућности музичких дела изван националних граница, данас је немогуће размишљати о уметности на такав начин. Уметност је сада изједначена, у продукцији или перцепцији, с најразличитијим облицима културе, попут поп-музике, ТВ серија, ријалити програма итд. Извођачи и композитори данас свесно или несвесно постају део капиталистичког механизма, а музика место интеракције локалног, регионалног и глобалног.

Ставови о функцији музичког национализма преиспитани су на музичком узору из XXI века – опери *Свадба* композиторке Ане Соколовић. Тема опере је ритуал девојачке вечери присутан у бројним културама. Читава ова оперска прича има универзални статус, иако је проткана елементима једне локалне традиције. Управо се тај баланс између универзалног и локалног или проблем улоге и сврхе коришћења „националне обојености” на данашњем „паннационалном”, односно мултикултуралном глобалном тржишту у овом разматрању музичког национализма у XXI веку, посебно истиче. Циљ мултикултурализма је, како уочава Лошонц, супротан некадашњем процесу ублажавања, десупстанцијализације различитости који се искључиво везује за модернитет „јер, за разлику од модернитета, предмодерна друштва живе у знаку супстанцијалних различитости, без обзира да ли се ради о Антици или о Средњем веку. Други је апсолутни други и нема сличности или истоветности између ‘мене’, ‘нас’ с једне стране и ‘другог’ с друге стране [Лошонц,

2002:10].” Дакле, за разлику и од предмодерних друштава и од савременог/ постмодерног/позно модерног друштва, (ранији) модернитет промовише једнакост, Другог посматра као Истог, у контексту изједначавања индивидуа или скупова индивидуа по принципу доношења универзалних права и закона. С друге стране, данашњи мултикултурализам признаје, попут предмодерних друштава, различитост (између) баштине етничких група, али их тако позиционира у систему вредности да омогућава њихову коегзистенцију. Бављење феноменом мултикултурализма на подручју уметничке музике подразумева успостављање јединственог система вредновања музичких фоклора који указује на идеју бесконфликтног друштва. Иако бављење локалним музичким обележјима упућује на везу између музике и националног идентитета, помоћу идеологије мултикултурализма не долази до отуђивања нација или етничких група. Напротив. Музички идиоми адекватно медијски посредовани не рефлектују само симболе националних идентитета, већ, „...преко друштвено утемељених, посредованих и потврђених музичких конвенција значењски комуницира са слушаоцима у културолошком окружењу и кроз повезаност са друштвеним чиниоцима, добијајући истовремено функцију заступника друштва у којем је настала [Цветковић и Ђурђановић, 2013: 161].” У савременом друштву, музика је и средство упознавања са сопственим културним идентитетом, и средство комуникације с другима, а самим тим и његовим признањем. Управо та веза између једнакости и поштовања различитости, уместо негирања различитости (било редуковања Другог на апсолутно другог или редуковања Другог на садржаје који су нама познати или заједнички) или пуког окретања према различитости (носиоци етнокултуралних различитости данас одбијају, и то управо у име једнакости, да се различитост своди на површне, препознатљиве аспекте) лежи у сржи мултикултурализма.

Ако се из широке области друштвеног, пажња усредсреди на уже поље уметничког односно музичког, увиђа се да је музичка пракса у најширем смислу те речи данас постала место интеракције локалног и глобалног. Уметничка музика, иако подложна бројним утицајима и модификацијама, данас не може бити територијално, етнички, нити идеолошки ограничена. Уколико се као релевантан усвоји став о непостојању аутохтоних, „специфичних за само једно географско подручје” музичких идентитета о којима, између осталих, говори и Далхаус, већ само оних који се формирају у „комуникацији” с другима, национално обојено музичко дело постаје предмет који се може разматрати у оквиру мултикултуралистичког дискурса. Намеће се закључак, поткрепљен Лошонцовим наведеним тврдњама, али и разматрањима естетичара и теоретичара уметности Мишка Шуваковића и музиколога Валентине Радоман о функцијама појединих струја савремене уметности, да свако уметничко дело, будући да комуницира јавно и да је одређено својим контекстом (и физичким и друштвеним), чини, заправо, идеално средство мултикулту-

рализма за постизање његовим заговорницима својствених циљева. У том контексту, Мишко Шуваковић говори о заступању „транснационално еманциповане локалне уметности на интернационалној сцени [Шуваковић, 2002]”. Он мултикултурално друштво види као друштво без етничког, полног, расног, културом издиференцираног средишта и без очигледних конфликтности. Валентина Радоман, међутим, истиче да је реч о привиду универзалног, толерантног мултикултуралног друштва (без средишта) које не допушта хијерархијске, етничке, расне, родне и друге изворе друштвених конфликта, јер није реч о идеалистичкој/утопијској заштити етничких, расних, родних и других ентитета, већ само о омогућавању неометаног протока капитала у доба позног мултинационалног корпоративизма. Поменуто се постиже тиме што локални фолклори данас добијају савремени медијски и транснационално препознатљиви језик.

Иако су у прошлости националне државе тежиле да се њихова култура простире у оквирима државних граница, са интензивирањем процеса глобализације границе су слабиле, а културна трансмисија јачала. Логичан исход тога јесте слабљење аутентичног културног идентитета, али се не може тврдити да је дошло или да ће доћи до хомогенизације културе у глобалним размерама. Стандардизација музике у доба глобализације није постигнута инсистирањем на унифицирању музике, већ поштовањем различитости, пише Валентина Радоман [Радоман, 2012]. Локална музика, музика која је означена као традиционална, представља одређену културу, а самим тим и етнички/национални идентитет. Да би био афирмисан, музички фолклор се комбинује са средствима западноевропске или високе музичке уметности. Звуци маргиналних култура тако бивају уведени у институционализоване релације. Добро „упакован” и још боље медијски пласиран музички производ постаје „амбасадор” одређеног идентитета у свету. Посредством музике, као и других грана уметности, слушаца/посматрач може да формира своје мишљење о тој култури; публика почиње да перцепира и препознаје одређен музички идиом. Тако музика постаје конструктивни елемент у изградњи етничких и културних идентитета. Музика је један од начина помоћу којег спознајемо сопствени идентитет, али и „туђ” идентитет. Истовремено с том спознајом, јавила се и идеја о коегзистенцији различитих музичких култура. Иако културни оквир представља потенцијал, он уједно са собом носи и ограничења у погледу „идентитетских” искустава појединца. Зато је сусрет са Другим неопходан, јер интеракција с њим омогућава појединцу и групи искуство различитости које му омогућава да развија сопствени идентитет, али и да уважава идентитет Другог. У ову дискусију мултикултурализам се такође сâм уписује.

Употреба егзотично локалних, тј. националних одлика музике не служи у уметности, како то примећује Валентина Радоман, заступању партикуларног (националног), оног што субвертира самопрокламовано „универзално”

у уметности [Радоман, 2012]. Напротив. То локално је, истиче Радоман, сада управо у служби „универзалног”, састављеног данас од „истих различитости”, како каже Лошонц, које је, према њеној, чини се марксистичкој тврдњи, досегнуто нескривено економским путем. Управо због тога – због економски условљеног „универзализма” уметничке сцене, данас национално обојена уметничка дела морају бити „радикално” /„очито”/ „на први поглед” локална, јер је глобална уметничка сцена већ преплављена мноштвом других локалних/егзотичних производа. Због тога, посебно истиче поменута ауторка, „за све истраживаче који то посезање савремених композитора за ’специфичним локалним’ не разумеју у контексту почетка ХХI века, тај локални, најчешће национални или субнационални призвук у тзв. уметничкој музици биће и даље повод за популистичке оде ’очувању традиције’, ’памћењу сопствене културе која се мора спасити од заборавља’, ’самосвојном’, ’специфичном’...”

Свака култура у себи садржи потенцијал, што је препознато у богатој и мултиетничкој земљи попут Канаде, а затим је њеним представницима пружена могућност не само да представе своје етничко порекло и културу, већ и да исто афирмишу. На примеру опере *Свадба* биће представљен начин на који мултикултурализам „живи” кроз музику и како се афирмише једно савремено музичко дело потекло из пера имигранта.

ОПЕРА *СВАДБА* У ДРУШТВЕНОМ КОНТЕКСТУ

Претходно је неопходно указати на конкретне значењске отиске опере *Свадба* у друштвеном контексту. Дело које је композиторки Ани Соколовић донело најзначајнија признања у досадашњој каријери је опера *Свадба* – *Wedding*. Опера је настала 2010. године по поруџбини канадског музичког позоришта Queen of Puddings Music Theatre из Торонта. Премијерно је изведена 24. јуна 2011. године, у Berkeley Street Theatre у Торонту. Дело је написано за шест женских гласова *a capella*, перкусионисту и додатне инструменте наведене у партитури као *accessories*. Године 2012, *Свадба* је номинована у пет категорија за награду „Dora Favor Moor” (у категоријама за дизајн светла, продукцију, музички правац, музичко извођење, ново музичко дело), а освојила је награду у категорији „Изузетно ново музичко дело”. Исте године Друштво савремене музике Квебека (Société de musique contemporaine du Québec – SMCQ), у оквиру традиционалне манифестације „у част композиторима” приредило је Ани Соколовић вишемесечну омаж-серију која је укључивала око 100 концерата и исти број других облика промоције широм Канаде. Музиколошко промишљање разлога због којих је уметнички рад једне српске композиторке постао „национално благо Квебека” мора повезати аналитички установљену реалност музичког дискурса опере *Свадба* са „присвајачким интересом” канадског мултикултурализма и, прецизније, квебекског културног

национализма. Постављају се питања на која је потребно одговорити у светлу дијалошког односа између музичког дела и друштвеног контекста који му одређује значење. Како то да канадском/квебекском културном субјекту опера *Свадба* није егзотична? Каква културно-политичка агенда њену страност претвара у узорност? Да ли мултикултуралистичка апропријација музички националног има неке нежељене (нееманципаторске) импликације?

Треба поћи од саме музике, односно нагласити обележја које оперу *Свадба* сврставају у корпус балканске музичке традиције, пре свега текстуалног предлошка и мелодијског садржаја. Либрето опере *Свадба* написан је на српском језику, али су наслови ставова на енглеском. Овај поступак упућује на публику и намену за коју је дело настало: наслови ставова дају довољно података о радњи опере, док употреба текстова на српском језику страниј публици дају представу о „изворном звуку” девојачке вечери. Комплетан текст представља сплет мотива из народних песама, прича, разбрајалица и предања из словенске и балканске традиције; поред тога, шест ликова носе изворна српска имена: Зора, Љубица, Нада, Лена, Даница и Милица. Међутим, с обзиром на то да је „девојачко вече” обичај који се јавља у културама многих народа, ова оперска прича надилази свој локални контекст иако је проткана елементима одређене традиције. Песме коришћене у опери *Свадба* потичу из разних делова бивше Југославије и обједињене су везом са поменутиим обичајем. Сплет ових песама представља материјал подложен различитим метричким, ритмичким и мелодијским варирањима. Композиторка се при уређивању текстова интуитивно водила праксом народног певача за коју је карактеристичан одређен степен импровизације, приметан у изменама оригиналних записа у контексту мењања самих имена, прожимању/мешању разнородних стихова, промени редоследа речи у њима или додавањем нових речи/узвика/стихова, проширењу фраза, репетицији. Редослед ставова указује на поступак аформације – преобликовање или, у овом случају, конструисање новог облика додавањем делова. Резултат оваквих поступака је мозаик састављен од исечака текстова и поетских метара. Констатују се два семантичка нивоа текстуалног предлошка. Први је наративног карактера, док се други састоји од колажног слагања ономотопејских звукова уз употребу помоћних средстава наведених на листи accessories. Узвици „Ој!” и „Ај!”, ономотопејске разбрајалице и назално певање налазе се у функцији дочаравања културне аутентичности. Сугласници Ч, Ћ, Џ још више указују на партикуларистичку, етнокултурну интенцију, будући да су лишени синтаксичко-семантичког контекста. Њихово експонирање није ништа друго до чиста разлика, а начин декламације одговара концепту агитофазије, односно збрканом и претерано брзом говору са нејасно изговореним гласовима. Модални лествични низови и кретање гласова у паралелним секундама граде свет сеоске традиције балканског имагинарног фолклора. Мелодије у опери *Свадба* евоцирају песме старије сеоске традиције, дакле писане су у „духу”

народних мелодија са Балкана. Хармонска вертикала комплементарна је и значењски коегзистентна линеарној димензији. Модалност преовлађује у односу на тонални систем, при чему је нарочито индикативно присуство осмотонске лествице. Нехармонизоване октавно, квинтно и квартно суперпониране деонице, остинатни блокови и статичне плохе фигурирају као имажинарни архаизми – модернистичке плоче „које извиру из дубина векова”, како се у вези са *Посвећењем њролећа* Игора Стравинског изразио Теодор Адорно. Начин извођења један је од показатеља националног музичког стила. Музичирање „балканских брђана” представљено је грленим певањем на звучној позадини амбијенталног дочаравања природе. Композиторка је сматрала да нема потребе за даљим потврђивањем националног идентитета, те у овој опери није присутан визуелни индикатор теме који се иначе постиже костимима, сценом и кореографијом. Напротив, ова три елемента су моменат преиначења у опери у циљу њене модернизације. Женски ликови на сцени су деиндивидуализовани кроз колективно означавање женског субјекта. Штавише, хијерархизација улога изведена је само у завршној арији Милице, те је регресија на колективно биће предмодерне Жене готово доследна.

Упркос томе што је оно представљено опером *Свадба* врло удаљено од културног и цивилизацијског оквира савременог западног друштва, музички критичар листа *Philadelphia Inquirer*, Дејвид П. Стернс (Davide Patrick Stearns) бележи следећи утисак о делу композиторке Ане Соколовић:

„Језик не може бити више стран, тесно повезане хармоније не одговарају типичним представама о лепоти. Ипак, нема ничег мистериозног, нејасног или мање од заразног у опери *Свадба*, испеваној на српском и заснованој на народној музици места где људи у жељи да се чују вичу један другог са планине. Лепота *Свадбе* [...] лежи у незаштићеној, неспутаној, често обилној човечности.”

Да ли је донекле мистериозно и нејасно то што нема ничег мистериозног и нејасног у опери *Свадба* за једног музичког критичара из Сједињених Америчких Држава? Вероватно не, ако се узме у обзир да су националне и егзотичне културе већ дуго неисцрпан извор стилских „позајмица” за универзалне музичке традиције (немачка, француска и италијанска) и као такве конститутиван део западноевропског канона уметничке музике. Пракса „вестернизовања” етнички обележених мелодија, ритмова и боја дуга је исто колико и модерна музичка историја. Идентитетско одређење сваке централне музичке културе укључивало је конструкцију маргиналног и/или периферног Другог и његове стилизоване репрезентације на оперским позорницама и концертним подијумима западноевропских метропола. Далеко и непознато није увек било извор зачудног, већ је, напротив, повремено долазило до засићења егзотичном/националном тематиком услед инфлаторног дејства њихове свеprisутности. У сваком случају, вишевековна пракса присвајања и

акумулације нормализовала је страност до мултикултуралне радикалне тачке у којој је она постала више правило него изузетак.

Романтичарска идеологија својевремено је суочила националне музичке културе са питањем аутентичности, уозбиљила питање „шта је чије” и допринела претварању егзотичног у аналитичку категорију. Током XX века музикологија је почела да преиспитује романтичарски мит о непатвореном музичком бићу етничких колектива, да би се под утицајем антиесенцијалистичких школа мишљења у другој половини века отворено полемички поставила према тези о супстанцијалним разликама између националних музичких стилова. О проблему спецификације националног и/или егзотичног стила расправљао је и немачки музиколог Карл Далхаус (Carl Dalhaus), указујући на немогућност „фиксирања музичке супстанце националног стила опипљивим критеријумима [Dalhaus, 2007: 43].” Готово је немогуће, сматра овај реномирани аутор, означити мелодијски покрет или сазвучје као специфичност само једне народне традиције и на њој заснованог националног стила. Карактер неког националног музичког стила не дају есенцијално схваћени елементи музичког дискурса, већ њихова конфигурација и контекстуализација унутар целине. Због тога се анализа националних музичких стилова данас првенствено заснива на функционалном, а не супстанцијалном приступу [Dalhaus, 2007: 43]. Заснивање музичког материјала једног дела на елементима српског/балканског имагинарног фолклора, какво налазимо у опери *Свадба*, не значи да је српска национална музичка традиција априори одговарајући интерпретативни оквир за његово тумачење.

Ако опера *Свадба* сведочи о резистентности традиционално схваћеног музичког егзотизма на поетичком нивоу (у већој или мањој мери вестернизована етничка музика), чињеница да су неке од најужбудљивијих музиколошких студија о музичком егзотизму написане недавно указује на појмовну неухватљивост егзотичног у актуелном историјском тренутку. Теоријски и историјски обухватно ову тематику третира Ралф Лок (Ralph P. Locke) у својој књизи *Musical Exotism: Images and Reflections* (2009), инсистирајући на томе да су егзотичке фикције и имагинарна временска/просторна удаљења увек утемељени у блиским представама. Упркос томе што етимологија саме речи „егзотизам” дословно значи „негде другде”, ретко када су егзотистичке репрезентације у музичким делима подразумевале нешто апсолутно ново и непосредовано. Позитивна рецепција опере *Свадба* управо сведочи о одговарајућем позиционирању овог дела на хоризонту очекивања западноевропског/америчког/канадског субјекта, као услову његовог егзотистичког легитимитета. Ако је егзотично антиципирано, предвиђено, очекивано од једног српског аутора/ке, оно је самим тим произведено унутар егзотистичког дискурса и диспозитива западне уметничке музике.

Императив комерцијалног успеха уписан је у сâм жанр чије конвенције опера *Свадба* делимично усваја. Масовна култура и свет (пост)опере готово

се подједнако руководе критеријумима „широке разумљивости и још шире доступности производа” [Новак, 2007: 63], поштујући тржишну логику и императив протока капитала. Примерен либрето представља један од главних начина на који се постижу доступност и разумљивост. Постопере се најчешће ослањају на атрактивне савремене теме или актуелизују већ постојеће текстуалне предлошке. Упркос томе што је „девојачко вече” у опери *Свадба* приказано као етничка особеност једне удаљене културе, савремене верзије овог обичаја данас нису стране западњачкој популарној култури. Композиционо-технички ниво, егзотистички музички кодови и комуникативна тематика гаранту су допадљивости потврђене на тржишту. О стратегијској рационалности уткане у настанак и живот опере говори маркетиншки приступ који је композиторка одабрала за америчку премијеру опере. Искорак из фикционалног универзума уметничког дела и манира карактеристичних за високу културу чинили су свадбени кулинарски специјалитети, а потом и народна музика са Балкана коју је након представе публици свирала дувачка секција Западно-филаделфијског оркестра. Ова чињеница имплицира упознатост композиторке са правилима егзотистичког музичког дискурса. У једном кратком интервјуу поводом премијере своје *Увертиуре* посвећене деведесетогодишњици постојања и рада Београдске филхармоније, композиторка је изнела став о употреби локалног у служби универзалног/глобалног:

„Достојевски је једном рекао: ’Ако желиш да будеш универзалан, причај нам о свом селу’, и ја сам усвојила овај концепт као свој мото. Уз помоћ музике, локално постаје глобално. Канадска музичка сцена је прилично напредна и негује богату европску културну традицију. На овај начин нам дозвољава да делимо и развијамо та аутохтона, локална осећања која носимо у себи.”

Наведеним речима композиторка је истакла да је претпоставку за бављење сопственим етнокултурним садржајима нашла у одговарајућим приликама на канадској музичкој сцени. У политичком пољу канадске музичке сцене опера *Свадба* је, међутим, ситуирана између опречних интереса канадског мултикултурализма и квебечког културног и политичког национализма. Како наводи Јозеф Раж, програм канадског мултикултурализма је „остварив једино у условима постојања јавне политичке културе која одражава приврженост чланова политичке заједнице вредностима културног плурализма” [Бељинац, 2009]. Услед разлика међу културним идентитетима у Канади не може бити речи о „целини колективног простора”, већ пре о адекватном савезу културно-политичких партиција. Провинција Квебек предњачи у мозаичној структури културно-уметничке сцене. Мултикултурализам Квебека, премда не битно различит од ширег канадског, израз је политичког опредељења замишљење „квебечке нације”. Франкофони квебечки национализам заступа став да интензивна афирмација мултиетничности доприноси издвајању

Квебека од остатка Канаде. Квебечки културни национализам близак је хибридном мултикултурализму о којем говори Кимлика. Овај аутор уочава да заговорници квебечког национализма подржавају мултикултурне и мултиконфесионалне брачне заједнице и друге видове придруживања као стожере модерног, плуралистичког, али ипак франкофоног друштва у Квебеку. Значај појаве опере *Свадба* стога није могуће разумети само у светлу ауторкиних поетичких принципа и естетичких намера, већ и присвајачке борбе између канадског мултикултурализма и квебечког сецесионизма.

На који начин партикуларни национални идентитет, попут српског, постаје део квебечког културног национализма? Идеолошко-филозофску позадину либералне, мултикултуралне политике у Квебеку добро описује став Алпара Лошонца да „за модернитет више не постоји супстанцијална разлика између појединаца”, као и да се „други посматра као исти, заправо, као субјект у склопу ’режима истоветности’” [Лошонц, 2002: 11]. Квебечки културни национализам не би ни постојао без инклузије страних инкорпорирања „непатворених” националних култура. Опера *Свадба* може бити пример начина на који се квебечки политички национализам „храни” доприносима страних култура, односно начина на који их артикулише системом награда и признања. То не значи да уметничка пракса какву демонстрира композиторка Ана Соколовић „вољно” партиципира у дискурсу квебечког културног/политичког национализма. Канадски композитор и критичар Арон Џервејз (Aaron Gervais) написао је да постоји „...нешто веома канадско у вези музике Ане Соколовић”. На основу анализе више композиција Ане Соколовић, Џервејз је уочио недогматску, али индикативну опредељеност за национално у музици и есенцијалистички га одредио као „словенска душа”. Без обзира на то што је имагинарни фолклор лајтмотив композиторкиног стваралаштва, њена се дела међусобно знатно разликују по композиционо-техничком приступу. Хватање укоштац са различитим музичким материјалом и опречним покретачким силама Џервејз, рекло би се недовољно утемељено, назива „канадским приступом”: „Њиме (канадским приступом) су обухваћене сталне промене, дозвољавајући нова решења у сваком наредном делу, без икакве повезаности са следећим. Њиме су супротстављене неповезане естетске идеје без страха од ’разблажавања/раздводњавања’ (...) Овакав приступ ’верује’ да ће композиторова личност исијавати, без обзира на изабрано музичко решење.” „Канадски приступ”, ако се условно прихвати ова синтагма, карактерише како стваралачку радионицу Ане Соколовић, тако и Канаду – земљу која поштује и пропагира културне разлике. Структурна аналогија између плуралистичког музичког језика Ане Соколовић, заснованог на минималистичком, неоекспресионистичком и фолклористичком наслеђу, и мултикултуралне Канаде/Квебека неопходан су, вероватно не и довољан услов за статус „националног блага”. Није без значаја то што Џервејз на крају препоручује стваралачки

приступ Ане Соколовић као узорни модел који би и другим канадским композиторима могао донети успех.

Контекстуализација поетичких упоришта музичко-сценског дела *Свадба* Ане Соколовић која у разматрање узима латентне и манифестне политичко-идеолошке подстицаје квебечког културног национализма и мултикултурализма не значи да је ауторка овог рада желела да оперу *Свадба* представи само као вид интракултурне принуде на композиторкин стваралачки субјект. Богатство инспирације и располагање техником какву сусрећемо код Ане Соколовић обезбедили су њеној опери место које заузима, не само на канадској, него и на светској сцени. Иако се успех једног музичког дела на тако хетерогеној и плутралистичкој уметничкој сцени као што је квебечка/канадска може приписати и његовим „чисто” уметничким квалитетима, ако се прихвати да такви квалитети постоје, чини се да је плодотворније и музиколошки оправданије сагледати факторе успеха једног дела у контексту дискурзивног поретка света уметности који није имун на друштвене „притиске”. Уметничко дело тада постаје „документ епохе” који, у случај опере *Свадба*, дијалогски говори о мултикултурном друштву у оквиру којег је настало. Колонијалистичка/империјалистичка прошлост грађанско-либералних друштава упозорава да идеолошком пројекту мултикултурализма не треба „веровати на реч”, већ да га треба подозриво посматрати из постколонијалне критичке перспективе. Музиколошко тумачење опере *Свадба* представљено у овом раду стављено је у функцију једног таквог посматрања. Апропријација фолклорне музичке грађе са Балкана остварена под околностима политике признања западњачког света уметности не може да не покрене питање о наслеђу традиционалних (ауто)егзотистичких дискурса у опусима савремених уметничких миграната. Опера *Свадба* Ане Соколовић се у корпусу дела, насталих под околностима мигрантског хабитуса, издвојила као дело кроз које снажно пулсира „дух” времена. Вредност таквог дела не треба мерити спрам иманентно музичких критеријума којима би се приписала одређена аксеолошко-нормативна функција, већ у односу на начин постављања према „принудама” своје друштвене стварности. Ова опера констатује тржиште као услов свих услова у савременом свету, али транспарентношћу свог музичко-драмског дискурса подробно осветљава третман музички националног у епохи глобализације и експанзије емигрантске културне производње.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Адорно, Теодор (1968): *Филозофија нове музике*, Београд: Нолит.
- Бељинац, Никола (2009): Политика признања партикуларних идентитета – дијалог мултикултурализма и либералне државе, у: *Синџезис*, I, 1: 31–48.
- Драговић-Сосо, Јасна (2004): *Сјасиоци нације*, Београд: Едиција Реч.

- Жижек, Славој (2002): Мултикултурализам, глобализација и нови светски поредак, у: *Нова српска политичка мисао*, VIII, 1–4: 75–96.
- Келнер, Даглас (2004): *Медијска култура – студије културе, идентитета и политике између модернизма и постмодернизма*, Београд: СлО.
- Кимлика, Вил (2002): *Мултикултурално грађанство*, Нови Сад: Центар за мултикултуралност.
- Лошонц, Алпар (2002): Културна плуралност: апотеоза различитости или пракса прихватања, у: *Нова српска политичка мисао*, VIII, 1–4: 7–23.
- Мајнхоф, Улрике Хана и Ана Триандафилиду (2008): *Транскултурална Европа*, Београд: СлО.
- Ниелсен, Каи (2002): Културни национализам, ни етнички, ни грађански, у: *Нова српска политичка мисао*, VIII, 1–4: 143–154.
- Новак, Јелена (2007): *Ојера у доба медија*, Ср. Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Печујлић, Мирослав (2002): *Глобализација, два лика свега*, Београд: Гутенбергова галаксија.
- Перниола, Марио (2005): *Естетика двадесетог века*, Нови Сад: Светови.
- Ристивојевић, Марија (2009): Улога музике у конструкцији етничког идентитета, у: *Етнолошко-антиролошке свеске*, бр. 13.
- Савић, Мићо (2011): Херменеутика и интеркултурално споразумевање у епохи глобализације, у: *Филозофија и друштво* XXII, 2: 3–29.
- Салазар, Филип-Жозеф (1984): *Идеологије у ојери*, Београд: Нолит.
- Тејлор, Чарлс (1999): Политика признања, у: *Хабитус*, Нови Сад: Центар за мултикултуралност.
- Тодорова, Марија (2006): *Имагинарни Балкан*, Београд: Библиотека XX век.
- Тодорова, Марија (2010): *Дизање прошлости у ваздух*, Београд: Библиотека XX век.
- Хејвуд, Ендрју (2004): *Политика*, Београд: СлО.
- Цветковић, Јелена и Миомира Ђурђановић (2013): Настава музике као део мултикултуролошког образовања, *Знање и користи*, Ниш: Филозофски факултет, 158–167.
- Шуваковић, Мишко (1999): *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950. године*, Београд – Нови Сад: САНУ и Прометеј.
- Barry, Brian (2006): *Kultura i jednakost*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Dalhaus, Carl (2007): *Glazba u 19. stoleću*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.
- Danuzer, Herman (2006): *Glazba u XX stoleću*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.
- Eagleton, Terry (2002): *Ideja kulture*, Zagreb: Naklada – Jesenski i Turk.
- Locke, Ralph P. (2009): *Musical Exotism: Images and Reflections*, New York: Cambridge University Press.
- Nielsen, Kai (1999): Cosmopolitanism, Universalism and Particularism in a Age of Nationalism and Multiculturalism, in: *Philosophic Exchange*, XXIX, 1, 2, New York: The College at Brockport.

- Persichetti, Vincent (1961): *Twentieth Century Harmony – Creative Aspects and Practice*, New York: W. W. Norton & Company.
- Radoman, Valentina (2012): On Comparative Research in Musicology: peripheral vs. central European musical culture and the musicological comparative approach in the 20th century, in: *New Sound*, No 39, Beograd: FMU.
- Šuvaković, Miško (2002): *Ideologija izložbe: o ideologijama manifeste*, Ljubljana: SCCA, Zavod za sodobno umetnost.
- Taylor, Timothy D. (2007): *Beyond Exoticism. Western Music and the World*, Durham–London: Duke University Press.

ЕЛЕКТРОНСКИ ИЗВОРИ

- Радоман, Валентина (2012): Политика идентитета, музика и говор о музици у доба глобализације, у: *Музиколоџија*, 12. Пуна верзија текста доступна на: [<http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/1450-9814/2012/1450-98141200006R.pdf>].

Борис Марковић*

МОГУЋНОСТ РЕКОНСТРУКЦИЈЕ БАРОКНОГ МУЗИЧКОГ ДЕЛА

*„Свака реконструкција је, ире свежа, конструкција,
а аутентичност је у пракси
много више производ начина разумевања
него производ начина стварања.”*

Алберт ван дер Шот

МУЗИЧКО ДЕЛО И ЊЕГОВА АУТЕНТИЧНОСТ

Разматрање питања аутентичног извођења музичког дела, односно његове реконструкције данас, неизбежно захтева разрешење многобројних дилема око саме бити музичког дела. Да би се могло размишљати о било каквој реконструкцији композиције, у овом случају настале у барокној епохи, неопходно је да се бар у кратким цртама разјасни њено значење.

Када је у питању идентитет музичког дела, ставови филозофа и естетичара музике су подељени, а у основи њихових разматрања стоји дилема – да ли је музичко дело садржано у музичком тексту или у његовој звучној реализацији. С једне стране, Карл Далхаус (C. Dahlhaus) – један од водећих утемељивача идеје о музичком делу као музичком тексту – оправдава своје ставове констатацијом да нотни запис не представља само упутство за музичку праксу, већ да је у њему фиксирана сама суштина музике, а с друге стране, Иван Фохт (I. Focht) наводи да музика постоји „бар у три различита модуса – 1) у модусу стварности, 2) у модусу идеалне могућности, и 3) у модусу идеалне нужности” [Focht, 1980: 168]. Сличан став заступа и Роман Ингарден (R. Ingarden) који сматра да је постојање музике неостварљиво без јединства које сачињавају: музичко дело одређено нотним записом, музичко дело као идеалан

* Докторанд студија Музикологије, Академија уметности, Универзитет у Новом Саду.

естетски предмет и музичко дело као конкретан естетски предмет [Ingarden, 1973: 471–595]. Наводећи пример бројних незаписаних композиција, често не само народне традиције, које се сматрају музичким делима, Ингарден покушава да докаже да идентитет музичког дела, каквим га он представља, ипак није могуће у потпуности дефинисати.¹ Супротно мишљење заступа Волфганг Гененвајн (W. Gönnerwein) који тврди да је музика „уметност времена: она се оглашава у њему и нестаје сопственим замирањем. Музика никада не егзистира као целина, већ се збива у настајању и нестајању” [Гененвајн, 1998: 54].

Поред тога, велики је број историчара који уметност посматрају као јединствену супстанцу и путем узајамне аналогije разјашњавају варијанте уметничког изражавања – кроз музику, сликарство, књижевност итд. За присталице оваквих ставова појам музичког дела свакако би био изједначен са музичким текстом (партитуром). Међутим, ако се оваква аналогija спроведе управо на питање реконструкције уметничког дела, онда се долази до закључка да музичко дело само примарно егзистира као музички текст. Слика, као форма ликовне уметности – сликарства, јесте уметничко дело; приповетка, као форма књижевне уметности, јесте уметничко дело. Таква дела остају увек непромењена, јер је њихов вид представљања по својој природи непроменљив. Ако је музички текст-рукопис уметничко дело које егзистира само по себи, пандан приповетки, онда је његов читалац (публика) уједно и њен „извођач”. Али, оваквом аналогijом се задире дубље у проблематику самог музичког језика. Ако се прихвати постојање музичког језика (на основу бројних теорија које потврђују његово постојање), онда се поставља питање ко је заправо читалац музичког дела? Зато, да би се у потпуности спровела аналогija са другим уметностима, у смислу потрошачке популације, музици је неопходан посредник између дела и слушаоца – интерпретатор. Али, ниједан извођач се не „понавља” – свако ново извођење исте композиције јесте „ново обликовање”. Да ли то значи да је музички продукт, схваћен као текст, незавршен и да једино интерпретатор може да стави условну тачку на композиторов процес писања? Међутим, савремена уметност је изродила електронску музику у којој је делатност извођача замењена електронским медијем, па је интерпретација увек иста, дакле *ајсолоујно ауџенџична* (!), јер то омогућава нотни текст састављен од низа бинарних комбинација који чита *машина* [Веселиновић-Хофман, 1998: 34–38].

Ако се оваква мишљења прихвате као коначна, не начинемо ли проблем саме егзистенције музичког дела и музике уопште? Другим речима, ако је партитура дефинитиван вид музичког дела, коме је онда то дело намењено?

¹ Оваквим ставом Ингарден жели да сугерише хипотезу да музичко дело није садржано у музичком тексту, то јест да је његова егзистенција зависна бар од неколико посредних фактора. Продирући дубље у срж проблема који Ингарден поставља, може се закључити да је идентитет музичког дела зависан од начина записивања музичког дела, односно, да ли су у питању традиционални или модерни нотни системи или на пример запис на трајном носачу звука.

Сасвим је јасно да се у одговору крије мали број музички писмених људи који посредством свог унутрашњег слуха могу да створе звучну слику композиције. А да ли је онда то жеља и самог ствараоца-композитора?

Насупрот поменутим ставовима, Феручо Бузони (F. Busoni), с једне стране, тежи да музичко дело идентификује у самој свести композитора, то јест у апстрактној идеји, а с друге стране, тврди да ту идеју ниједан композитор не може до краја да реализује на нотном папиру. Полазећи од основне, те стога конвенционалне одређености музичке уметности – пре свега као временске уметности – многи естетичари музике прихватају партитуру само као неопходан путоказ за настајање музичког дела које се огледа у реалном звуку.

Као што се може приметити, ставови су различити и нису, а изгледа да и не могу бити дефинитивно потврђени. Зато се чини сасвим логичним да се музичко дело схвати кроз свој шири процес постојања – од настајања музике у композиторовој свести, у шта се, реално речено, не може имати увид, преко записа, то јест музичког текста као полазне тачке музичког дела, до звучне реализације са којом дело добија дефинитиван облик, али увек различит. Успостављајући однос између музичког дела и перцепције, Арнолд Хаузер (A. Hauser) сматра да „уметничко дело постаје завршено тек његовом рецепцијом”.

У овом раду музичко дело ће се посматрати као звучна реализација музичког текста. Међутим, ако је особеност интерпретације њена непоновљивост, да ли је уопште могуће говорити о њеној аутентичности? Аутентично озвучење музичког дела могуће је само ако је одређено извођење записано на трајном носачу звука – па оно егзистира статички исто као што то егзистирају музички текст, скулптура и слично – или ако је у питању дело електронске музике.² Међутим, поставља се питање да ли и тако записану музику можемо увек на исти начин доживети? Како једну Хендлову (G. F. Händel) оперу доживљава слушалац 21. века, а како је ту исту оперу доживљавао слушалац 18. века? С тим у вези, Гененвајн напомиње да и ако бисмо имали снимак Баховог извођења, имали бисмо пред собом „само једну од његових могућих интерпретација, насталу у одређеној временској, просторној или личној ситуацији” [Гененвајн 1998: 55]. Овај проблем се може посматрати и на супротан начин: ако тражимо *ајсолујно* аутентично дело, онда ће оно бити садржано у музичком тексту, то јест у рукопису, или можда само у свести композитора. Зато би било какво друго извођење истог дела био само покушај да се реконструише иницијативна идеја композитора, те таква интерпретацијска реконструкција би могла носити значење *релативно* аутентичног.³

² Не искључују се могућности сметње аудитивног записа које могу настати услед оштећења аудио траке, изгребаности грамофонске плоче или компакт диска, или пак сметње настале услед микрофоније. Дакле, искључује се могућност прецизног акустичког озвучавања лабораторијског типа, зато што су такви услови мало доступни у свакодневном животу – а интерпретација је интегрисана у свакодневици.

³ Појмови *ајсолујно* и *релативно* аутентично су условно употребљени. Међутим, чини се да лексичка конструкција *релативно аутентично извођење* прецизније него термин

Тежња ка реконструкцији старих форми и стилова присутна је већ вековима. У музици она датира из времена Фирентинских камерата (прелаз у 17. век) и тежње њених чланова ка реконструкцији грчке трагедије, не само као форме него и као музичког облика. И Феликс Менделсон (F. Mendelssohn) је тежио ка реконструкцији Бахове (J. S. Bach) музике, јер „Он нас уверава да жели да изводи Баха баш онако како је сам Бах свирао...” [ван дер Шот, 1997: 26]. Међутим, чини се да су социолошке прилике већ првих деценија 20. века допринеле наглом интересовању за „антикварним” – и то у свим сферама живота, а посебно у уметности. Наиме, тежња ка „поседовању” нечег старог, као што је комад намештаја из 17. века, појавила се и у музици.⁴ Можда овај проблем задира у домет социологије културе, али неизоставно имплицира и музиколошко разматрање које се свакако може довести у везу са појавом неокласичних оријентација у уметности 20. века. Интересовање за старе музичке стилове⁵ код слушалаца су пробудили први ансамбли за стару музику Густава Леонхарта (G. Leonhardt) и Николаса Арнокура (N. Aroncourt). Међутим, на популаризацију оваквих извођачких тенденција и њихово прихватање од стране публике директан утицај је имао (и данас има) развој медија. Изузетно велика популаризација старе музике била је примећена 60-их година прошлог века. Стручњаци за медијска истраживања утврдили су да је ову популаризацију изазвала иницијатива великог броја музичко-издавачких кућа [Блаукopf, 1973: 254–261].⁶ Наиме, реконструкција старих музичких инструмената, омогућена развојем технологије, пробудила је интересовање код извођача за рестаурацију барокне интерпретације.

УСЛОВИ ЗА АУТЕНТИЧНО ИЗВОЂЕЊЕ И АУТЕНТИЧНИ ДОЖИВЉАЈ БАРОКНОГ МУЗИЧКОГ ДЕЛА

Могућност реконструкције музичког дела, то јест његовог оживљавања, имплицира разматрање многобројних аспеката музичког дела. Репродуктивни уметници различито посматрају овај проблем и различитим методичким

ауθενитично извођење, одређује интерпретацију ансамбала за стару музику. С друге стране, *аисолуитно* аутентично дело могло би бити у партитури (према заступницима Далхаусовске теорије) и у композиторској идеји (према заступницима Бузонијевог става), али никако у интерпретацији, јер *ауθενитично* је *нејоновољиво*, *стиаитично* и *нејроменљиво*.

⁴ Естетско вредновање уметничког дела често се повезује са његовом временском истрајношћу, а просечном човеку је то довољан доказ да то што је старо заиста и вреди. С друге стране, овај естетички принцип често се глобализује у свакодневном животу, те се антиквитет безусловно прима као естетски леп, без обзира на његову реалну вредност.

⁵ Појам стара музика у музикологији обично се односи на средњовековну музику, музику ренесансног и барокног периода.

⁶ С тим у вези Курт Блаукopf (K. Blaukopf) наводи истраживање које је 1969. године спровео Међународни институт за музику, театар и игру у Бечу, у којем је баш посредством медија извршена популаризација и комерцијализација шпанске зарзуеле.

поступцима приступају звучној реализацији музичког дела. На пример, Арнонкур сматра да се композиторове мисли могу најбоље реализовати репродукцијама које су у потпуности прилагођене оригиналним условима извођења. Овим Арнонкур у првом реду не мисли на оригиналан инструментаријум, него на „изузетно сложено питање звучног баланса између вокалних и инструменталних гласова, као и између самих инструменталних група” [Арнонкур, 2001: 4]. Ипак, већина диригената који покушавају да пронађу прави кључ за врата аутентичности, сматрају да је основни предуслов за добијање барокног, оног аутентичног звука, употреба аутентичних инструмената. Али то, наравно, није ни једини, нити довољан услов. Ти услови попуњавају широк дијапазон између две оквирне тачке постојања музичког дела – простор између композиторове инспирације и „фантазије”, и слушаачевог доживљаја приликом перцепције композиције.⁷ У средишту тог простора налази се партитура као и њено звучно отелотворење које директно сугерише *рука* интерпретатора.

Сваки музички стил, било да је он одређен уметничком епохом, било да је одређен личним печатом композитора, јесте на свој начин специфичан и разликује се од осталих. Сазнање о начину на који треба интерпретирати једно музичко дело, неопходно је за остваривање циља аутентичне спознаје дела. Данас је више него једноставно доћи до интерпретације дела 20. века, па чак и 19. века. Такво сазнање указује на његову релативну аутентичност.⁸ Ако композицију Пјера Булеза (P. Boulez) коју он сâм диригује прогласимо за аутентично извођење, имаћемо пред собом идеалан узорак аутентичности у виду носача звука. Да ли је такав звучни образац тај који треба да буде водилца у озвучавању исте партитуре од стране других диригената? Наравно, ни сâм Булез не може у потпуности на исти начин да изведе исту композицију, што потврђује чињеницу да се музичко дело увек јавља у новом руху, обликованом од стране истог или различитог интерпретатора. Међутим, да ли смо сигурни у то да је композитор-интерпретатор успео у потпуности да озвучи своју визију дела и своју замисао? Зато аутентично извођење барокне композиције подразумева његово „приближавање” не само стилским карактеристикама музичког барока, него и стављање једне такве интерпретације у кодекс естетичких принципа који су владали у 17. и 18. веку. Али, шта је с музиком претходних епоха? Да ли чињеница да не постоји снимак Бахов извођења или неког његовог савременика изискује закључак да је аутентичну интерпретацију барокног музичког дела немогуће досегнути?

Када се слуша извођење Бахових композиција, примећује се да су оне одређене својим личним конвенцијама. Логично, Бахов стил је другачији од било ког класицистичког или романтичарског дела, па чак када га и роман-

⁷ Већ је наглашено да ће се музичко дело првенствено третирати као његов коначан вид у облику озвучавања, односно интерпретације.

⁸ О термину *релативна аутентичност* музичког дела видети стр. 3.

тичари изводе (на пример, Клара Шуман/С. Schumann). Међутим, управо та стилска јединственост, с једне стране, и извођачка разноликост, с друге стране, имплицирају бројне несугласице око извођења његових дела. Како је сâм Бах изводио своја дела? Да ли нам је потребан одговор на ово питање како би се знало како га данас треба изводити?

За тренутак треба оставити по страни варијетете извођаштва и кренути од иницијалне тачке, од које и сâм интерпретатор полази, од партитуре. Музичко писмо као средство споразумевања у музици често не обилује тако јасном симболиком као што је то случај са језичким писмом.⁹ Док партитура импресионистичког композитора даје многобројне информације о начину извођења, а које се идентификују не само са нотним текстом него и са лингвистичким синтагмама, партитура из барокне епохе пружа само голе ноте. Тако аутографи барокних мајстора представљају чист текст без ознака за артикулацију, динамичка нијансирања, агогику, штавише, често без ознаке за темпо (Пример бр. 1). Ако би се дело савременог композитора са оваквим минималним упутствима нашло пред аналитичарима, велики део њих би сматрао дело недовршеним. Али, такав недовршени музички текст ипак не потенцира динамичку непокретљивост, артикулациону неодређеност или агогичку незаступљеност. Напротив, многобројни секундарни извори показују да је Бах за интерпретаторе уписивао у своја дела све тада замисливе детаље о извођењу, пре свега ознаке које су у вези са артикулацијом и орнаментиком. Бах није дозвољавао произвољност, посебно у погледу извођења украса, који су „имали смисао само онда кад су појачавали израз, кад су били неопходни, и то у једном једином облику” [Арнонкур 2001: 6]. Бах је детаљно и прецизно исписивао украсе, међутим, такви нотни записи који би сигурно разрешили многе дилеме око интерпретације Бахове музике и значаја импровизације, углавном нису доступни.¹⁰

Сасвим је очекивано да нотни текст барокне композиције није садржао ознаке за прсторед. Међутим, еволуција прстореда има веома важну улогу у сагледавању начина барокне музичке праксе за клавијатурне инструменте. Иако је Бах поставио основе савременог прстореда за клавијатурне инструменте, он се често „ослањао на стару технику – прст преко прста. У неколико примера прстореда које је за собом оставио стално пребацује трећи прст преко четвртог у десној руци” [Šonberg 1983: 20]. Као што правилно приме-

⁹ Тијана Поповић Млађеновић упозорава на несавршеност музичког писма „као његовог иманентног својства... Оквир музичког писма увек ће остати ужи од оквира музичке маште” [Popović Mladenović, 1996: 70–72].

¹⁰ О самој интерпретацији и захтевима које је Бах постављао пред музичаре свог времена, податке пружају чланци у часопису *Kritischen Musicus* у којем су објављивани текстови Јохана Адолфа Шайбеа (J. A. Scheibe), као противника Бахове музике, стила и интерпретацијских захтева, и Јохана Абрахама Бирнбаума, познатог реторичара и заступника Бахових идеја.

Ћује Харолд Шонберг (H. Schonberg), такав прстореџ је често резултирао неравномерним ритмом.

Пример бр. 1.

J. C. Бах, *Бранденбуршки концерти*, бр. 2, I став, т. 1–7, аутограф



С обзиром на контрадикторност аутентичног музичког текста и традиције његовог извођења, долази се до великог проблема који подразумева правилно аналитичко разматрање партитуре које је предуслов за адекватну интерпретацију. Управо такве разлике у тумачењу барокне музике, па и приближавање и удаљавање од аутентичног звука, показале следећи пример.

Пример бр. 2.

J. S. Bach, *Das Wohltemperiertes Klavier II, Preludio IV, cis-mol*, т. 16–19.

Редакција Ота фон Ирмера, еџиција *Urtext*, Минхен



Редакција О. фон Ирмера (O. von Irmmer) заправо је факсимилно издање оригиналног музичког текста J. C. Баха са једином изменом која се односи на

„транскрипцију” у савремену нотацију. Наиме, Бах је горњи нотни систем у збирци *Добро темперовани клавир* нотирао у сопранском кључу [Keler, 1975: 24]. С обзиром на овакав запис који од извођача захтева добро познавање барокне интерпретацијске праксе – у смислу решавања темпа, динамике, агогике и других секундарних елемената музичког изражавања, многи редактори су приступили *обогаћењу* Баховог рукописа. Тако је барокни рукопис добио конотацију романтичарског музичког језика, а очигледан пример за то је Муђелинијева редакција (B. Mugellini):

Пример бр. 3.

J. S. Bach, *Das Wohltemperiertes Klavier II, Preludio IV, cis-mol*, т. 16–19.

Редакција Бенедета Муђелинија, едиција *Музыка*, Москва



Оваквом реконструкцијом Бахових прелудијума и фуга Муђелини је, не баш историјски „основано”, олакшао аналитички посао интерпретатору, али је начинио крупан корак ка веома слободном представљању једног барокног мајстора. Можда би ова редакција била само лично Муђелинијево виђење Бахових композиција, да није готово кроз половину 20. века његова редакција важила за једну од бољих према којој су свирали и многи светски пијанисти. Међутим, многобројне редакције се супстанционално разликују, тако да доводе у сумњу њихову валидност – јер, ако се прихвати мишљење да је баш Муђелини савременим музичким писмом „појаснио” начин извођења Бахових прелудијума и фуга, поставља се питање шта је са редакцијама других ауторитета као што су К. Черни (C. Cherny), А. Шмит-Линднер (A. Schmid-Lindner), М. Регер (M. Reger) или Ф. Бузони.

Посматрано са данашње музиколошко-естетичке тачке, ова различита тумачења Бахових рукописа приказују различите пројекције аутентичног дела. Штавише, оне онемогућавају интерпретатору да допре до исконског идентитета саме композиције. Наравно да је тежња за таквим приступом редакцији сасвим оправдана. С једне стране, то су остаци романтичарске пијанистичке праксе, а с друге стране, методички покушај разјашњавања интерпретације. Данас се извођачи, а посебно диригенти, враћају матичној

партитури, те покушавају да из ње спознају и прикажу праву, аутентичну вредност дела.

Иако данас нико не пренебрегава неопходност стилски коректног извођења, чини се да је главни, али никако и довољан, услов за реконструкцију барокне, посебно оркестарске музике – инструментаријум. Штавише, реконструисани инструментаријум 17. и 18. века јесте припремљено тле за „реинкарнацију” музеолошких експоната. Према мишљењу многих рестауратора старих стилова, адекватна употреба инструментаријума представља главни постулат при аутентичном озвучавању једног таквог дела. С тим у вези, Алберт ван дер Шот сматра да се реконструкција музичког стила, односно композиције, најверније остварује баш употребом инструмената из истог времена када је и дело настало [ван дер Шот, 1997: 17]. Овакво мишљење дели и диригент Арнонкур када каже да је „циљ музичара да користи оптималне инструменте... Интерпретација ће бити музички убедљива тек онда када је музичар задовољан својим инструментом и када мисли да ће на њему постићи најбољи ефекат... Значи, барокна музика треба да се свира на барокним инструментима ако ће музичари на њима моћи боље да остваре своје замисли” [Арнонкур, 2001: 17].

Проблем инструментаријума односи се како на саму конструкцију инструмената, тако и на њихов баланс са хором и саставом вокалних ансамбала. Инструменти који су били у употреби у 17. и 18. веку разликују се од савремених инструмената по својој конструкцији која даље имплицира разлику у боји звука и у самој техници свирања. Иако је еволуција гудачких инструмената током 18. века била веома прогресивна, посебно у Италији са деловањем чувених градитеља виолине, породица Амати, Страдивари, Гварнери (Гуарнери), развој гудачких инструмената у немачким земљама се спорије одвија, тако да они постају типични за немачки барок. На основу сачуваних примерака старих инструмената и многобројних секундарних извора који описују такве инструменте, као и захваљујући напретку технологије, у 20. веку су реконструисани инструменти не само из времена 17. и 18. века, него и из времена ренесансе и средњег века. Једино тако „оживљени” инструменти могу у најбољем светлу да озвуче музицирање претходних времена.

Баланс између оркестра и хора такође мора бити адекватан времену у којем је композиција настала. „Ако је већи оркестар, онда је потребан и већи хор. Принцип је тај – колико чланова хора толико чланова оркестра. То је принцип који је имао и Бах”.¹¹ Састав оркестра није био конвенцијски одређен – он је често варирао по свом броју извођача у зависности од места на којем се музика изводила (условљеност простором) и у зависности од броја извођача који су били на располагању. Овакву традицију потврђује чињеница да је стандардни баланс између два извођачка медија – хора и оркестра – могао бити и другачији. Татјана Ливанова наводи да је Хендл при извођењу

¹¹ [Разговор са Младеном Јагуштом, приватна архива, фебруар 2003].

својих последњих ораторијума имао 23 члана хора – пет сопрана, пет алто-ва, седам тенора и шест басова, и 33 члана оркестра – 12 виолина, три виоле, три виолончела, два контрабаса, четири обое, четири фагота, пет труба са вентилима и тимпане [Ливанова, 1987: 75]. Међутим, и сâм састав хора је био специфичан – деонице женских гласова изводили су дечаки. Зато Арнонкур својим извођењем Бахових вокално-инструменталних дела потврђује да се савремени вокални ансамбли не могу мерити са „транспарентним звуком хора дечака или неког омладинског хора у Баховим кантатама”.¹²

Познато је да је у 17. и 18. веку, посебно у жанру опере било неопходно присуство кастрата. Већ од времена класицизма таква пракса се мења. Реализација деоница посвећеним кастратима данас представља главну кочницу у реализацији аутентичног звука и оне су данас поверене женским вокалима или мушким фалсетистима. Сасвим је јасно, да боја овако различитих гласова онемогућује аутентично извођење дела која садрже такве деонице.¹³

Разлике између инструмената које стоје у раскораку од неколико векова јесу очигледне. У Табели бр. 1 представљене су разлике и сличности четири инструмента која су доживела можда највећу еволуцију од барока до данас, како у изгледу, тако и у својим техничко-изражајним карактеристикама.

Поједини инструменти који су били у употреби у бароку, а који се ни тада нису често користили, данас немају свог наследника. Такав је случај са малом виолином (*violino piccolo*) чије деонице данас изводе стандардне виолине. Гененвајн напомиње да приликом интерпретације старе музике не треба изгубити из вида дијалектичност односа између историје и садашњости. Наиме, дистанцу између времена у којем је одређено дело настало и времена у којем се изводи познавали су и музичари претходних векова. Зато он сматра да су стари мајстори овај проблем решавали на „наивно природан начин: дело које припада прошлости осавремењавало се и прилагођавало се звучном руху актуелног тренутка” [Гененвајн, 1998: 56]. С тим у вези је и чињеница да је човечанство увек тежило напретку, а његов највидљивији постулат јесу свакако резултати савремених технологија. Зато је логично да су и музичари 17. и 18. века тежили ка извођењима на савременијим (савршенијим) инструментима. Ако се ова претпоставка узме као основна, онда не преостаје ништа друго него да се сва музика изводи на савременијим инструментима од оних из времена настанка одређене композиције, а то би значило да музику Бетовена (L. van Beethoven) или Чајковског (П. И. Чайковский) већ треба изводити на електронским инструментима!

¹² Иако је Леонарт својевремено извео Бахову Мису у *h*-молу са свега двадесетак певача, он сматра да „спољашња обележја извођења, као мали састав и коректно изведени трилери, још нису увек гаранција за убедљиву интерпретацију... Музички говор је најважнији” [Арнонкур, 2001: 28].

¹³ Сличности и разлике између ових гласова су више него очигледне – сличност ова три гласа је у висини, а разлика у боји гласа. Иако је мушки фалсет ближи кастрату, боја гласа, волумен и степен носивости су различити.

Табела бр. 1.

Инструмент	Разлике у облику	Разлике у штимовању	Карактеристике
виола да брачо	- рамена налажу укосо на врат - дно је углавном равно - прорез је у облику слова g - горњи руб мостића је раван - шест жица	терцно и квартно штимовање	- погодно је свирање полифоније - једногласно свирање није увек могуће
виолина	- рамена налажу под правим углом на врат - дно је испупчено - прорез је у облику слова g - горњи руб мостића није раван - четири жице	квинтно штимовање	- полифонију није увек могуће свирати - свака врста једногласа је погодна
виола да гамба	- има розету - шест жица које се различито штимују у зависности од регистра инструмента - гласњача и дно су равни	сопран – g d c' e' a' d'' алт – A d g h e' a' тенор – D G c e a d' бас – A1 D G c e a	- звук је слаб и помало назалан
виолончело	- нема розету - четири жице које се увек исто штимују - гласњача и дно су испупчени	квинтно штимовање – C G d a	- звук није слаб и веома је <i>шойао</i>

Инструмент	Разлике у облику	Карактеристике
флаута (попречна)	- има 6–8 рупица које се затварају прстима	- светао, нешто оштар и продоран звук - због непрецизног одређења размака између рупица, интонација није била потпуно чиста - ограничена је за свирање појединих тоналитета и аликвота
флаута	- рупице функционишу захваљујући систему клапни	- звук јесте продоран, али није оштар - интонација је прецизна
труба	- природна, то јест без вентила - цев је двоструко дужа	- писано c'' се изводио као осми аликвот
труба	- са вентилима - цев је двоструко краћа	- писано c'' се изводио као осми аликвот+

Једини инструмент који је остао неизмењен до данас јесте чембало. Он је типично камерни инструмент који око себе захтева мали број инструмената због своје релативно слабе јачине тона. Звук данашњих виолина у потпуности покрива чембало. То значи да „би данас требало гајити звучнија чембала, јер он је окосница композиције, а не гудачи”.¹⁴ Звук чембала у савременом оркестру не долази до изражаја, па је у том случају његова функција практично изостављена; она добија конотацију *немоћ филма*.¹⁵ Ако би, на супрот овоме, хтели да се баланс између савременог оркестра и баса континуа изједначи, онда би савременом оркестру одговарао клавир. Наравно да овакво решење у потпуности мења звучност барокног музичког дела, па

¹⁴ [Разговор са Младеном Јагуштом, приватна архива, фебруар 2003].

¹⁵ Овај термин условно употребљава Младен Јагушт.

једино остаје да се оно изводи са чембалом, што даље захтева одговарајући састав оркестра, јер како Јагуш каже: „Чембало има онда смисла када се свира са старим инструментима”.

Међутим, проблем чембала, па и оргуља у вокално-инструменталним делима, отвара и низ проблема који су у вези са традицијом импровизације. Као пратећем хармонском инструменту, који представља темељ барокних оркестарских форми, чембалу је била поверена импровизаторска улога. У данашњим издањима је његова деоница исписана као у оригиналном рукопису, дакле са деоницом баса и шифрама, а интерпретатору је остављено да је сâм допуни импровизацијом. Како је данас мало мајстора генералбаса, редактори често прибегавају исписивању једне могуће импровизације, а чембалисти је изводе као и сваку другу нотирану композицију. Интересантан је пример Баховог *Бранденбуршког концерта* бр. 3 у чијем се другом ставу налазе само два акорда. Овај такт структурално нема карактер става, већ прелаза, па захтева управо од чембалисте да покаже своју инвентивност. Могућности за импровизацију овог такта јесу велике, али ипак свака импровизација мора бити у складу са барокном импровизаторском праксом. Једна од могућности јесте импровизација коју је начинио композитор и оргуљаш Светозар Ковачевић на захтев диригента Антонела Гота (A. Gotta).¹⁶

Пример бр. 4

Светозар Саша Ковачевић, импровизација II става Баховог *Бранденбуршког концерта* бр. 3
могућа импровизација



С обзиром на то да је ово само виђење једног познаваоца барокне импровизаторске праксе, незаписаност музичког материјала од стране композитора отежава реконструкцију музичког дела и његово стављање у контекст аутентичног. Међутим, неопходно је схватити значење импровизације које је било присутно у време музичког барока – дакле, она је била слободна или полусло-

¹⁶ Концерт је изведен 4. марта 2001. године у новосадској Синагоги.

бодна, незавршена музичка мисао. Зато, ако се импровизација схвати на тај начин, онда појавност једног музичког одломка у неколико сличних или различитих видова неће уназадити аутентичан однос према музичком делу, само онда када она буде стилски коректна, то јест ако подлеже свим законитостима музичког барока. У том смислу је оваква валоризација различитих нивоа импровизације повезана и с проблемом варирања које у бароку такође има сасвим другачију конотацију у односу на касније тековине музичких конвенција. Посебно је занимљив, а у исто време дискутабилан, онај тренутак варирања који је укључен у сферу *da Capo арије* и *рејейиционоџ њонављања*. Наиме, појава репризе у *da Capo арији* управо је функционално одговарала захтевима тадашње театарске публике, која је у оперу ишла не да би слушала оперу композитора, него да би чула како пева примадона или кастрат. Њихово целокупно вокално умеће требало је да буде садржано баш у репризном материјалу песме. Пракса варирања репризе није била писано правило, па се данас обично изводе неизмењено.¹⁷

Последњи аспект који ће се разматрати у овом поглављу јесте проблем темперације и камертона. Због непостојања стриктне конвенције о висини камертона, у аналитичко-аргументационом смислу, проблем темперације стоји на релацији два претходно разматрана проблема барокне интерпретације. Према изворима 17. и 18. века, Курт Сакс (C. Sachs) тврди да се у периоду барока штимовање остваривало преко две различите висине камертона. Наиме, постојало је тзв. оргуљско штимовање, чији је камертон варирао између 347 и 567 Hz и камерно, чембалистичко штимовање, чији је камертон варирао између 403 и 563 Hz. Хендл је, на пример, године 1751. за своје уштивавање узимао 423 Hz [Sachs, 1940: 387]. Овакве разлике у конвенцијама камертона не указују само на његову непрецизност, него и на зависност од различитих типова инструмената који су коришћени. И данас су извођења на реконструисаним инструментима обично нижа за пола или више степена од записаног штима, што такође указује на прихватање аутентичне висине која је условљена и специфичном грађом инструмената. Наравно, треба указати и на сасвим природан феномен оргуља, код којих висина тона зависи од температуре у цркви. Иако ова чињеница наводи на мишљење да је из ових разлога немогуће спровести аутентично озвучење барокног музичког дела, не треба пренебрегнути чињеницу да је то била пракса једног времена, те да се таква условна одређеност треба поштовати. Другим речима, *релативна аутентичност* једино није могућа ако се такве композиције које су имале колебаљивост око штимовања изводе по садашњем темперационом систему, односно по данашњем камертону 440–445 Hz.

¹⁷ „Поред уобичајене слободе у извођењу написаних нота, у 18. веку било је не само нормално већ и обавезно да извођач додаје своје украсе и каденце. Данас, на пример, корона изнад ноте значи задржавање. У 18. веку то је био позив извођачу да даље сâм настави” [Sonberg, 1983: 25].

Од аутентичног до неаутентичног извођења у пракси

С обзиром на остварену продукцију барокне музике током прошлог века, могле би се поставити две групе веома антиподних извођења – *релативно ауџенџична* савремена извођења и различити видови мање-више сродних, *неауџенџичних* савремених извођења. Прва од њих је заснована на употреби средстава и елемената који су били доступни и музичару 17. и 18. века, односно базирају се на извођачким принципима барокне музичке праксе. Насупрот томе, други тип извођења је заснован на прилагођавању старе музичке традиције савременим музичким средствима и елементима којима располаже човек 20. и 21. века. Приближавање првог начина извођења аутентичном звуку, с једне стране, и удаљавање другог начина извођења од аутентичног звука, с друге стране, биће приказани кроз неколико различитих извођења Бахове *Пасије њо Маџеју* која није једино дело кроз чију се анализу могу показати реконструктивистички и деконструктивистички принципи извођења музике. Ипак, ово дело је одабрано као показатељ могућег у реконструкцији некадашњег звука не само због свог високог места у естетичкој хијерархији музичке баштине, него зато што оно представља својеврсну симбиозу различитих видова извођаштва – инструментални и вокално-инструментални састав, арије, речитативи, хорови – па се, стога, кроз ово капитално дело 18. века могу сагледати сви аспекти који су разматрани у претходном поглављу.

Током анализе, коришћена су:

а) два извођења на аутентичним инструментима:

- **Густав Леонард**, *Tölzer Knabenchor*

- **Пол Гудвајн** (P. Goodwine)

б) три извођења на класичним инструментима:

- **Херберт фон Карајан** (H. von Karajan), *Berliner Philharmoniker*

- **Шандор Фриђеш** (S. Frigyes), *Liszt Ferenc Kamarazenekar*

- **Карл Рихтер** (K. Richter), *Münchener Bach-Chor, Regensburger Domspatzen, Münchener Bach-Orchester*

в) једно извођење које је остварено према Менделсоновим инструкцијама:

- **Диего Фазолис** (D. Fasolis), *Orchestra della Svizzera Italiana, Coro della radio Svizzera*

Основна разлика наведених извођења садржана је у употреби инструментаријума, па се зато баш у овом случају начелно сукобљавају два принципа извођења старе музике која потврђују дилему: да ли музику треба изводити на аутентичним или на савременим инструментима. Међутим, код оваквог поређења и сучељавања интерпретацијске опредељености, интересантна је сасвим друга димензија третмана извођачког апарата; занимљив је онај тренутак у којем се одређена извођења на класичним инструментима делимично приближавају *релативно ауџенџичном* извођењу. Сама примена аутентичног инструментаријума јасно намеће препознатљиву звучност која путем пер-

цепције чврсто конотира у правцу стилова из времена пре класицизма. Специфична конструкција инструмената, односно њена техничка (не)савршеност ствара скучен, али и довољан простор интерпретацијског битисања, тако да су детаљисања од стране диригента често непотребна.

Насупрот томе, интерпретацију на класичним инструментима треба приближити аутентичном звуку, колико је то могуће. Другим речима, неопходно је да се модерни инструмент прилагоди техници свирања која је била могућа на барокним инструментима. С тим у вези, Младен Јагушт упозорава да виолиниста мора да има увек јасан, егзактан почетак, без обзира на то да ли је наглашен или је ненаглашен тактов део, управо онако како је то заступљено код старих виолина. Наиме, краткоћа гудала је захтевала непрекидану мелодијску линију, дакле без легата, док „код свирања нота дужих вредности, нема романтичарских излива”.¹⁸ Управо супротна динамичка фразирања, дакле романтичарска обележја, присутна су у Карајановој интерпретацији, у деоницама гудачких инструмената и флаута. Наравно да је несумњив значај примене старих инструмената. Али, иако је и сâм Бах био свестан несавршености појединих инструмената, он их је ипак повремено користио. Такав је случај са применом мале виолине, чију је деоницу могла да изводи и тадашња *сѿандардна виола*, али Бах је користио баш мале виолине због специфичне боје у свом високом регистру. Још очигледнији пример јесте употреба блокфлауте и обое да каћа (*da caccia*) у нумери бр. 25 *Пасије ѿо Маѿеју*. Штавише, током читавог става Бах користи флауте *traverso*, а једино у тој нумери назначује примену блокфлауте. Пренесено на извођења савременим инструментима, деонице блокфлауте и обое да каћа (*da caccia*) припале су класичној флаути и обои. Оваква комбинација инструмената представља пандан барокној реализацији, међутим, поставља се питање како успоставити пандан са комбинацијом дугих типова флаута и обоа из барокне епохе, као што су: *flauto traverso – oboe d' amore*, *flauta traverso – oboe da caccia*, *blockflöten – oboe d' amore*.¹⁹ Разлика у звуку између истоверсних инструмената, дакле између попречне и блокфлауте, и звучни контраст, као специфичност оркестрационе логике, нису постигнути у Карајановом, Фриђешовом и Рихтеровом извођењу, јер се све време употребљава попречна, чак не и дрвена флаута.²⁰ Као последица оваквог решења јавља се немогућност успостављања штимунга који захтева композитор, као и непостојање динамике контраста на нивоу инструменталних група. Аналогни су и случајеви у нумерама бр. 18, са обоом *d' amore* и бр. 70, са обоом да каћа. „Деконструкција” аутентичног извођења извршена је и у нумерама које захтевају соло инструмент,

¹⁸ М. Јагушт, оп. цит.

¹⁹ Сасвим је сигурно да би употреба пиколе, алт флауте и енглеског рога, као условних пандана барокним инструментима, означавала потпуну „деконструкцију” барокног музичког дела и замагљивање стилских обележја једне епохе.

²⁰ Класична флаута може да се прихвати као пандан флаути траверсе, али не и блокфлаути.

на пример у бр. 47 са соло виолином. Класична виолина која изводи ову нумеру (Карајан, Фазолис, Фриђеш) повлачи са собом и манире романтичарског извођаштва – неадекватну артикулацију, честа нијансирања широког динамичког дијапазона, прекомерну употребу вибрата. Зато, нумере које користе аутентичне виолине (виоле), у извођењу Гудвајна и Леонарда, иако се међусобно разликују по интерпретацији, јесу *релативно аутентична* извођења.

Посебно је занимљив различит третман деоница *bassa continua* које је Бах означио са *organo e continuo*. Непрецизна ознака с једне стране, и извођачка пракса, с друге стране, довеле су до тога да су диригенти различито решавали проблем континуа. Г. Леонард и П. Гудвајн се углавном придржавају ознаке која сугерише извођење *continuo* деонице на оргуљама, то јест чембалу – ако је у оптицају арија без примене широког оркестрационог плана – и једног гудачког инструмента – виоле да гамба која је често сама изводила деоницу континуа, посебно у аријама.²¹ Иако овакву праксу поштују и Карајан, Фазолис, Фриђеш и Рихтер, њихова извођења често резултирају устаљеним решењем *continuo* деонице, које се односи на примену фагота уместо гудачког инструмента у аријама, или на појачавање континуа корпусом виолончела и контрабаса.

У поменутих двома групама извођаштва разликује се и третман вокалног ансамбла и солиста. Познато је да је барокни хорски састав био *једнородан мешовити хор*, то јест да је био састављен од дечака, који су певали деонице сопрана и алта, и мушкараца који су певали деонице тенора и баса. Међутим, оваквој пракси ниједан диригент из раније наведених примера није остао доследан. Чак и Густав Леонард, који је својевремено извео Бахову *Мису у h-молу* са двадесетак певача, употребио је камерни мешовити хор. Примену мешовитог хора Леонард оправдава констатацијом да је „погрешна традиција да корал првог и завршног хора у првом делу *Пасије њо Маџеју* буде поверен хору дечака, ако после тога следи хор састављен од великог броја женских гласова” [Арнонкур, 2001: 27].

Солистичке деонице су такође различито тумачене, па је њихова расподела логично зависила од инструменталног састава. У извођењима која су остварена путем аутентичног инструментаријума примењен је барокни принцип који се заснива на томе да женске гласове изводи кастрат. С обзиром на чињеницу да се пракса кастрирања у музичке сврхе није одржала, алтовске деонице су поверене контратенору, а сопранске су углавном остале у домену лирских женских гласова. Оваквом логиком су решене, на пример, арије бр. 9 и 27 у Гудвајновом (Jonathan Peter Kenny, контратенор) и Леонардовом (David Cordier, алт) извођењу. Интерпретације на класичним инструментима, логично нису примениле овакав принцип извођаштва, те су коришћени

²¹ Примена виоле да гамба је посебно значајна у комбинацији са чембалом, па је то, пре свега, и њена примарна употреба. С обзиром на природу чембалистичког тона који релативно кратко траје, виола да гамба је имала функцију да продужава звучање басове деонице, дакле без импровизаторских тенденција.

стандардни женски гласови. Међутим, ако диригент тежи да на најбољи начин прикаже дело, дакле да прикаже његову изворност свим расположивим средствима, свакако ће посебну пажњу обратити на одабир певача. Другим речима, певање солиста мора бити прилагођено не само карактеру интерпретације, него и боји гласовног обрасца који је владао у бароку – кастрату или фалсетисти. Насупрот томе, максимално удаљавање од појма аутентичног представља примена драмских алтова и сопрана са изузетно израженим вибратором (посебно се примећује у аријама Карајановог извођења). Младен Јагушт наглашава да вибратор код певача не одговара Баховој музици. Певач, посебно хорски, треба да зна да правилно пева мелизме, техником мартелата без муклог *h* које се често јавља код лоших хорских певача.

Јасну тенденцију ка реконструкцији барокног музичког дела показују примери који су везани за импровизацију и варирање. Управо на подручју арије и речитатива могу се показати различити покушаји реконструкције, на основу извођења која су била доступна при реализацији овог рада. Такви алтеритети музичког дела нису ништа друго до трагање за аутентичним. Међутим, како су пракса импровизације и варирања репризе у *da Capo* арији биле „епидемијски” прихваћене и готово неизоставне у барокној музичкој епохи, немогуће је доказати која импровизација, или начин на који је одређена песма била варирана, има аутентично значења. Али, баш варијетети импровизације и варирања репризе – биле су карактеристике извођачке праксе 17. и 18. века. Зато, враћање оваквом начину извођења представља вид конструктивистичког мишљења и успостављања једне могуће варијације на многобројна варирања истог музичког текста. Наравно да услов који се једноставно намеће и који се подразумева јесте балансирање у стилу који је заснован на музичком језику и традицији барока. Као пример за варирање репризе послужиће арија сопрана бр. 19. Наведени пример је урађен према факсимилном издању, а на основи таквог записа остварена су извођења Карајана, Фазолиса и Фриђеша. У складу с поштовањем свих норми извођачке барокне праксе, сопранска деоница је у извођењу Леонарда у репризи варирана (Пример бр 8).

Пример бр. 5

Ј. С. Бах, *Пасија њо Маџеју*, нумера 19, арија алта

нотни текст на основу факсимилног издања, едисија *Peters*, Лајпциг



Пример бр. 6

Ј. С. Бах, *Пасија њо Маџеју*, нумера 19, арија алта
сопран, извођење Г. Леонарда



Варирање није пренаглашено, али је довољно да створи утисак различитости и да потврди функцију репризе у *da Capo* арији. Измене које су настале односе се на додавање украса. Међутим, арија коју је извео сопран у Гудвајновом извођењу показује индикације нешто раскошнијег варирања које су остварене не само додавањем украса, него и сложенијим обликом орнаменталног варирања, садржаног у првом такту:

Пример бр. 7

Ј. С. Бах, *Пасија њо Маџеју*, нумера 19, арија алта
сопран, извођење П. Гудвајна



Диригенти су се различито опредељивали за избор темпа. Међу извођењима третираним у овом раду, Леонардово извођење је најспорије, а поједине нумере Гудвајновог извођења су чак брже и од Карајанових. Очигледна је чињеница да се до прецизног темпа не може доћи, јер је Мелцелово (Melzel) означавање темпа установљено после Баха. Али, сигурно је да ни сâм Бах није увек изводио своја дела у истом темпу; темпо је зависио, између осталог, и од спретности извођача са којима је диригент сарађивао. Међутим, два су аргумента која подржавају извођење у споријим темпима. Један је општи социолошки, који је везан за начин живота који се огледа у генерално споријем ритму живљења у време барока, а други је везан за околности које су резултат особености инструмената. Иако Младен Јагушт сматра да нијансе у темпу нису пресудне, него правилна артикулација, он ипак потврђује да су сва „темпа у бароку била полагаонија (у односу на темпа која се данас користе приликом извођења барокне музике, примедба аутора) због оргуља чији је звук каснио.”²²

Проблем штимовања и различитих камертонова Леонард и Гудвајн решили су тако што су целу Пасију извели за полустепен ниже од записа. Не

²² М. Јагушт, *ibid.*

може се са сигурношћу тврдити да је баш то прави штим који је Бах захтевао, али њихова извођења добијају конотацију *релативно аутентичног* због примене принципа који је заснован на свести о променљивости камертона.²³

Егзистенција или опстанак различитих извођења

С обзиром на досадашња тумачења и потврђивања могућности постизања аутентичног звука барокног музичког дела и његовог хипотетичког места у теорији и пракси, неопходно је резимирати и потврдити чињеницу да се реконструкција, пре свега, односи на интерпретацију музичког дела, а не на његов запис. Музички текст је у основи само замрзнута визија аутентичности. Међутим, интерпретација, као крајњи резултат у процесу настајања композиције, склона је деконструкцији, јер идентично пресликавање две интерпретације није могуће. Поштовањем принципа барокне музичке праксе, који су детаљно приказани у првом поглављу, сваки интерпретатор се може мање-више приближити аутентичном звуку, али не и да га апсолутно оживи. Током досадашњих разматрања показало се да је примена аутентичног инструментаријума свакако елемент са којим се полази у реконструкцију.

Утврђивање предности једног или другог извођења у погледу њихове естетске одређености, дакле на аутентичним или савременим инструментима, јесте непотребно, али и немогуће. Заправо, целокупна музичка баштина заснива се на супротстављању укуса, на успостављање различитих аргумената који иду у прилог *доброг* или *лошег*, *лепог* или *ружног* дела и извођења. Зато би било какво естетско вредновање представљало недоречени исход, што и није предмет овог рада. Ипак, када се говори о њиховом месту у пракси и о значењу за слушаоца, предност аутентичног извођења је садржана у осликавању прошлости која пружа слушаоцу релативно аутентичне податке о музици чији слушаалац није очевидац, нити савременик.

Супротстављањем великог оркестра и хора малим вокално-инструменталним саставима какви су били заступљени у бароку, стварају се различите слушне представе не о музици као јединству музичких елемената и компоненти, него о музици као стилском опредељењу.

Стварање аутентичног звука једног времена подразумева и познавање целокупне извођачке традиције која је уско везана за намену, време и место извођења. Иако је у пракси чешће извођење на савременим инструментима, све већи је број ансамбала за стару музику. Њихова експанзија је отежана техничким проблемом везаним за недостатак аутентичног инструментаријума

²³ Сва дела која су у свој извођачки апарат укључивала оргуље, извођена су на основи различитих висина камертона. То је, пре свега, зависило од годишњег доба у којем је дело извођено јер „промена температуре утиче на промену ширине оргуљских цеви, што резултира различитошћу...” [Разговор са Светозаром Сашом Ковачевићем, приватна архива, април 2003].

у школским установама, као и наставног кадра који би подучавао младе музичаре. Један од разлога зашто учење музике на аутентичним инструментима није довољно заступљено јесте и висока материјална инвестиција коју би школске установе морале да одвоје за поседовање таквих инструмената.

Дакле, извођачу остаје да сам одабере пут којим ће доћи до аутентичног дела и одабере могућност за његову звучну реализацију, а слушаоцу, пак остаје да стане на страну извођења које му одговара, а не на страну извођења које у историјском или естетском контексту има већу или мању значајност.

ЦИТИРАНИ ИЗВОРИ

Разговор са Младеном Јагуштом, фебруар 2003, приватна архива.

Разговор са Светозаром Сашом Ковачевићем, април 2003, приватна архива.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Арнонкур, Николаус (2001): Бахова музика данас. *Музички ѿглас*, бр. 28–29.

Блаукопф, Курт (1973): Музыкальная историография в меняющемся мире. У: *Музыкальные культуры народов*. Москва.

Веселиновић-Хофман, Мирјана (1998): Запис као музика сама у дигиталној технологији. *Нови звук*, 11: 33–41.

Веселиновић Хофман, Мирјана (1997): Музика и деконструкција. У: *Изузејноси и сајосијање*. Београд: ФМУ.

Веселиновић Хофман, Мирјана (1995): Видови алтеритета музичког дела. У: *Фолклор-музика-дело: IV међународни симпозијум*, Београд: ФМУ.

Гененвајн, Волфганг (1998): Историјски верна или савремена интерпретација, *Музички ѿглас*, бр. 1.

Ливанова, Татјана (1987): *История западноевропейской музыки до 1789 года*, II, Москва: Музыка.

Фишер, Едвин (1997): Музыкальные наблюдения: О музыкальной интерпретации. У *Исполнительское искусство зарубежных стран*, Москва. Музыка.

Фишер, Едвин (1997): Иоганн Себастьян Бах: Интерпретација. У *Исполнительское искусство зарубежных стран*. Москва. Музыка.

Шот, ван дер Алберт (1997): Реконструкција и аутентичност музичког стила. У: *Изузејноси и сајосијање*, Београд: Факултет музичке уметности.

Bukofzer, Manfred (1947): *Music in the Baroque Era*. New York. W.W. Norton & Company.

Despić, Dejan (2002): *Muzički instrumenti*. Beograd. Univerzitet umetnosti.

Die musik in geschichte und gegenwart (1989): Germany. Ernest T. Ferand.

Foht, Ivan (1980): *Savremena estetika muzike: petnaest teorijskih portreta*. Beograd: Nolit.

- Ingarden, Roman (1973): Identitet muzičkog dela, *Treći program Radio Beograda*, 19: 471–595.
- Keler, Herman (1975): *Dobro temperovani klavir Johana Sebastijana Baha: delo i interpretacija*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Kornfeld, Peter and Laslo Irmes (1975): *Womit man Musik macht*. Spreitenbach. Gloria-Verlag AG.
- Popović Mladenović, Tijana (1996): *Muzičko pismo: muzičko pismo i svest o muzičkom jeziku sa posebnim osvrtom na avangardnu muziku druge polovine XX veka*, Beograd: Clio.
- Rihter, Arnold (1998): Autentično izvođenje ne postoji. U: *Muzički talas*, br. 1. Beograd.
- Sachs, Curt (1940): *Musical instruments*. W. W. Norton & Co. Inc, New York.
- Šonberg, Harold (1983). *Veliki pijanisti*. Beograd: Nolit.
- The Illustrated Encyclopedia of Musical Instruments* (2000): Cologne: Könamann.

*Раси́ко Буљанчевић**

НОТНИ ТЕКСТ И ЊЕГОВА ИНТЕРПРЕТАЦИЈА НА ПРИМЈЕРУ БЕТОВЕНОВЕ СОНАТЕ ОП. 111

Полазећи од тачке да клавирско стваралаштво заједно са симфонијском музиком обухвата најзначајнији и најобимнији опус умјетничког рада Лудвига ван Бетовена (Ludwig van Beethoven), одлучио сам да кроз сегмент метааналитичког процеса прикажем једну од најзначајнијих ауторових клавирских соната, насталој у току послједњих година његовог живота. Базирана на интердисциплинарном приступу, кроз уједињени музиколошко-историјски и извођачки дискурс, у овој студији примјењен је методолошки поступак више-струког сагледавања конкретне материје путем научно-умјетничке апаратуре.

Један од водећих разлога који ме је навео да студију случаја осмислим на примјеру Бетовенове клавирске сонате из опуса 111, крије се у њеној диxотомии, и то у различитим аспектима њеног посматрања. Осмишљена као двоставачни циклус, који је заснован на крајње контрастним елементима у темпу, тоналитету, карактеру и звучним регистрима, ова композиција кроз моје лично виђење осликава земаљски и изванземаљски амбијент који почива на континуираном сукобу когнитивног и емотивног аспекта људске (под)свијести. Основни идејни корпус овог рада изграђен је на парадигми музичког писма с нагласком на различита потенцијална тумачења његове интерпретације. Не би ли оно успјело да постоји, неопходно је да на принципу аутономности и интертекстуалности, обезбједи своју егзистенцију кроз вријеме, тј. као продукт звучне или ванзвучне реализације. Из наведене констатације проистекла је оквирна концепција ове студије која обухвата општу дискурзивну полемику о нотном тексту на примјерима различитих ауторитета из области компаративне музикологије, теорије и социологије умјетности, естетике, музикологије и књижевне теорије. Као интердисциплинарни продукт, који садржи садејство различитих погледа и тумачења, студија је написана језиком подједнако доступном једном извођачу, музикологу или композитору.

* Студент Академије уметности, Нови Сад, музички департаман: Музикологија.

У току рада, наговјештени су неки од потенцијалних методолошких приступа у току израде овог умјетничког дјела која су откривена приликом анализе прве верзије Бетовеновог аутографа. Имајући у виду неке од недостатака поменутог манускрипта у односу на еминентна романтичарска и савремена издања првог става, извршио сам компарацију Бетовеновог оригиналног уртекста с најзначајнијим публикацијама из 19. и 20. вијека. С нагласком на улогу и значај партитуре и њену фундаменталну улогу у интерпретацији, поглавље је конструисано у виду компаративне анализе најзначајнијих интерпретативних издања која су примјењива, или у неку руку већ превазиђена, у савременој извођачкој пракси.

Кроз кратак историјски ток развоја, у току рада размотрен је и појам интерпретације. На примјеру клавирског извођаштва, упоређена су два извођења првог става сонате. Овом приликом поменуте су и Шнабелове (Artur Schnabel) инструкције, инкорпориране у трима објављеним збиркама клавирских соната.¹ У прилогу уникатности овог издања говори и податак да се већина савремених пијаниста приликом одабира редакције и данас одлучују управо за наведену верзију, услјед чега би поменуту интегрисану публикацију 32 Бетовенове клавирске сонате заслужено требало афирмативно окарактерисати. С друге стране, указано је и на њене евентуалне пропусте као и на значајне неподудараности између звучне слике и нотног записа у току умјетничке интерпретације. Приликом одабира извођача, одлучио сам се за Данијела Баренбојма и Артура Шнабела.² Избор је направљен првенствено да би се указало на круцијални фактор временске дистанце која је аутоматски резултирала појавом различитих идеологија у свијету пијанизма.

Литература семинарског рада обухвата значајне примарне и секундарне изворе, од којих су неки преузети са електронских хиперлинкова. Библиографију првенствено чине студије еминентних музичких теоретичара, музиколога и семиотичара из уже стручне области музичког класицизма, као

¹ Артур Шнабел креирао је сопствену редакцију Бетовенових соната. Пратећи њихову оригиналну нумеричку концепцију, оквирно их је подјелио у три свеске. Без обзира на то што је своју публикацију завршио до 1927. године, те њену ревидирану верзију доставио њујоршкој издавачкој кући *Simon and Schuster*, публикација је наводно одобрена за штампање тек 1949. године, коју је извршила цјењена италијанска издавачка кућа *Edizioni Curci* [von Loesch & Brinkmann, 2013].

² У току семинарског рада, анализирана су два извођења првог става сонате оп. 111, којима је приступљено путем електронских хиперлинкова. Међутим, пошто на јутјуб порталу нису наведени кључни референтни подаци о порјеклу и датуму настанка извођења оба пијаниста, ради недвосмисленог утврђивања идентитета извођача и вјеродостојност интерпретације у случају Шнабела, било је неопходно спровести компарацију са звучним записима који садрже потпуне и валидне референце. Сходно томе, утврђено је како је снимак Артура Шнабела са јутјуб портала заиста његов [видјети: Artur Schnabel plays Beethoven Piano Sonata No. 32, Op. 111], док је на основу видео снимка Данијела Баренбојма [видјети: Beethoven Sonata N° 32 Daniel Barenboim] јасно да није ријеч о монтажи. Управо из разлога јер одређени снимци нису у оквиру јавног домена, одлучио сам се за извођења са јутјуб портала, с тим да су у библиографији наведена и остала.

и умјетничке тезе и дисертације у којима се конкретно обрађују теме из клавирског стваралаштва Лудвига ван Бетовена. Ипак, из библиографије, која броји 39 јединица на српском и енглеском језику, битно је поменути неке од еминентних секундарних публикација које су ми значајно помогле приликом ревидирања сопственог закључка. За реализацију првог поглавља „О музичком писму”, од кључног значаја била је студија Тијане Поповић-Млађеновић *Музичко ђисмо* [Popović-Mladenović, 1996] као и публикација Мирјане Веселиновић-Хофман *Зајис као музика сама у диђиталној ттехнологији* [Веселиновић-Хофман, 1998]. У другом поглављу семинарског рада, приликом анализе композиторовог аутографа првог става сонате, као и његове компарације са еминентним интерпретативним издањима, изнео сам првенствено сопствено аналитичко виђење, с тим да сам се у одређеној мјери ослонио и на тумачења појединих музиколога, пијаниста и музичких теоретичара. У претходно наведеном случају, неопходно је истаћи кључну публикацију музиколога Вилијама Њумена (William S. Newman) *Performance Practices in Beethoven Piano Sonatas* [Newman, 1972], као и америчког пијанисте и музичког писца Чарлса Розена (Charles Rosen) *Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion* [Rosen, 2002]. Без обзира на то што је у студији компаративна анализа интерпретације изведена из мог угла посматрања, приликом реализације овог поглавља и у циљу сагледавања историјске позадине интерпретације, значајна је студија америчког музичког теоретичара и семиотичара Роберта Хатена (Robert S. Hatten) *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation* [Hatten, 2004] као и дјело америчког музичког критичара и новинара Харолда Шонберга (Harold Schoenberg) – *Велики ђијанисђа* [Sonberg, 2005]. За кратак осврт на најистакнутије публикације Бетовенових соната, као и потенцијалне проблеме у њиховој интерпретацији, у току рада је размотрена умјетничка теза молдавске пијанисткиње Олге Клејанкине (Olga Kleiankina) *Beethoven Pianoforte Sonatas: Performance, Practices and Editions* [Kleiankina, 2008].

У макро плану, ова студија обухвата синтезу теорије и праксе, односно нераскидивост у њиховом међусобном тумачењу. Ипак, сукоб мишљења приликом научног и умјетничког приступа у сагледавању материје је у одређеним ситуацијама једноставно немогуће избјећи.

1. О МУЗИЧКОМ ПИСМУ

О музичком запису као феномену су говорили и писали многи композитори, музиколози, етномузиколози, музички критичари, филозофи и естетичари умјетности. Иако се свеобухватан утисак о музичком дјелу добија тек након његове интерпретације, захваљујући којој је у великој мјери могуће освијестити композиторову стваралачку идеју преточену на хартију, његова

реализација била би у потпуности неостварива без његовог „угравираног” графичког приказа званог *партиџура*. Према томе, јасно је да музички текст представља јединствен и незамјењив сегмент у интерпретацији и анализи једног умјетничког дјела, нарочито прије времена експанзије дигиталне технологије.³

Условно речено, музичко писмо подразумјева јединствен скуп музичких симбола који заједно чине нотациони систем. Сматрајући нотацију својеврсном дефиницијом умјетничког дјела, амерички филозоф Нелсон Гудмен (Nelson Goodman) је одредио као „симболичку шему или систем сачињен од *каракџера* заједно с правилима њиховог међусобног комбиновања, при чему карактери представљају било коју класу симбола, односно знакова”. За разлику од скице, која представља аутономно умјетничко дјело које, у најбољем случају, може да послужи као помоћ и инспирација уметнику, партиџура представља „семантички и синтактички диференциран нотациони систем који недвосмислено одређује класу својих инстанци” [Ристић, 2010: 301].

Једно од есенцијалних питања у историји музике односи се конкретно на значење партиџуре, које као музички текст она има на музику. Тијана Поповић-Млађеновић је у својој студији *Музичко писмо* партиџуру музичког дјела дефинисала као незвучни пандан њеној звучној реализацији, нагласивши да је оно као музика у могућности наспрам музике на дјелу остварено захваљујући елементима конкретних или различитих нотационих система којима се кроз запис партиџуре графички фиксира композиторова замисао конкретног музичког дјела [Popović-Mladenović, 1996: 73]. С друге стране, указала је на то да музички запис не представља једно од приоритетнијих фактора за саму музику, с обзиром на то да се у свакодневном животу подразумјева као ствар сама по себи која и долази сама од себе [Popović-Mladenović, 1996: 31]. Мирјана Веселиновић-Хофман је у својој студији „Запис као музика сама у дигиталној технологији” указала на то да појмови *музика* и *текст* прије свега имају аксиоматичку вриједност у чијем случају музика бива звучни материјал организован у складу са композиторовом одређеном намјером, док текст представља запис тог садржаја [Веселиновић-Хофман, 1998: 33]. Кроз нешто другачије поимање, музиколошкиња Мина Божанић

³ Наравно, претходна констатација не одбацује улогу и значај усменог преношења музичких формула, чија је метода током великог периода историје музике представљала један од ријетких релативно успјешних „пројеката очувања” умјетничке баштине. Ипак, битно је поменути да се незаписани музички материјал услјед недостатка познавања музичке нотације најчешће преносио усменим путем, уколико евентуално није био отиснут графичким симболима. У поменутим случајевима, музика је првенствено представљала образац на основу којег су извођачи креирали своја дјела, што је између осталог и уочљиво на композиционом принципу алеаторике. Међутим, ова појава у данашњем тумачењу свакако је ближа аспект импровизације него композиције, што указује на то да дословно незаписани музички материјал, нарочито уколико није преточен у аудио- или видео-снимак, није могуће протумачити са недвосмисленом прецизношћу као „нетакнуту” парадигму његовог оригинала.

је музички запис окарактерисала као најматеријалнији, односно најопипљивији вид њене просторности. Кроз поменути начин посматрања, партитурни запис музичког дјела довела је у директну корелацију са музичким простором⁴ [Božanić, 2003: 6–7].

Међутим, феномен музичког писма кључно је посматрати као једну од значајнијих појава која је у великој мјери утицала на свјест о музичком дјелу које у нотном запису оно приказује. Старијим источним цивилизацијама је једна од сврха музичког писма била одржавање традиције и њихове културне баштине [Saks, 1980: 151]. Једно од есенцијалних предности које посједује музичко писмо је „превазилажење и надвлађивање неумитности временског протицања које је као задатак имало да на посебан начин себи обезбједи постојаност кроз вријеме” [Popović-Mladenović, 1996: 34]. Сходно томе, музика временом престаје да буде импровизација, те постаје фиксирано музичко дјело са јединственим отјелотвореним нотним записом који су сада музички извођачи у могућности, а могло би се и рећи и моралној обавези, да поштују.

Специфична природа музике условила је да се музичко дјело збива између композиторове идеје, њеног записа у партитури и реализације тог записа у звуку, односно интерпретације [Popović-Mladenović, 1996: 34]. Из овог произлази да је значај записа фиксираних на папиру у томе што он као посредник између композиторове идеје и њене реализације представља непромјењив чинилац у овом систему који је утицао да музика записана у партитури постане детерминисана, објективна и рашчлањива, те да насупрот спонтаној пракси постане смишљена, организована и артикулисана композиција – изражена својом синтаксом и контрапунктом чиме образује органску цјелину познату као „музичко дјело” [Popović-Mladenović, 1996: 35]. Музиколошкиња Весна Микић музички текст посматра као вид деконструкције „примарне замисли композитора”, уз констатацију да је његова егзистенција угрожена уколико он не бива протумачен, односно интерпретиран [Mikić, 2005: 165].

Руски композитор Игор Стравински (Игорь Фёдорович Стравинский) помиње потенцијалну и стварну музику као два различита стања која посједују аналогију са нотираним и акустичким текстом, те примјећује да без обзира на концизност музичке нотације и потенцијалне двосмислености које се могу јавити у видовима као што су индикација темпа, нијансирање, фразирање и акцентуација, оно увијек садржи скривене елементе које вербална дијалектика није у стању да опише у цјелости [Crnjanski i Prodanov-Krajišnik, 2015: 16]. Недовршеност, односно недореченост, партитуре представља једно од

⁴ Преузимајући термин *музички ѝпросѿор* од савременог финског семиолога и музиколога Ера Тарастиа (Ееро Tarasti), Мина Божанић је у студији *Феноменолошко-семиошичка инѿерѿреѿација музичког ѝпросѿора: ѝпросѿор као ѿпараѿѿма мишљења, разумевања и ѿумачења музике XX века* наведени појам протумачила двојачко: као менталну представу својствену људској перцепцији музике приликом њеног компоновања, слушања и интерпретације, с једне стране, те као један од начина унутрашње организације музике кроз уређење тоналних односа и фактуре, с друге стране.

најактуелнијих метааналитичких питања којима се музички теоретичари често враћају. Уколико партитура није у стању да дефинише све аспекте музичког дјела, поставља се питање шта је заправо то што извођачи интерпретирају. Чак је и за фиксирание музичке компоненте, као што су динамика или темпо, енглески музиколог и писац Николас Кук (Nickolas Cook) навео да партитура није у стању да пружи конкретан доказ о правом и јединственом интензитету који би требало да имају одређене динамичке ознаке. Из тога произлази да динамику прије свега треба посматрати као симболичку, а не дословну, компоненту [Cook, 2001]. Из угла канадског музиколога Џејмса Гриера (James Grier), промјене које уочавамо приликом тумачења партитуре и њене звучне реализације огледају се у њиховој индетерминацији. С једне стране, неодређеност се односи на ограничење нотационог записа, док се с друге стране одражава на преовладавајућу конвенцију коју интерпретација доноси [Grier, 1996: 22].

Један од најпознатијих савремених руских етномузиколога Игор Мацијевски (Игорь В. Мациевский) сматра да умјетнички текст представља оно што стваралац излаже примаоцу у току процеса умјетничке комуникације [Мациевски, 2014: 12]. У својој студији *Извођачка природа и умјетнички текстови у етничкој музици* помиње различите подврсте нотних текстова који могу и не морају да буду у међусобној корелацији, те су издвојени *првобитни*, *архивски* и *инваријантни* текстови.

Захваљујући различитим тумачењима музичког писма јасно је да оно као феномен и данас представља једну интригантну, и још увијек у потпуности неистражену област, која може да буде потенцијални изазов за сваког истраживача. Музички текст, у смислу у којем мисли и француски постструктуралистички теоретичар, семиолог и критичар Ролан Барт (Roland Barthes)⁵, посебно може бити занимљиво посматрати у стваралачком опусу композитора 18. вијека. Наиме, услед недоследности у дословном коришћењу одговарајуће терминологије и праксе барокних композитора да интерпретацију, готово облигаторно, обогате импровизационим елементима, није могуће са сигурношћу утврдити како је она заправо изгледала. Међутим, то није случај са мајсторима класичне епохе у којој композитори конкретније прецизирају своје мисли преточене на нотни папир.⁶ У томе предњачи Бетовен за кога

⁵ Ролан Барт је у свом есеју *La mort de l'auteur*, из 1968. године објавио „смрт аутору” најавивши крај аутономности текста. Сматрао је да аутор не представља говорећи субјект одређеног текста, већ првенствено посредника кроз кога проговара цјелина дискурса [Gramham, 2004: 73–74]. Ову идеолошку констатацију могуће је примјенити и на музичко дјело у чијем би случају аутор представљао композитора, а читалац публику која кроз интертекстуалност реконструише значење одређене композиције.

⁶ Ипак, ову констатацију не би требало дословно и са сигурношћу прихватити. Амерички музиколог Вилијам Њумен наглашава како је Бетовен неријетко кроз наговјештаје исписивао одређене инструкције, тиме остављајући простор извођачу да према сопственом нахођењу одабере темпо, те самоиницијативно протумачи адекватну мјеру изражајности која би била најадекватнија за одређено мјесто у партитури. Међутим, управо на овај начин доводи се у опасност музикалност и оригинални смисао ауторових композиција [Newman, 1972: 26].

се зна да је први писао солистичке каденце за своје клавирске концерте. Овај проблем било би најадекватније размотрити на конкретном примеру из богатог стваралачког опуса овог аутора.

2. БЕТОВЕНОВА КЛАВИРСКА СОНАТА ОП. 111

Аутографски запис и интерпретативна издања

Есенцијални значај партитуре, који она има приликом процеса „оживљавања” једног умјетничког дјела, може бити сагледан из различитих аспеката. Међутим, кључно је поменути како се композиторов првобитни запис, односно одштампани рукопис, ипак разликује од оних верзија које за своје потребе користе савремени извођачи. Познато је да је још током 18. и 19. вијека дошло до експанзије у развоју штампе, што је проузроковало отварање многобројних издавачких кућа у најзначајнијим европским центрима. У циљу презентирања сопственог печата, готово свака издавачка кућа посједовала је одређене новитете који су је чинили уникатном, захваљујући чему је и остала препознатљива. Поменути феномен посебно се односио на нотна издања – у која су редактори самоиницијативно убацивали одређене напомене и сугестије које су сматрали неопходним. Сходно томе, може се рећи да било који тип анализе различитих нотних издања неког музичког дјела може довести до потпуно различитих, у неким случајевима и контрадикторних, тумачења и закључака, при чему непосредно долази до креације проблема егзистенције и чувања композиторових оригиналних идеја преточених на нотну хартију.

У савременој пракси разликују се три типа издања: уртекс, критичко и интерпретативно издање. Иако је уртекст базиран на оригиналном композиторовом аутографу, због неподударности информација отелотвореним у различитим примарним изворима, долази до проблема аутентичности која се губи услјед вишеструких тумачења манускрипата. Критичка издања међусобно комбинују информације из историјских извора, док су интерпретативна, с обзиром да се у њима налазе сугестије за превазилажење потенцијалних музичко-техничких проблема различитог типа, првенствено намјењена извођачима [Zimmer and Philips, 2011].⁷ Имајући у виду уобичајену праксу савремених композитора да у уртексту биљеже све напомене које сматрају есенцијалним за адекватно и недвосмислено тумачење од стране извођача, различита издања њихових композиција се и не разликују у толикој мјери као што је то био случај раније.

⁷ Џејмс Гриер наводи како су интерпретативна издања најудаљенија од аутентичног извора, с обзиром на то да их извођачи-редактори тумаче према сопственом нахођењу [Grier, 1996: 152]. Међутим, треба имати у виду да она не угрожавају оригиналност композиторовог аутографа, пошто неријетко садрже јединствене композиторове ознаке које се претежно односе на педализацију, динамику и фразирање, те се пред потенцијалним извођачем налази више опционалних рјешења.

Један од потенцијалних изазова за проучавање послједње Бетовенове клавирске сонате крије се у „мноштву међусобно супротстављених савремених аутентичних извора”. Иако су према издавачима Џорџу Кинскију (Georg Kinsky) и Хансу Халму (Hans Halm) два кључна рукописа ове сонате изгубљена [Timbrell, 1977: 204], већ до 1823. године објављена су најмање четири прва издања, не рачунајући њихове репринтове. Прву партитуру послједње клавирске сонате објавио је 23. априла 1823. године њемачки издавач Адолф Мартин Шлезингер (Adolf Martin Schlesinger).⁸ Међутим, додатна питања о првим корацима у публикацији ове клавирске сонате односе се не само на породицу Шлезингер, већ и на Дијабелија и Лајдездорфа (Maximilian Josef Leidesdorf) – цјењене бечке композиторе и музичке издаваче. Утврђено је како је Бетовен имао у плану реализацију енглеског издања ове сонате, међутим, идеја није успјешно спроведена. Двије Шлезингерове фирме су отприлике у исто вријеме објавиле сонату, почетком 1823. године.⁹

У писму од 1. јула 1823. које је упућено његовом ученику, пријатељу и покровитељу, надвојводи Рудолфу, Бетовен је наговјестио да је дјело испрва одштампано у Паризу са одређеним недостацима.¹⁰ У писму је такође поменуо и своје отежане здравствене околности, које су му између осталог онемогућиле да на вријеме изврши темељну коректуру партитуре. С обзиром на то да је грешке само дјелимично исправио, оне су се појављивале и у репринтованим издањима.¹¹ Упркос нечитком рукопису и знатном погоршању вида, Бетовен је накнадно интервенисао и кориговао све неопходне недостатке које је, стицајем околности, био у могућности да реализује [Floyd, 1950: 22–23]. Међутим, одређени пропусти су ревидирани тек у Листовом¹² издању, пошто

⁸ Адолф Мартин Шлезингер основао је издавачку кућу познату као *Schlesinger'sche Buchhandlung*, са којом је Бетовен имао дугогодишњу сарадњу. Међутим, на основу конкретних композиторских записа могуће је закључити како је он сарађивао и са једним од његових синова [cf. Thayer, 1967: 781].

⁹ Треба имати у виду да тачно вријеме публикације није могуће са прецизношћу утврдити. Издавачи Џ. Кински и Х. Халм у два наврата помињу контрадикторне датуме, једном приликом сугеришући како је соната објављена чак 1822. године. Међутим, уколико се референца аустријског музичког покровитеља принца Лихновског (Karl Alois Johann-Nepomuk Vinzenz Leonhard, Fürst Lichnowsky), заснована на подацима из једне од Бетовенових конверзацијских биљешница (енг. Conversation Book) током почетка фебруара 1823. године, односи на „Двије паришке сонате”, врло је могуће да је аутор реферирао на сонате из оп. 110 и оп. 111 [Thayer, 1967: 859].

¹⁰ Њумен је у схематском приказу навео периодизацију свих Бетовенових клавирских соната, нагласивши како је први аутограф објављен у Берлину. Иако је вјероватно поменутом констатацијом имао намјеру да упуту на другу сачувану верзију, тај податак није недвосмислено наведен. Међутим, јесте наглашено како датум премијерне публикације није могуће са сигурношћу утврдити [Newman, 1972: 18–19].

¹¹ Њумен сматра како композитор није водио рачуна о својим аутографима, те да је услјед неодговорног односа према њима данас сачувано свега тринаест оригиналних манускрипата клавирских соната. Неке од соната данас су сачуване првенствено захваљујући њиховим скицама [Newman, 1972: 23], што у неку руку оправдава неке од неподударности које се појављују у одређеним редакцијама.

¹² Познато је да је Ф. Лист јако добро познавао и фаворизовао стваралаштво поменутог бечког класичара, имајући у виду да значајан дио опуса његових реминисценција и

се Лист (Franz Liszt) највјероватније служио накнадно ревидираном верзијом манускрипта [Wu, 2007: 105].¹³ На основу композиторовог писма упућеном његовом биографу Јохану Алојсу Шлосеру (Johann Aloys Schlosser), које датира од 6. маја исте године, могуће је недвосмислено утврдити како композитор од Шлезингера још увијек није добио дуго очекивану копију свога аутографа. С друге стране, Антон Шиндлер (Anton Schindler)¹⁴ истиче како је париско издање ове сонате услијед бројних пропуста чак у два наврата послато у Беч на поновно штампање, управо из разлога јер је Бетовен био крајње незадовољан финалним исходом. Сходно томе, издао је захтјев да се ноте по трећи пут пошаљу у Беч, који су издавачи овог пута одбили да изврше [Thayer, 1967: 859].¹⁵

С обзиром на то да је још током 19. вијека објављен велики број различитих издања Бетовенових соната, у току рада биће поменута само она најзначајнија с нагласком на улогу и значај композиторовог првобитног аутографа првог става.

2.1 Анализа прве верзије Бетовеновог аутографа

Композиторов оргинални манускрипт првог става последиједње клавирске сонате угравиран је на 18 страница нотне хартије. Још у првим тактовима композиције, могуће је установити да он још увијек представља ауторову „радну верзију”, која је у више наврата преправљана и употпуњавана. Поменути за-

транскрипција обухвата управо Бетовенова дјела. Поред тога, Лист је као изузетан извођач и импровизатор дао велики допринос романтичарском пијанистичком репертоару, због чега је из извођачког аспекта корисно сагледати и његову улогу као редактора. Међутим, услијед немогућности налажења комплетне партитуре овог издања, у току поглавља коришћени су искључиво поједини сегменти из већ постојећих студија.

¹³ Наводно, Бетовен у свом писму, упућеном Дијабелију, није приложио свој оригинални манускрипт поменуте сонате, међутим, композитор је јасно назначио да ће кориговану верзију манускрипта доставити накнадно, прије његове публикације [Wu, 2007: 105].

¹⁴ Шиндлер је био један од првих Бетовенових биографа и његов цјењени пријатељ. Након композиторове смрти, као заоставштину је примио значајан број умјетникових аутографа и чак 140 књижица у којим је записивао догађаје, мисли и идеје током својих последиједњих година живота [cf. Anton Schindler, *Beethoven-haus Bonn* Digital Archives]. Међутим, на основу одређених малверзација музички историчари су закључили како је Шиндлер наводно кривотворио податке из композиторових конверзационих биљежака тако што је уметао одређене констатације на празним или дјелимично исписаним страницама. Поред тога, према биографу и музичком писцу А. В. Тајеру, Шиндлер је од заоставштине, од преко 400 књижица, уништио готово 5/8 материјала [Albrecht, 2009: 169], због чега заправо и постоје контрадикторне информације о егзактном броју Бетовенових књижица. Сходно томе, многи критичари с великом резервом узимају Шиндлерове информације као валидне референце, те их користе искључиво уколико су недвосмислено доказане.

¹⁵ Ипак, изгледа да Бетовенове интервенције нису добиле одзив, с обзиром на то да ни у савременим издањима неких соната нису недвосмислено растумачене све нотне висине, сходно чему је у одређеним публикацијама различитих издавачких кућа примјетна неподударност у предзнацима [Newman, 1972: 24].

кључак сам првенствено извео на основу накнадно убачених корекција и недостиједности у квалитету рукописа, захваљујући чему је, готово недвосмислено, могуће утврдити како прва верзија Бетовеновог аутографа није настала „у једном даху”. Иако је већим дјелом првобитни рукопис другог става изгубљен, сачуван је други композиторов манускрипт чији се оригинал налази у Берлину.

На основу Бетовеновог писма упућеног Шлезингеру 20. фебруара 1822. године, јасно је да је композитор био незадовољан примарном верзијом, те да је изричито планирао да је уништи.¹⁶ Квалитет Бетовеновог рукописа у току реализације првог става сонате знатно опада, те његова дешифрација постаје велики изазов, што се посебно примјећује код нота у највишем регистру које су записане на помоћним цртама. Стога, овај манускрипт ни у ком случају не би био погодан за употребу једног извођача, пошто не садржи јединствене податке који су од круцијалног значаја за поље интерпретације, а да рецимо већ нису истакнути у неком од бројних еминентних одштампаних издања.¹⁷ Поред тога, континуирано ишчитавање овог манускрипта представљало би изузетно велико оптерећење за људско око, те је неопходно уложити велики напор приликом прецизног, односно недвосмисленог, тумачења одређених динамичких и артикулационих ознака, које се ипак не налазе на уобичајним мјестима у партитури.

Још приликом темељније анализе прве странице аутографа, могуће је донијети поједине закључке о Бетовеновим „умјетничким навикама” које је, током израде композиционог дјела, његовао приликом различитих фаза у компоновању. Упркос јасно уочљивој почетној ознаци *Maestoso*, темпо првог става није у потпуности прецизиран. Такође, видљиве су агогичке и динамичке ознаке, као и конкретне сугестије за педализацију – исписане између два нотна система.¹⁸ У прва четири реда, и свега осам тактова, јасно је уочљиво да композитор није водио рачуна о пропорционалности у дужинама тактова, услјед чега није могуће с лакоћом извести разграничавање тактних црта приликом анализе аутографа. Такође, композитор се дослиједно држао концепције неисписивања нотних предзнака и кључева у свим

¹⁶ Музеј и културна институција „Бетовенова кућа” (ориг. *Beethoven Haus*), основана 1899. године у Бону, спровела је многобројна истраживања о библиографији и стваралаштву Лудвига ван Бетовена, захваљујући чему су сачувани кључни примарни извори који се и данас темељно изучавају. На њиховом официјалном сајту налази се један Бетовенов цитат упућен Шлезингеру, који би оквирно гласио овако: *Услијед прејершиа актиивности, дошло је до тога да сам издавачу морао да предам свој први концевт и, као што то обично бива случај у оваким ситуацијама, неке ствари просио нису биле довршене или правилно приказане. Зато не би требало да користите ове ноће, због чега бих их замолио да их никоме не показујете, те да чим добијете другу верзију истих прена ову уништите.*

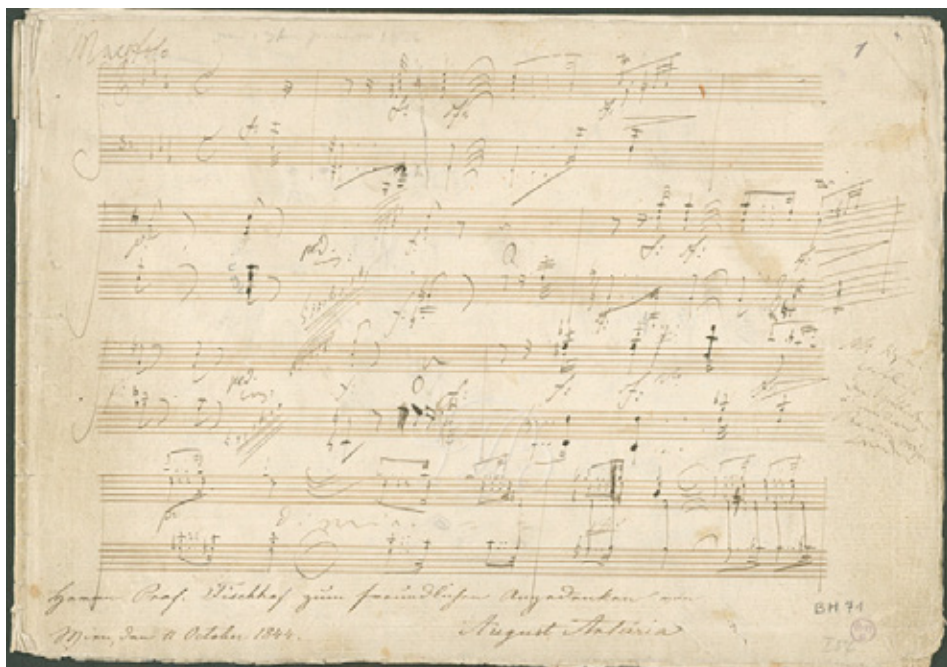
¹⁷ Заправо, рукопис за извођача уопште не мора да представља есенцијално средство у тумачењу композиторове замисли, пошто, поготово у данашње вријеме, постоји велики број уредно одштампаних уртекст издања, која извођачу недвосмислено сугеришу ауторову преточену замисао. Међутим, имајући у виду да уртекст објављују различите издавачке куће, немогуће је од њих очекивати да у потпуности буду идентични.

¹⁸ Ово се такође данас сматра неуобичајеном праксом.

редовима у партитури, те их искључиво истиче у ситуацијама када жели да укаже на њихову конкретну промјену. На дну странице угравиран је датум *11. октобар 1844*, те се поред видљиве сигнатуре ВН 71 помиње име Августо Артариа (Augusto Artaria), које се доводи у везу са једном од најутицајнијих издавачких кућа 19. вијека – *Artaria & Co.*¹⁹ Стога је очигледно да наведени допис на дну странице није додао Бетовен, као и да је имао сарадњу с поменутом издавачком кућом и за вријеме позног стваралачког периода. С друге стране, на врху прве странице блиједо је утиснут датум *13. јануар 1822*,²⁰ који упућује на сигнализациони почетак прве фазе у композиционој изради сонате, међутим, без кључних примарних извора, односно конкретних сачуваних композиторових изјава, такво нешто је са сигурношћу немогуће утврдити.

Нотни примјер бр. 1

Л. ван Бетовен, *Клавирска соната оп. 111, бр. 32, I став, манускрипт, т. 1–8.*



Од нетипичних ознака у партитури, издваја се ознака *Берлин* у горњем лијевој углу на страницама број 2 и 7, с тим да је она исписана и на претходној

¹⁹ Август Артариа био је директор бечке издавачке куће *Artaria & Co*, коју су у Мајнцу 1765. године првобитно основали Карло Артариа (Carlo Artaria) и Франческо Артариа (Francesco Artaria).

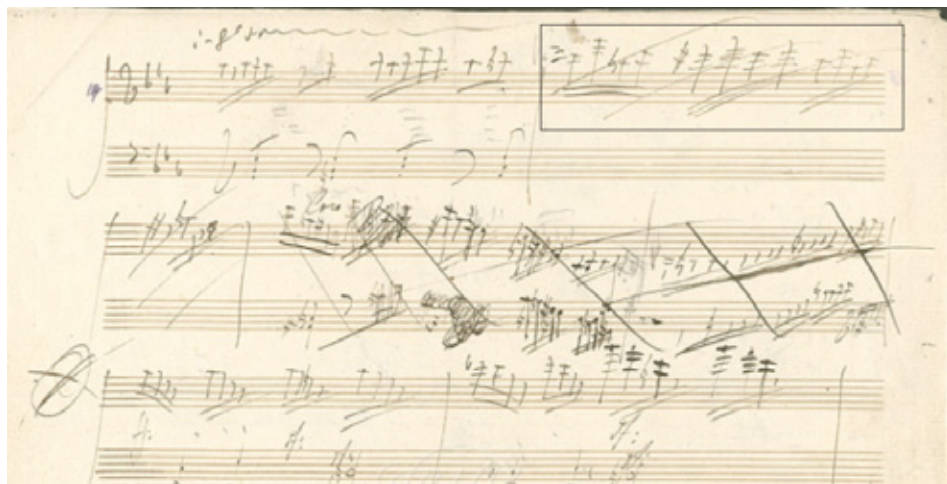
²⁰ Музиколог Александар Вилко Тајер закључио је како је Бетовен већину сегмената из ове сонате конструисао током 1821. године [Thayer, 1967: 781].

страници на граничним структурама експозиције и развојног дјела. Овај податак отвара могућност да је композитор претходно копирао прву верзију аутографа, односно још прије марта 1822. године када је доставио берлинском издавачу Шлезингеру. Једно од потенцијалних тумачења је да поменута ознака представља накнадно коригована мјеста у партитури, због чега се она и не налази у првобитном угравираном моделу.²¹

Пагинација у аутографу отиснута је на свим страницама партитуре тако што је означена арапским бројем у горњем лијевом углу, с изузетком прве, чији је број уочљив у десној маргини. На претпоследњој страници налази се скица једног фрагмента, који представља кориговани тематски материјал из развојног дјела, док последијњи лист чини празна нотна хартија. Међутим, реализација поменутог тематског материјала није идентично спроведена у оба примјера. У првом случају, уочљиво је да композитор није првобитно записивао динамичке и агогичке ознаке, као и ознаке за фразирање и артикулацију (упоредити примјере бр. 2 и бр. 3). На основу поменутог констатације могуће је увидјети одређене сегменте из Бетовенове методологије израде умјетничког дјела, односно да се умјетник није дословно држао обичаја да у партитурама паралелно биљежи све компоненте музичког дјела.

Нотни примјер бр. 2

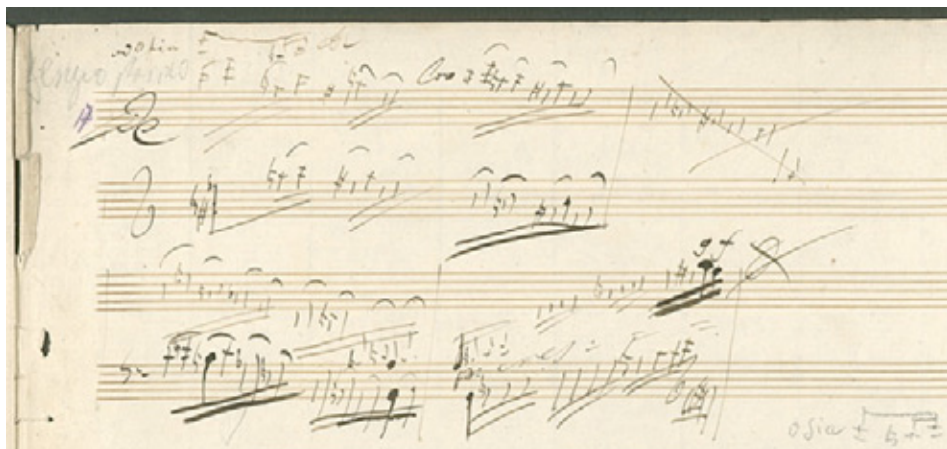
Л. ван Бетовен, *Клавирска соната оп. 111 бр. 32*, I став, манускрипт,
Сегмент из рукописа развојног дјела првог става.



²¹ Наведена констатација изведена је на основу кратког текста о Бетовеновом аутографу првог става последиједње клавирске сонате. Пошто је на званичном сајту *Bethoven-Haus* објављен само сегмент студије о указаном проблему, на основу њега није могуће утврдити који су примарни извори коришћени приликом спроведеног истраживања. За детаљније информације погледати: [Ludwig van Beethoven, *Sonate für Klavier (c-Moll)*].

Нотни примјер бр. 3

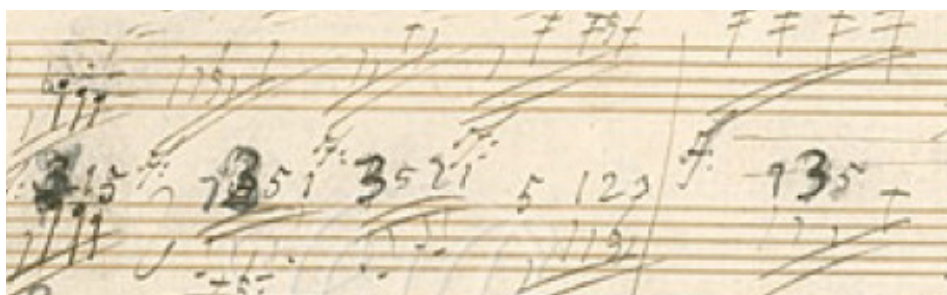
Л. ван Бетовен, *Клавирска соната оп. 111 бр. 32*, I став, манускрипт,
Сегмент из развојног дјела написан на одвојеном дјелу партитуре.



Без обзира на то што граничне структуре у овом сонатном ставу нису визуелно јасно уочљиве, примјетни су трагови ауторовог ревидирања партитуре на макро, али и на микроплану. Иако се композитор није држао концепције дословног биљежења прстореда, на одређеним мјестима он га је накнадно дописао, након што га је, као што се може видјети из слиједећег примјера у више наврата кориговао. Интересантно је примјетити да је обиљежен у фигурама чији материјал искључиво доноси лијева рука.

Нотни примјер бр. 4

Л. ван Бетовен, *Клавирска соната оп. 111 бр. 32*, I став, манускрипт,
Одломак са прсторедом.

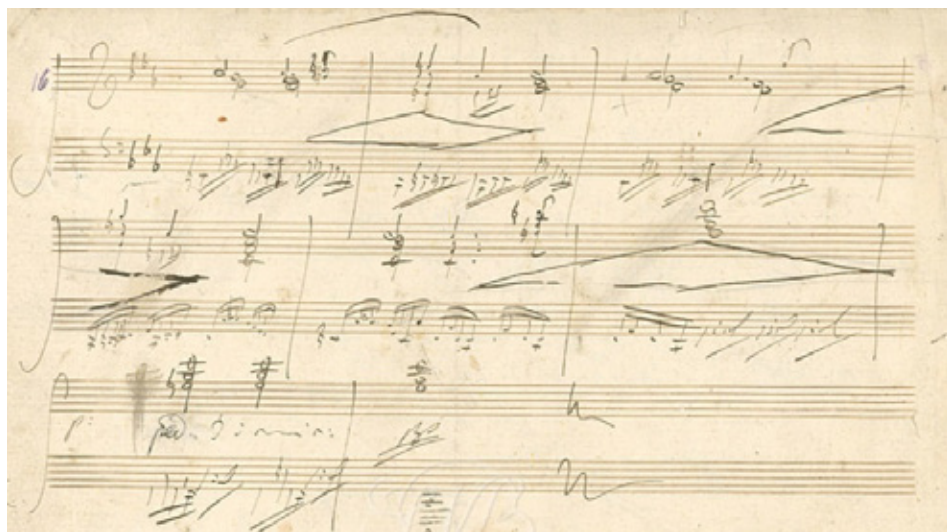


Седamnaеста страница манускрипта представља послједњих осам тактова првог става сонате. Иако је Бетовен коду осмислио у пијано динамици,

она је употпуњена динамичким и артикулацијским ознакама које извођача могу довести у стање преиспитивања правог значења угравираног симбола *p*. На први поглед, у партитури су уочљиви крешендо и декрешендо који донекле разбијају „монотонију” троструког понављања двотактног мотива. Такође, наведени мотив се приликом сваког излагања метрички не поклапа са тактним цртама. Занимљиво је примјетити како је композитор крај става оставио „отвореним”, без назначене дупле црте у послједњем такту. На тај начин још једном је индиректно наговјестио како његов рад на овој сонати није завршен, те да дјело још увијек није погодно за објављивање.²² Имајући у виду поменуте отежане здравствене околности и јасно зацртани циљ да у што краћем року издавачима преда прву верзију аутографа, није искључена могућност да је за овај недостатак заслужан стицај наведених околности.

Нотни примјер бр. 5

Л. ван Бетовен, *Клавирска соната оп. 111* бр. 32, I став, манускрипт,
Послиједња страница манускрипта првог става сонате.



Анализа композиторовог оригиналног манускрипта показала је како је Бетовен приликом записивања водио рачуна о јасноћи преточене умјетничке идеје, те да, за разлику од својих претходника, извођачима није оставио превелики простор за експериментацију са педализацијом, динамиком, агогиком и артикулацијом. Међутим, пошто је током периода од 200 година начин музичког и аналитичког мишљења значајно еволуирао у правцу индисци-

²² Ипак, без обзира на поменуту констатацију, сигнали краја су недвосмислено уочљиви. Завршни акорд првог става сонате је у свим издањима на исти начин постављен.

плинарности, издавачи су историјским путем испратили развој и декаденцу актуелних стилова и праваца, што је само по себи резултирало потребом за компензацијом оригиналних умјетникових ознака новим симболима, те самим тим и њиховим различитим тумачењима.

2.2. Романтичарска издања

Пошто је Бетовен за вријеме живота успоставио успјешну сарадњу с многим престижним европским издавачима из 19. вијека, био је упознат са различитим издањима својих композиција. Међутим, поред Франца Листа, значајан допринос у промоцији и публикацији Бетовенових клавирских соната дао је и аустријски композитор, педагог и пијаниста Карл Черни (Carl Czerny).

Према Мошелесу (Ignaz Moscheles), Черни је поред свог издања паралелно уређивао и другу Хаслингерову публикацију Бетовенових соната, иако на насловној страни није поменут као уредник [Liu Lee, 2003: 74]. С друге стране, енглески издавач Роберт Кокс (Robert Cocks) је у Лондону објавио збирку Бетовенових клавирских соната, формирану у периоду између 1835. и 1880. године, у којој је Черни именован као редактор. За разлику од тадашњих актуелних издавача, Черни је сонате углавном објављивао појединачно, истовремено их учинивши доступним у Европи и Америци.²³ Сматра се да је он био први који је у њиховој партитури исписао прсторед и унио метрономску ознаку за темпо [Liu Lee, 2003: 74].²⁴ Черни је, између осталог, водио рачуна да извођачу помогне у лакшем ишчитању нота у високом регистру, услијед чега је избјегавао потенцирање помоћних црта присутних у Бетовеновом аутографу последиједне клавирске сонате, али и бројним савременим издањима ове композиције. Међутим, на мјестима у којим је присутан искључиво један тон, Черни се држао концепције угравирања помоћних црта са неправилно исписаним нотним вратом који се претежно примјећује код нота дужих вриједности. Такође, интересантно је примјенити начин на који су исписани кључеви у партитури. Виолински кључ дослиједно је нагнут ка десној страни, док се ортографија бас кључа у великој мјери разликује од данашње.

²³ Готово све најважније Чернијеве списе о интерпретацији Бетовенове клавирске музике објавио је Паул Скода (Paul Badura-Skoda) [Newman, 1972: 29].

²⁴ Услијед бројних накнадно убачених динамичких и агогичких ознака, као и сугестија о најадекватнијем извођачком темпу, Черни је наговјестио како Бетовен није исписао све ознаке у својим нотама. Међутим, неке од сугестија у знатној мјери су утицале на новонасталу звучну слику одређених композиција [Newman, 1972: 25].

Нотни примјер бр. 6
Л. ван Бетовен, *Клавирска соната оп. 111, бр. 32, I став*,
Чернијево издање првог става сонате оп. 111, т. 43–48.



Међутим, савремени музички критичари и извођачи су закључили како се Черни у више случајева није дослиједно држао Бетовенове оригиналне концепције, што се прије свега манифестовало у погрешној интерпретацији појединих артикулацијских ознака. Наводно је имао тенденцију да мијеша акценте са *sforzato* и *rinforzato* артикулацијом [Kleiankina, 2008: 3]. Ипак, имајући у виду да га је Бетовен као свог ученика изузетно цјенио, очигледан је Чернијев труд и залагање за популаризацију његових клавирских дјела, чиме је ипак дао значајан допринос музичком издаваштву 19. вијека.

У односу на композиторов аутограф, Листово издање²⁵ је, без обзира на поједине грешке у нотном запису, употпуњено новим ознакама за динамику и артикулацију. Посебно су подвучена она мјеста у партитури са намјером да се истакну прилично компликована мјеста за интерпретацију [Wu, 2007: 105]. Тако је рецимо у 108. такту сваки почетак прве три добе, који уједно представља и главни мотив у овом ставу, подвучен сфорцатом.

Поред истакнуте ознаке *poi a poi piu allegro* у 128. такту, примјетна је оригинална ознака *loco* – која у преводу значи „потпуно ван контроле”.

²⁵ Франц Лист је 1857. објавио збирку Бетовенових клавирских соната. Међутим, канадски савремени музиколог Алан Волкер (Alan Walker) наводи како је Лист првобитно предао већ постојеће издање раних клавирских соната под својим именом [Wu, 2007: 110].

Нотни примјер бр. 7

Л. ван Бетовен, *Клавирска соната оп. 111, бр. 32, I став*,
Sforzato акцентуација у Листовом издању сонате оп. 111, т. 108



Нотни примјер бр. 8

Л. ван Бетовен, *Клавирска соната оп. 111, бр. 32, I став*,
 Листово издање клавирске сонате оп. 111, т. 128–132



Иако је за једног извођача 19. вијека Листово издање²⁶ представљало важан елемент у развоју музичког мишљења, оно је данас у сваком смислу превазиђено, што је нарочито уочљиво приликом његове компарације са савременим издањима из 20. и 21. вијека. Међутим, поред историјског значаја неопходно је истаћи како је оно послужило као база бројним издањима различитог типа која су успједила.

²⁶ Лист се често није држао концепције дослиједног исписивања ознака, сходно чему неке од његових идеја нису у потпуности преточене. Као посљедица тога, поједини критичари су га окарактерисали као неуспјелог редактора [Wu, 2007: 111]. Ипак, то ни у ком случају не умањује Листов допринос музичком издаваштву 19. вијека.

2.3. Публикације издавачких кућа *Breitkopf & Härtel* и *Музгиз*

Поред Шлезингера, чији се препис Бетовеновог манускрипта сматра првим уртекст издањем, умјетник је своје партитуре доставио и издавачким кућама *Artaria & Co* и *Breitkopf & Härtel*.²⁷ Ипак, кључно је поменути како данас постоји више публикација репринтованих издања која се, иако издата од стране исте издавачке куће, међусобно знатно разликују.

Репринт Брајткопфовог историјског издања овог дјела првобитно је одштампан 1918. године у Берлину, затим 1923. у Лајпцигу, док је поново објављен у Кијеву 1969. године.²⁸ Унутар обје репринтоване публикације, назначено је да је ова двоставачна композиција посвећена надвојводи Рудолфу – једном од Бетовенових цјењених покровитеља и пријатеља.²⁹ Репринт поменутог кијевског издања сврстан је у другу свеску 32 Бетовенове клавирске сонате под именом *Klaversonaten*. Разлике у двије репринтоване публикације поменуте издавачке куће уочљиве су још у току прве стране партитуре.³⁰ Међутим, ни њихов текстуални садржај није исти. У горњој десној маргини њемачке публикације наведено је како је соната компонована у јануару 1822. године, за који смо податак утврдили да се не може са сигурношћу узети као релевантан.

²⁷ *Breitkopf* је била прва издавачка кућа која је објављивала првенствено музичке партитуре. Основао ју је у Лајпцигу, 1719. године, Бернхард Кристоф Брајткопф (Bernhard Christoph Breitkopf). Године 1795. Готлиф Кристоф Хертел (Gottfried Christoph Härtel) преузео је ово предузеће и име издавачке куће промјењено је у *Breitkopf & Härtel*.

²⁸ У току семинарског рада коришћена су два репринтована издања издавачке куће *Breitkopf & Härtel*. Да би се избјегао проблем идентификације двије поменуте публикације, кијевско издање ове сонате биће разматрано искључиво као продукт издавачке куће *Музгиз*, без обзира на то што постоје јасне индикације да оно представља ревидирану публикацију Брајткопфовог репринта.

²⁹ У Бетовеновом писму упућеном Адолфу Мартину Шлезингеру, које датира од 1. маја 1822. године, аутор није јасно назначио коме је посветио ову сонату, при чему је одлуку уступио издавачу. Међутим, 31. августа исте године, умјетник је изричито навео Шлезингеровом сину како је соната посвећена надвојводи Рудолфу [Thayer, 1967: 781]. Амерички музиколог Мејнард Соломон (Maynard Solomon) тврди како је последице три клавирске сонате Бетовен планирао посветити аустријском љубитељу и покровитељу умјетности Антонију Брентану (Antonio Brentano) и његовој кћерки, а не надвојводи, те да је то учинио из разлога јер је био под притиском. У прилог томе говори лондонско издање, објављено 25. априла 1823. године, за које је Соломон навео како је посвећено госпођи Брентани (Frau Brentano) [Solomon, 1988: 182]. Претходна констатација још једном указује на присуство неподударности поводом историјата умјетникових клавирских соната.

³⁰ Први репринт издавачке куће *Breitkopf & Härtel* објављен је на њемачком језику, док је издање *Музгиз*, одштампано 1969. године, објављено на руском.

Нотни примјер бр. 9
Л. ван Бетовен, *Клавирска соната ој. 111 бр. 32, I став*,
Прва страница репринта *Breitkopf & Härtel*, т. 1–16.

(129) 1

SONATE
für das Pianoforte
von
L. VAN BEETHOVEN.
Dem Erzhzog Rudolph gewidmet.
Op. III.

Beethoven's Werke. Serie 16, N^o 153.

Composiert im Januar 1802.

Sonate N^o 32.

Maestoso.

Original-Verleger: A. N. Schott in Berlin. B. 555. Nicht auf Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

За разлику од Брајткопфовог репринта, као и Бетовеновог аутографа, у Музгизовом издању темпо је недвосмислено прецизиран редакторовом ознаком у којој четвртина износи 52 откуцаја у минути.³¹

³¹ Интересантна је извјесна пропорционалност у темпима између уводног одсјека *Maestoso* – који у себи носи одређену дозу турбуленције на којој почива комплетан став, и

Нотни примјер бр. 10
Л. ван Бетовен, *Клавирска соната оп. 111 бр. 32*, I став,
Прва страница репринта издавачке куће *Музгиз*, т. 1–16.

ПРИСВЯЧУЕТЬСЯ
ЕРЦГЕРЦОГУ РУДОЛФУ

DEM ERZHERZOG RUDOLPH
GEWIDMET

СОНАТА

SONATE

тв. III

op. 111

Maestoso $\text{♩} = 12$

№ 32

Allegro con brio ed appassionato. Ријеч је о томе да је Чарлс Розен уочио како је још у првом одсјеку Бетовен започео тремоло у тридесетдвојкама, који је непрекидно наставио у шеснаестинском покрету у другом дјелу сонате. Композитор је помоћу неосјетног прелаза трилера највјероватније желио да успостави интеграцију два одсјека. Сходно томе, навео је како би однос у њиховим темпима требало да буде у размјери 1:2 [Rosen, 2002: 100]. Ипак, ова концепција није афирмисана од стране многих цијењених извођача, чак ни Артура Шнабела – чија ће анализа интерпретације ове сонате у корелацији са публикацијом исте бити размотрена у наредном поглављу студије.

Динамичке ознаке не налазе се на истим мјестима као у нотном уртексту, а поред тога убачени су и лукови – који експлицитно сугеришу одређену групацију мотива. Иако прве странице оба репринта садрже исти број тактова, приликом њиховог тумачења оне појединачно коегзистирају на потпуно други начин. Једна од кључних разлика, која се нарочито уочава у интерпретативном сегменту, првенствено се односи на утиснуту педализацију. Иако нити један од наведених примјера не садржи Бетовенов оригинални педал, издање *Breitkopf & Härtel* ипак има више заједничких елемената са нотним уртекстом.

Доминантни пасаж у другом такту не подудара се ни по артикулацијским, нити по динамичким ознакама, док су лукови обиљежени, односно изостављени, на одређеним мјестима у партитури.³² Међутим, прву страницу у оба случаја било би најумјесније интерпретирати у оквиру истог динамичког дијапазона, јер експериментирање са звучним волуменом доводи у опасност кохерентност звука на макроплану. Оно што донекле представља контрадикцију налази се у другом и четвртом такту издања *Музгиз*, а ријеч је о томе да је ознака за постепено појачавање звука *cresc.* двојачко угравирана: путем текстуалне скраћенице и графичког симбола. Поменута констатација може се протумачити као „плеоназам” у музичкој ортографији, за који у овом случају не постоји оправдани разлог. У оба издања јасно су раздијељене граничне структуре одсјека, са знаковима за репетицију који се не налазе у композиторовом манускрипту.³³ Ознаке за темпо су такође усклађене и исписане на истим мјестима у партитури.

Током тумачења развојног дјела уочљиве су различите концепције у групацији основног мотива сонате.³⁴ Код репринтоване публикације *Breitkopf & Härtel* тзв. тема у аугментацији, коју чини мотив од четири тона, бива обједињена луком, док је у *Музгиз* издању проширена за једну добу (видјети примјере бр. 11 и бр. 12).

³² Издање које је објавила издавачка кућа *Музгиз* садржи темељнија упуства која се односе на фразирање мотива. Међутим, означене су првенствено микрофразе које претежно прате метричке односе између наглашених и ненаглашених доба у такту. Најдужа фраза траје свега четири добре, с тим да је Бетовен помоћу неочекиване смјене сфорцата и акцената, као и наглих динамичких промјена и драмских пауза, крајње успјешно избјегао низање квадратастих структура. С друге стране, аналогно различитим редакцијама, извођачи различито интерпретирају и тумаче нотни текст, те на конкретном примјеру драмска пауза не бива реализована уколико се остаци звучне масе из претходног мотива континуирано надовежу на почетак слиједећег.

³³ Могуће је да је Бетовен ознаку за репетицију накнадно инкорпорирао у партитуру, јер је јасно уочљива у Шлезингеровом нотном уртексту.

³⁴ Јединствено тематско језгро, из којег израста прва тема сонате представља главни мотив од три тона (ц-ес-ха). Имајући у виду континуитет његовог спровођења, као и неприкосновену улогу у линеарној изградњи основне мелодијске структуре, може се рећи да представља „кичму” комплетног става.

Нотни примјер бр. 11
Л. ван Бетовен, *Клавирска соната оп. 111 бр. 32*, I став,
Групација мотива у издању Breitkopf & Härtel, т. 72–80.



B.155.

Нотни примјер бр. 12
Л. ван Бетовен, *Клавирска соната оп. 111 бр. 32*, I став,
Групација мотива у издању Музгиз, т. 72–80.



Ову констатацију погодно је сагледати не само из аналитичког, него и извођачког аспекта. У другом примјеру, јавља се мотив од „четри тона” са тоналним разрешењем, услјед чега наступи теме бивају уланчани. Поред тога, кијевска публикација оставља простор за фрагментарнији тип интерпретације, при чему би извођач требао јасније успоставити континуирани ток музичке мисли – којем пријети опасност одржавања јединства цјелине. Додатна отежана околност је та што је у оба случаја тематски материјал записан у пијано динамици. Међутим, захваљујући различитим регистарским амплитудама до изражаја долази феномен релативитета³⁵, те се поступцима

³⁵ Према српском композитору Александру Обрадовићу, феномен релативитета представља појаву која се успоставља приликом излагања мелодије у високом регистру одређеног

диференцијације гласова и избалансирањем звука добија осјећај проширења звучног дијапазона. Поред тога, групација основног мотива од три тона различито је спроведена, док је у *Музгиз* издању мотив у потпуности подвучен акцентом. У Брајткопфовој публикацији, предализација је деликатнија и ређе исписана, за разлику од украјинског издања у којем је на појединим мјестима у партитури палета звучних боја употпуњена педалом *una corda* (видјети примјер бр. 10).

Без обзира на егзактна упутства издавача, извођач је ипак тај који приступа одлуци да ли да их усвоји или не. То се посебно може примјетити у интерпретативним издањима – када у појединим случајевима редактор нуди различита опционална рјешења за исто „проблемско мјесто” у партитури. На основу тога може се рећи да извођачи нису у обавези да дословно и беспоговорно слиједе све инструкције које су „угравиране” у нотни запис. Сходно томе, интерпретацију, као један од најважнијих, а можда и најважнији музички феномен, немогуће је свести на јединствен тип анализе. Управо због тога, њена „срж” крије се у мноштву различитих потенцијалних тумачења – која изазивају бројне полемике и међу највећим музичким критичарима, аналитичарима и музичким умјетницима.

3. АСПЕКТИ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ

Несумњиво је да је интерпретација временски стара колико и музика, што указује на то да води поријекло још из првобитне људске заједнице. Међутим, како наводи Курт Сакс, прве теорије о настанку музике формиране су тек средином 19. вијека [Saks, 1980]. Од њене магијске улоге, коју је код старих цивилизација имала за вријеме ритуала, временом је постала један од основних средстава за изражавање вјерских осјећања. Може се рећи да се тек током барокне епохе музика одвојила од црквене институције, те да се равноправно почео његовати и њен свјетовни жанр – чија је појава у великој мјери доприњела популаризацији инструменталних композиција.³⁶

Амерички музички теоретичар и семиотичар Роберт Хатен сматра како различити начини тумачења музике уједно представљају почетак и крај њеног цјелокупног разумјевања [Hatten, 2004: 9]. С обзиром на то да је интерпретацију, нарочито инструменталних композиција, немогуће дословно преточити у говорни дискурс, она обилује одређеном мистичношћу коју је јако тешко вербално дефинисати. Међутим, иако не постоји јединствено

инструмента, услијед чега се ствара „утисак висине” [Обрадовић, 1997: 224–225]. Захваљујући бројним звучним могућностима клавира, на њему је могуће успоставити поменути звучну градацију која подсјећа на претходно наведени појам.

³⁶ Наравно, свјетовне композиције изводиле су се и раније. Међутим, може се рећи да су све до почетка барокне епохе биле у инфериорнијем положају у односу на дјела духовног жанра.

тумачење било којег вида извођаштва, током последиједњих деценија 20. вијека успостављени су бројни покушаји демистификације умјетности и самог чина извођења. Управо у овом периоду теоретске дисциплине покушавају да одгонентну значења музичке перцепције и интерпретације, услјед чега долази до пораста литературе која се бави изучавањем овог феномена [Hellaby, 2009: 3]. Наведена појава настала је као реакција на различите приступе извођаштву и то првенствено из аналитичке, извођачке, психолошко-емпиријске, археолошке или пак анатомске перспективе, док је још увијек било најактуелније филозофско тумачење. Како наводи Питер Волс (Peter Walls), интерпретацију јесу популаризовали млади извођачи коју су углавном били ученици или студенти. Међутим, њеним феноменом бавили су се и остали умјетници и научници из музичких кругова [Hellaby, 2009: 13].

Разматрајући област интерпретативне слободе као један од кључних фактора у свим типовима извођаштва, пијаниста Никола Марковић помиње три најрепрезентативнија поступка за којима извођачи посежу приликом интерпретације музичког дјела. Ријеч је о три основна модуса измјене музичког материјала у односу на композиторов нотни текст: *дојуни* (енг. *addition*), *измјени* (*alteration*) и *искључењу* (*exclusion*) [Марковић, 2012: 20]. *Дојуна* је у сваком погледу једна од неминовних карика у извођаштву, те представља уобичајну праксу која потенцијално може довести у опасност оригиналност композиторовог записа. *Измјена* обухвата скуп интерпретативних поступака који се у одређену руку косе са неким од композиторових инкорпорираних идејних образаца. *Искључење*, као мање уобичајен поступак у интерпретацији, подразумјева дослиједно игнорисање динамичких и агогичких ознака у партитури, као и њихово самовољно реинтерпретативно тумачење.

Интерпретација у доба Бетовена добија на посебном значају, пошто извођач, односно импровизатор, за разлику од мајстора из претходних епоха није нужно и композитор. Међутим, познато је да је Бетовен био изузетно надарен пијаниста који се окретао клавиру и након потпуног губитка слуха. Такође, умјетник је био упознат са технолошким напретком овог инструмента, што је очигледно приликом сагледавања композиторовог цјелокупног клавирског стваралаштва. Још током осамдесетих година 19. вијека постојали су клавири са бечком и енглеском механиком. Међутим, упркос томе што њихова конструкција у великој мјери подсјећа на ове савремене, једна од кључних разлика односила се на обим клавијатуре. Пошто је амбитус клавира у ранијим Бетовеновим клавирским композицијама, као и дјелима других аутора, обухватао групу тонова до f^3 , са великом опрезношћу се употребљавала трећа октава клавијатуре.³⁷ Управо последиједња клавирска соната пред-

³⁷ Бетовен је готово све до 1804. године, дакле закључно са оп. 53, компоновао пратећи претходно наведени обим клавијатуре. Међутим, постојали су изузеци у којима је устаљен амбитус овог инструмента превазиђен. У каденци трећег клавирског концерта у це-молу, уочљива је тонска висина c^4 [Kleiankina, 2008: 3].

ставља дјело у којем су презентоване све могућности овог инструмента, са посебним нагласком на највиши регистар – „осликаним” различитим динамичким нијансама. Умјетничко изузетно познавање оркестрације доприне-ло је томе да помоћу елемената симфонизма искорачи из оквира клавијског звука, што је готово недвосмислено уочљиво приликом њене интерпретатив-не анализе.

3.1. Данијел Баренбојм vs. Артур Шнабел. Компаративна анализа интерпретације првог става сонате

Дихотомија, на којој је заснован двоставачни циклус клавијске сонате оп. 111, уочљива је и у макроконцепцији првог става. Поред очигледне разлике у тематском материјалу, за извођачки аспект кључно је поменути и темпорални контраст. Увод, који обухвата првих шеснаест тактова, означен је као *Maestoso*, док је остатак обиљежен као *Allegro con brio ed appassionato*. С обзиром на то да ознака *Maestoso* не указује на егзактну временску осилацију већ првенствено сугерише сами начин интерпретације који најчешће подвлачи свечаност, достојанственост, или пак кроз фигуриране пасаже вјешто истицање бравурозности, није необично примјетити појаву „унесла-глашености” приликом њеног тумачења од стране бројних савремених из-вођача. Један од разлога је и тај што се *Maestoso* може примјенити унутар широких спектра различитих временских јединица које је интерпретатив-но могуће тумачити у дијапазону од релативно спорих до крајње виртуозних темпа. Према томе, пошто ни у аутографу ове сонате Бетовен није учинио метрономску ознаку за темпо, немогуће је њено дословно и недвосмислено прецизирање.³⁸ Шнабел је навео како се термин *Maestoso* неријетко доводи у везу са термином *Grave*, међутим, он их идеолошки одвојено тумачи.³⁹ Док је *Maestoso* приближио „универзалној и узвишеној вјери једног слобод-ног бића”, *Grave* је доживио приземније, дескриптивно га окарактерисао као симболичку асоцијацију „терета и дубоке жалости ега” [Schnabel, 1985: 347]. Ставивши га под метрономску ознаку у којем четвртински откуцај обухва-та од 52 до 54 откуцаја у минути, јасно је да се узвишеност једног „маестоза” у овом случају не огледа у виртуозитету, већ прије свега у „достојанственој појави” – осликаној пунктираним ритмом и наизмјеничном смјеном импро-визаторских и фиксираних елемената.⁴⁰

³⁸ Од свих клавијских соната, композитор је једино у оној из оп. 106 јасно прецизирао метрономску ознаку за темпо [Kleiankina, 2008: 2].

³⁹ Чарлс Розен такође сугерише како би извођач требало да буде опрезан приликом одабира темпа, наводећи како за разлику од уводне *Grave* епизоде из првог става сонате оп. 13 бр. 8, *Maestoso* није могуће адекватно интерпретирати у *Adagio* темпу [Rosen, 2002: 243].

⁴⁰ У овом случају, импровизаторски елемент односи се на узлазне пасаже који раздва-јају два иста мотива на другој тонској висини, док се јасноћа и фиксација нарочито огледају

Пошто је Шнабел био први пијаниста који је снимио све Бетовенове клавирске сонате, није необична Шонбергова констатација да је управо он „човек који је измислио Бетовена”. Поменути пијаниста први пут је одсвирао циклус соната поводом стогодишњице смрти композитора, 1927. године, док их је у цјелости на дискографским плочама интегрално снимио у периоду између 1931. и 1935. године [Šonberg, 2005: 338–341]. Занимљиво је примјетити како је италијанска издавачка кућа *Edizioni Curci* објавила Шнабелову интегралну колекцију Бетовенових клавирских соната тек 1949. године, свега двије године прије умјетникове смрти, без обзира на то што је она већ била комплетирана до 1927. године [Loesch & Brinkmann, 2013]. Како је поменута редакција званично објављена готово двије деценије након настанка звучног снимка сонате оп. 111, немогуће је са сигурношћу искључити могућност како је Шнабел у периоду од 20 година у више наврата ревидирао партитуру ове композиције, што недвосмислено доводи у питање првобитну умјетникову концепцију дјела, као и његов генерални историјско-методолошки приступ извођаштву Бетовеновог клавирског стваралаштва.

Мишљења савремених музичких теоретичара, критичара и пијаниста о Шнабелу као јединственом модерном извођачу и данас су подјељена. С једне стране, умјетник је афирмативно оцјењен као добар познавалац Бетовеновог клавирског стваралаштва⁴¹, док му критичари с друге стране замјерају то што његову извођачку концепцију музичког дјела карактерише недозирана употреба интерпретативне слободе. Једна од главних одлика која се јасно уочава приликом првог слушања је та да се умјетник у великој мјери није придржавао сопствених напомена које је истакао у својој публикацији. Без обзира на то, што његово издање Бетовенове 32. клавирске сонате обилује великим бројем накнадно убачених ознака за динамику, артикулацију и агогику, још током слушања првих тактова увода уочљиво је како пијаниста није дослиједно спровео сопствене сугестије, већ да их је интерпретативно прилично флексибилно тумачио. Још у првом такту, у нотном запису је сугерисао промјену нивоа звука за вријеме појаве трилера. Међутим, ни исписани *decresc.* који је требало да резултира постепеним стишавањем до пијано динамике, није реализован на начин на који је обиљежен у партитури, те се може рећи да је у току такта звучни дијапазон готово исти. Такође, и узлазни пасаж, који је путем исписаног *cresc.* требало да доведе у доминантни акорд, изведен без значајнијих динамичких осцилација.

у наглашеном пунктираном ритму. Сходно томе, логично је да су импровизаторски дјелови у току интерпретације подложнији колебаљивости у темпима.

⁴¹ Умјетник је, између осталог, значајно утицао на формирање музичког мишљења, у то вријеме, младог пијанисте Глена Гулда (Glenn Gould), који је у једном наврату за његове дискографске снимке рекао да су „библијски” [Bazzana, 2004: 67].

Нотни примјер бр. 13

Л. ван Бетовен, *Клавирска соната ой. 111 бр. 32*, I став, Редакција Артура Шнабела, т. 1–5



Поменути пијаниста је у неколико наврата током интерпретације започињао фразирање и изградњу мотива на начине који нису отијелотворени у нотном тексту, или је пак неке поступке започињао раније него што их је назначио. Поред тога, за вријеме читавог става присутна је тенденција рушења континуираног ритмичког пулса, јер се Шнабел „колебао” у темпу и на оним мјестима у партитури у којима то није забиљежио. Посматрајући овај проблем из аспекта интерпретативне слободе, може се рећи да је донекле могуће оправдати поменуте изузетке у интерпретацији које је умјетник крајње свјесно правио. Међутим, треба имати у виду да би данас, више од 80 година након настанка овог снимка, овакав поступак у већини случајева био неафирмативно оцјењен од стране музичких критичара и професора – посебно на престижним фестивалима и такмичењима. Разлог томе вјероватно не представља сами чин одступања од оквирне концепције дјела, већ *однос, мјера и начин* на који је Шнабел одређена изражајна средства „покорио” сопственој концепцији. Ипак, без обзира на то не може се рећи да је интерпретација изгубила на квалитету, јер се умјетник одлучио за процес самовољнијег тумачења нотног текста. Контрасти у темпу, карактеру и тематском материјалу, без обзира на прилично ограничен квалитет носача звука, ипак се врло јасно уочавају, као и тежња пијанисте да путем своје интерпретације изнесе индивидуални печат свог пијанизма. Нагли и неочекивани контрасти у темпу могу се протумачити и као умјетникова свјесна тенденција ка

осликавању унутрашњег стања вјечитог конфликта унутрашњег Ја⁴², те у сваком погледу носе одређену тежину коју нити један вид неафирмативне критике не може да умањи, због чега је ова интерпретација и остала сачувана и упамћена након готово девет деценија.

Израелски пијаниста и диригент Даниел Баренбојм такође је снимио компакт диск свих Бетовенових клавирих соната, које се и данас убрајају у његов солистички репертоар.⁴³ С обзиром на то да је ријеч о савременом пијанисти, јасно је да ће се његово интерпретативно тумачење Бетовенове музике у великој мјери разликовати од Шнабеловог.⁴⁴ Заправо, ова два извођења имају јако мало заједничких црта. Иако нам је стицајем околности у већој мјери ближе Баренбојмово виђење, не може се рећи да Шнабелово има мању умјетничку вриједност. Такође, имајући у виду бројне животне околности поменутих пијаниста, нереално је очекивати исти, или чак и сличан, методолошки приступ дјелу. Пошто се Баренбојм сматра врло успјешним диригентном, разумљиво је због чега није прибјегавао експерименталнијем типу извођења. Код њега се готово сви прелази у првом ставу сонате одвијају континуирано, неосјетно и рељефно, те се приликом активног слушања добија утисак заокружене мисаоне цјелине. Нагле смјене *forte* и *piano* динамике, као и неочекивано нарастање звука у већини случајева је показивао са намјером да вјерно испоштује ауторски запис.⁴⁵

⁴² Јапански пијаниста Мичико Иној (Michiko Inoue), сматра како сами увод првог става сонате отијелотворује „идеју непрекидне потраге у којој се унутар једног ума одвија континуирана борба испуњена различитим емоцијама и идеалима, помоћу којих аутор покушава да пронађе излаз из безнађа. Читава потрага састоји се из стадијума потраге (енг. *searching*) из којег на крају проистиче проналазак (енг. *finding*). Пут од *yoïraçe* до *ïrona-laska* узнемирено се одвијао кроз нестабилне покрете у првом ставу из којих је, из једног правца, проистекла музика са јасним и конкретним циљем.” Овај емоционални помак, примјетан и у двијема претходним сонатама, донекле је сродан са осјећајем изгубљености, неприпадности и самоће унутар једног „великог базена таме” инкорпорираног у готово читав први став, да би се тек пред сами крај „назрео трачак свјетлости” [Inoue, 2014: 16].

⁴³ Занимљиво је примјетити како је Баренбоим интегрално извођење Бетовенових клавирих соната конципирао на начин да их је подјелио у осам реситала, изведених у Берлину у периоду између јуна и јула мјесеца 2005. године. Током сваког наступа, који су се одвијали у временском размаку од двије недеље, изводио је по четири сонате не пративши нумерички редослијед. У току семинарског рада управо је анализиран снимак дјела оп. 111, који је интерпретирано током осмог (последњег) реситала у циклусу.

⁴⁴ За разлику од Шнабела, чак први октавни скок силазне умањене септима Баренбојм изводи далеко одмјереније и суздржаније. Међутим, израелски пијаниста га не интерпретира на дословни начин приликом сваког наступа. На десетом компакт-диску, који је објављен 2013. године, поменути гест изведен је „полетније”, с мањим временским одлагањем (cf. поменути публикацију са видео снимком из 2005. године, доступним на линку [Beethoven Sonata N° 32 Daniel Barenboim]).

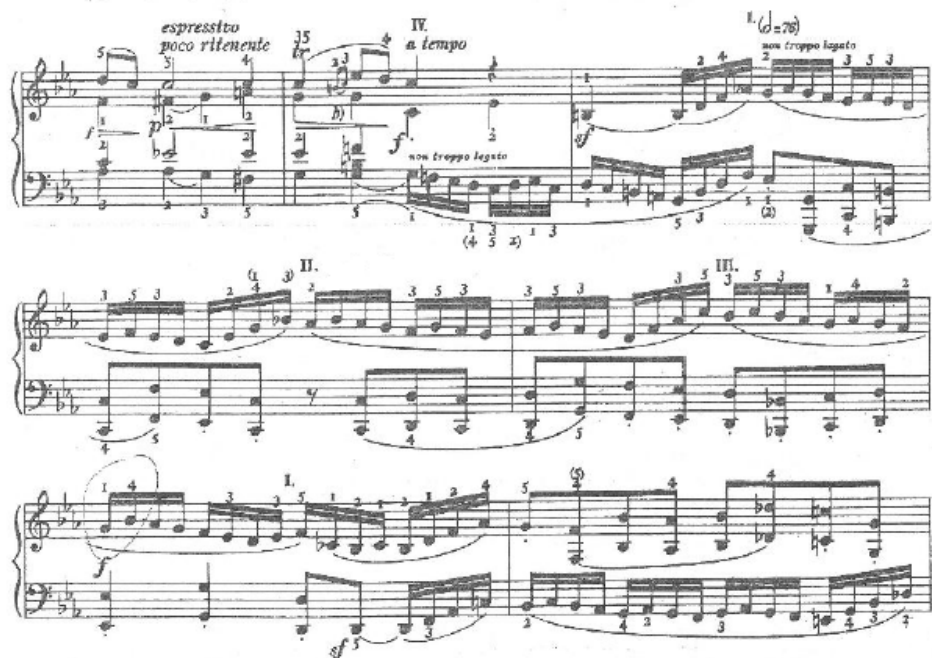
⁴⁵ Наравно, ова констатација не имплицира како Баренбојм унутар интерпретације није инкорпорирао своје елементе.

Нотни примјер бр. 14
Л. ван Бетовен, *Клавирска соната оп. 111 бр. 32*, I став, т. 12–17



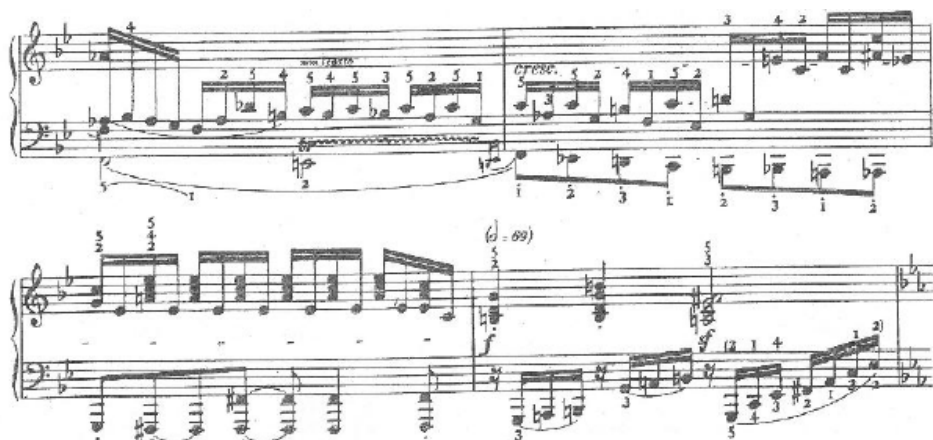
Баренбојм је посебно водио рачуна о диференцијацији гласова, на основу чега је могуће примјетити његову тенденцију ка полифоном начину мишљења. Истиче се невјероватна моћ умјетникове имажинације и креативности – која прије свега долази до изражаја кроз континуирани ток фразирања у лиричним дјеловима композиција, када пијаниста у првом плану издваја кантабилне мелодијске линије. Такође, умјетник дослиједно поштује композиторове артикулацијске ознаке, али не на штету сопствене креативности и идејне концепције. Рецимо, у току излагања теме за вријеме фугата, вјешто је истицао свако спровођење теме фокусирајући се на шеснаестински мотив из послједње добе који је дословно разрјешавао у прву добу наредног такта. По правилу, не би ли поменути мотив дошао до изражаја, остали низ шеснаестина је економичније показивао, док је за разлику од Шнабела инсистирао на уједначеном ритмичком пулсу, без тенденције ка напрасном убрзавању. Контрасти у регистрима такође долазе до изражаја, нарочито на мјестима са *sfp* ознаком, која су одзвучала свечано и достојанствено. Услијед изразитог ритмичког остината, склоп интервала и акорда добија *pesante* призив.

Нотни примјер бр. 15
Л. ван Бетовен, *Клавирска соната оп. 111 бр. 32*, I став,
Редакција Артура Шнабела, т. 35–40.



На почетку развојног дјела, тему у аугментацији Баренбојм интерпретира специфичном артикулацијом *quasi staccato*, док знатно чешће, али и економичније, користи педал на мјестима са транспарентнијом фактуром. Приликом фразирања, изузетно вјешто разграничава и групише мотиве различите микроструктуре и садржаја, те путем динамичких и тембровских контраста вјешто надомјешћује „статичност” темпа (видјети примјер бр. 13). Такође, упркос разноврсном звучном колориту, Баренбојм је успјешно избјегао појаву звучне диспропорције.

Нотни примјер бр. 16.
Л. ван Бетовен, *Клавирска соната оп. 111 бр. 32, I став*,
Редакција Артура Шнабела, т. 35–40



На основу интерпретативне анализе дигиталног снимка два врло значајна имена у пијанистичком свијету, могуће је установити како се свјест о интерпретацији заиста мијењала кроз вријеме. Такође, један од кључних фактора представљао је и изузетан напредак у техници и технологији, који је резултирао стварањем прилично квалитетнијих дигиталних снимака, с минималним звучним примјесима и шумовима. Шнабелову интерпретацију првог става сонате из оп. 111 није могуће у потпуности перципирати и анализирати управо због техничких недостатака ондашњих носача звука, те се конкретно о начину тонске репродукције⁴⁶ и звучном колориту мало тога може закључити. Ипак, без обзира на то, оба умјетника су у току реализације музичког дјела остала дослиједна својој концепцији, што је упркос поменутиим техничким препрекама недвосмислено и уочљиво.

ЗАКЉУЧАК

Према америчком музикологу и пијанисти Џону Гилеспију (John E. Gillespie), Бетовенове клавирске сонате, које обухватају широк дијапазон од оп. 2 до оп. 111, представљају дубоку и јединствену трансформацију стила и музичког језика [Gillespie, 1965: 193]. Настајући током различитих етапа композиторовог живота, може се рећи да заједно са симфонијама чине „круну” његовог стваралаштва. Кроз овај жанр, аутор је недвосмислено показао свој

⁴⁶ У овом случају, начин тонске репродукције односи се на модус настанка, односно покретања тона на клавиру.

ток умјетничког и интелектуалног сазријевања – који је, између осталог, досегао максимум у његовим последијдњим клавирским сонатама.

Анализа композиторовог аутографа првог става сонате из оп. 111 доста говори о Бетовену као ствараоцу и једној крајње несвакидашњој и комплексној индивидуи. Без обзира на недослиједност у квалитету рукописа, захваљујући манускрипту уочљиве су „примјесе” у методологији израде музичког дјела, односно, добијен је увид у умјетникову (ре)организацију партитуре. Кроз компарацију с осталим еминентним издањима, добијена је потпунија слика о потенцијалној реализацији ондашње интерпретације. Међутим, с обзиром на то да не постоје звучни снимци из прве четвртине 19. вијека, остало је неразрјешено питање да ли се са сигурношћу може тврдити да партитура пружа довољно информација о томе како је интерпретација у доба Бетовена заиста изгледала.

Нераскидивост релације композитор–партитура–интерпретација–извођач представља све оно што би требало да посједује једно интегрисано и комплетно умјетничко дјело, услијед чега би га у циљу прецизнијег тумачења било неопходно осматрити са свих поменутих аспеката. Сходно томе, сâм чин интерпретације добија сасвим нову димензију. Бетовенова последијдња клавирска соната у сваком погледу представља велики изазов, нарочито за једног зрелог пијанисту. Иако се налази на репертоару бројних савремених извођача, многи од њих јој приступају с великом дозом страхопоштовања. Својом јединственом структуром, она интерпретатору оставља довољно простора за самоисказивање и моћ имажинације. Међутим, нарочито данас, актуелно је питање да ли умјетникова креативност у одређеним случајевима може да засјени композиторов израз, који је једино наставио да живи у свом оригиналу – оригиналу који представља пројекцију материјализованих идеја једног симболичког система званог партитура. Да ли је заправо приликом превазилажења граница звука инструмената оправдано рушити актуелне и друштвено прихватљиве каноне, који у овом случају доводе у опасност композиторову јединствену концепцију?

Управо је кроз компарацију Шнабеловог редакторског и музиколошког приступа првом ставу Бетовенове клавирске сонате оп. 111, могуће уочити „сукоб теорије и праксе”. Очигледно је како се умјетникова визија „графичке” *партитуре* поменутог дјела у великој мјери разликује у односу на њену интерпретацију. Поменути пијаниста је својим наступом показао како партитура нужно не представља пандан њеној звучној реализацији, те је кроз интерпретативну слободу могуће уочити умјетникову тенденцију ка деконструкцији устаљених образаца, чак и оних које је самоиницијативно креирао. Шнабелов дивергентни приступ, који се огледа у различитим тумачењима истог музичког дјела, управо инсинуира како је извођач тај који је у могућности да управља његовом концепцијом, на тај начин донекле умањујући значај и себе као композитора. Можда је из тих разлога и гајио анимозитет

према дигиталним снимцима⁴⁷, настојећи да из извођаштва елиминише било који вид инваријабилности. Међутим, ипак је остало недоречено питање због чега његова интерпретација не почива на парадигми аналитичког тумачења партитуре, те да ли је тиме желио да поручи како је математички и рационалистички приступ извођаштву погубан за једну умјетничку индивидуу? Да ли је ову „идеологију” могуће довести у везу с постструктуралистичким идејама Ролана Барта, без обзира на то што су оне отелотворене деценијама касније? Да ли се Шнабелова умјетничка увјерења заиста у оволикој мјери косе са схватањима Данијела Баренбојма, или је управо њихова различитост то што у једну руку спаја њихова извођења, док их с друге стране неминовно раздваја, чинећи оба умјетника достојним и равноправним мајсторима у области пијанизма? Можда управо тада престаје да дјелује наука, те своје мјесто уступа умјетничком изразу, који кроз трансцендентност и метафизичку флукутацију наставља своју егзистенцију у нематеријалном облику.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Веселиновић-Хофман, Мирјана (1998): „Запис као музика сама у дигиталној технологији”, *Нови звук*, 11: 33–41.
- Мациевски, Игор (2014): „Извођачка природа и уметнички текст у етничкој музици”, *Музиколоџија*, 17: 11–19.
- Albrecht, Theodore (2009): “Anton Schindler as destroyer and forger of Beethoven’s conversation books”: A case for decriminalization u: *Music Intellectual’s History*, Répertoire International de la Littérature Musicale, New York.
- Bazzana, Kevin (2004): *Wondrous Strange: The Life and Art of Glenn Gould*, New York: Oxford University Press.
- Cooper, Martin (1970): *Beethoven: The Last Decade 1817–1827*. London: Oxford University Press.
- Crnjanski, Nataša i Ira Prodanov Krajišnik (2015): „Аналитичка и извођачка интерпретација музичког дела”, у: *Музика*, Сарајево: Музиколошко друштво БиХ.
- Floyd, James, Robert (1950): *Beethoven’s piano sonata op. III in its historical perspective*, 1950, North Texas State College, Nocona.
- Gillespie, John (1965): *Five Centuries of Keyboard Music*, Belmont: Wadsworth Publishing Company.
- Graham, Allen (2004): *Roland Barthes*, London: Routledge, London.

⁴⁷ Познато је како је Шнабел био незадовољан квалитетом ондашњих носача звука, под чијим је изговором у више наврата одложио снимање Бетовенових клавирских соната. Тек се у својој 50. години живота, у сарадњи с кућом BSS (*Beethoven Sonata Society*) одлучио за реализацију поменутог пројекта. За више информација погледати текст Брајана Томсона (Brian C. Thompson) [About this Recording].

- Grier, James (1996): *The Critical Editing of Music: History, Method and Practice*, New York: Cambridge University Press.
- Hatten, Robert (2004): *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*, Indianapolis: Indiana University Press.
- Hellaby, Julian (2009): *Reading Musical Interpretation: Case Studies in Solo Piano Performance*, Ashgate Publishing Limited, England.
- Kyurkchieva, Yoana, Ivanova (2015): *Individual Pianistic and Artistic Expression in Three Piano Compositions (1822–1962)*, Alberta: University of Alberta.
- Lee, Suan Liu (2003): *Czerny's interpretations of Beethoven's piano sonatas*, University of Wales Bangor.
- Lee, Soo-Yun (2003): *A Personal Interpretation of Ludwig van Beethoven's last piano sonata, op. 111, from a spiritual viewpoint*, University of Texas, Austin.
- Mikić, Vesna (2005): „Muzika i dekonstrukcija – mogući pristupi”, u: *Glas i pismo: Žak Derida u odjecima*, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju.
- Newman, William S. (1972): *Performance Practices in Beethoven Piano Sonatas*, J.M. Dent & Sons Ltd, London.
- Obradović, Aleksandar (1978): *Uvod u orkestraciju*, Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Popović-Mladenović, Tijana (1996): *Muzičko pismo: Muzičko pismo i svest o muzičkom jeziku sa posebnim osvrtom na avangardnu muziku druge polovine 20. veka*, Beograd: Clio.
- Ristić, Stefan (2010): „Identitet umetničkog dela”, u: *Filozofija i društvo*, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju.
- Rolland, Romain (1937): *Beethoven: Les grandes époques créatrices: Le chant de la resurrection*, Paris: Sablier editions.
- Rosen, Charles (2002): *Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion*, New Haven: Yale University Press.
- Rosen, Charles (1972): *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, New York: W. Norton & Company.
- Schindler, Felix, Anton (1966): *Beethoven as I Knew Him*, edited by Donald W. MacArdle, London: Faber and Faber.
- Schnabel, Artur (1985): „Klavirska sonata Ludviga van Betovena op. 111”, u: *Л. ван Бетховен, 32 сонаты для фортепиано, Редакция Артура Шнабель Том III*, Музыка, Москва.
- Solomon, Maynard (1988): *Beethoven Essays*, Cambridge: Harvard University Press.
- Šonberg, Harold (2005): *Veliki pijanisti*, Beograd: Dereta (prevela sa engleskog Gordana Trbojević).
- Thayer, Alexander Wheelock (1967): *Thayer's Life of Beethoven, Vol. II*, ed. Elliot Forbes, Princeton University Press, Princeton.
- Wu, Wan-Hsuan (2007): *Beethoven Through Liszt: Myth, Performance, Edition*, The University of Texas, Austin.

ЕЛЕКТРОНСКИ ИЗВОРИ

- About this Recording. Dostupno na: https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.110763&catNum=8110763&filetype=About%20this%20Recording&language=English.
- Cook, Nicholas: *Between Process and Product: Music and/as Performance, Music Theory Online*, Vol. 7, No. 2 (April 2001), Society for Music Theory, Dostupno na: www.mtosmt.org/issues/mto.01.2/mto.01.7.2.cook.html. Pristupljeno: 6.2.2016.
- Kleiankina, Olga: *Beethoven Pianoforte Sonatas: Performance, Practices and Editions*, 2008. Dostupno na: http://141.211.87.201/treasures/guide/Beethovens_Pianoforte_Sonatas_best.pdf. Pristupljeno: 29.12.2015.
- Loesch, von Heinz & Fabian Brinkmann (2013): *Tempo Measurements in Piano Sonatas by Ludwig van Beethoven*, Berlin. Dostupno na: http://www.sim.spk-berlin.de/en/tempo_measurements_in_beethoven_1315.html. Pristupljeno: 8.4.2016.
- Ludwig van Beethoven, Sonate für Klavier (c-Moll) op. 111, 1. Satz, Autograph. Dostupno na: http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=&template=dokseite_digitaless_archiv_en&dokid=ha:wm33&seite=1-1.
- Marković, Nikola (2012): *Freedom in Interpretation and Piano Sonata No. 7 by Sergei Prokofiev*, University of Agder, Norway. Dostupno na: <http://brage.bibsys.no/xmlui/bitstream/handle/11250/138548/Oppgave%20Nikola%20Markovi%C4%87.pdf?sequence=1>. Pristupljeno: 10.4.2016.
- Schindelfr, Anton: *Beethoven-haus Bonn Digital Archives*. Dostupno na: http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=15288&template=dokseite_digitaless_archiv_en&dokid=i2660&seite=1-1. Pristupljeno: 23.11.2017.
- Sirman, Berk: *Music vs. Words: Exploring the Problematic State of Semantic Meaning in Music*, Uppsala University, Sweden, 2009, Dostupno na: http://www.musik.uu.se/digitalAssets/52/52371_31053_Berk_Sirman_exarb_magister.pdf. Pristupljeno: 6.2.2016.
- Thompson, C. Brian: *Great Pianists: Artur Schnabel: BEETHOVEN: Piano Works Vol. 9. Sonata No 30–32*. Dostupno na: https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.110763&catNum=8110763&filetype=About%20this%20Recording&language=English. Pristupljeno: 13.5.2016.
- Timbrell, Charles (1977): *Notes on the Sources of Beethoven's Opus III*, Oxford University Press. Dostupno na: <http://www.jstor.org/stable/734477>. Pristupljeno: 29.10.2015.
- Zimme, Benjamin and Nickolas Philips (2011): *Examining Editions of Beethoven's Piano Sonatas*. Dostupno na: <https://minds.wisconsin.edu/handle/1793/54762>. Pristupljeno: 6.1.2016.

ЗВУЧНИ СНИМЦИ

Beethoven Sonata № 32 Daniel Barenboim. Dostupno na: [https://www.youtube.com / watch?v=ccyHTIsFmsg](https://www.youtube.com/watch?v=ccyHTIsFmsg)

Barenboim, Daniel (2005): *Osmi recital u okviru projekta Barenboim on Beethoven*, Berlin. Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=ccyHTIsFmsg>. Pristupljeno: 28.4.2015.

Barenboim, Daniel (2013): Ludvig van Beethoven, Piano sonata Op. 111, No. 32 u: *Beethoven: Complete Piano Sonatas, Vol. 10*, Warner Classics (objavljen 5.8.2013).

Schnabel, Artur: Ludvig van Beethoven: *Piano sonata Op. 111, No. 32*, Dostupno na: https://www.youtube.com/watch?v=_p_-gwqkiGs. Pristupljeno: 28.4.2015.

Schnabel, Artur (2005): Ludvig van Beethoven, Piano sonata Op. 111, No. 32 u: *Complete Beethoven Sonata Society Recordings Vol. 9*, Naxos Rights International Ltd, Made in the EU, 2005.

СВЕСКЕ МАТИЦЕ СРПСКЕ

58

Серија уметности

Св. 16

За издавача

Проф. др Ђорђе Ђурић

генерални секретар Матице српске

Лектор

Ивана Ђелић

Коректор

Владимир Николић

Технички уредник

Вукица Туцаков

Ликовно-графичко решење корица

Коле Ђиновић

Компјутерски слог

Владимир Вајић, ГРАФИТ, Нови Сад

Штампа

Сајнос, Нови Сад

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

80/82

СВЕСКЕ Матице српске : грађа и прилози за културну и друштвену историју. Серија уметности / уредник Мирослав Радоњић. – 1985, св. 1– , – Нови Сад : Матица српска, 1985– . – 24 cm

ISSN 0352-7700

COBISS.SR-ID 2857738