

ОПЕРА – ПАРАДИГМА ПОЕТИКЕ СТВАРАОЦА У СТИЛСКОМ КОНТЕКСТУ ЕПОХЕ

Индивидуални стил уметника чини сублимацију конвенција одређеног стилског периода и остварује се специфичним спојем креативног поштовања конвенција (препознатљивост стила) и нарушавања конвенција (изузеци од општег контекста=индивидуалност) у различитој размери, при чему се формирају две групе стваралаца: синтетичари (код којих је доминантан први принцип стварања) и револуционари (наглашен други принцип). Чини се да стваралаштво Клаудија Монтевердија (Claudio Monteverdi, 1567–1643) чини пресек ових координата, што се може сагледати разматрањем његове опере *Орфеј*.

Мада оперска дела нису најбројнија у Монтевердијевом опусу,¹ он управо у њима излаже основна начела своје поетике, надграђујући концепцију фирентинске опере. Као дворски музичар, Монтеверди је своју прву оперу компоновао по наруџбини војводиног старијег сина, Франческа Гонцаге (Francesco Gonzaga), поводом карневалских забава, према либрету насталом у сарадњи са дворским секретаром Алесандром Стриђом (Alessandro Striggio, 1530–1587).² Премијера дела је одржана 1607. године са великим успехом, делимично и због тога што су у улогама свих женских ликова (пет сопрана) наступили кастрати. Насупрот тадашњој извођачкој пракси да се ново оперско дело изводи током само једне сезоне, често само по једанпут, опера *Орфеј* је постављена још неколико пута током 1607. године у Мантови, а потом и у другим градовима.³

¹ Од укупно дванаест опера К. Монтевердија, три су недовршене, а шест је изгубљено, тако да су до данас сачуване само три: *Орфеј* (1607), *Повраћац Одисеја* (1641) и *Крунисање Појеје* (1642). У односу на обим оперског опуса композиторових савременика овакав оперски опус се не може сматрати обимним. Занимљиво је да је сам Монтеверди почео да се бави овим жанром у каснијим годинама – наиме, већ у 15. години је издао свој први опус, а прву оперу *Орфеј* је компоновао тек у 40. години (1607), следећу 1630, а последњу, *Крунисање Појеје* чак у 75. години.

² Монтеверди је био у служби војводе од Мантове, Винченца Гонцаге (Vincenzo Gonzaga) између 1590–91. и 1612. године.

³ Извођена је у Фиренци (1607, 1609), Кремони (1607), Милану (1610), Торину (1610), Салзбургу (1614, 1619), Ђенови (пре 1646) итд. Данас је то најраније дело на оперском репертоару.

Главни лик у опери је уметник, представник самог ствараоца, врста аутопортрета. Као што је било уобичајено за ранобарокну пасторалу, реч је о митолошком јунаку, музичару Орфеју. Заправо, у делу се, кроз љубавну причу уметника и његове музе у одговарајућем социјалном окружењу, кроз однос према жени као према Другом, промишља проблем креативности и инспирације.

Различито третиран, мит о Орфеју обележава настанак опере (Пери /Peri/, Качини /Caccini/). Избор овакве тематике упућује на различите закључке. Најпре, повезан је са неоплатонистичком идејом припадника Фирентинске камерате да се обнови грчка трагедија. Сматра се и да прича о Орфеју и Еуридици, заснована на верности уметника чак и умрлој супрузи, представља пропаганду моногамног брака европског дворског друштва почетком XVII века.⁴ Поред тога, постоји и мишљење да је установљавање нове драмско-музичке форме, засноване на певању, а не изговарању текста, захтевало присуство такозване „реалистичке песме“. Наиме, Едвард Кон говори о постојању „реалистичке“ песме, са једне стране, и „оперске или конвенционалне или експресивне“ песме, са друге; у оквирима оперског дела, прва подразумева реално певање,⁵ а друга је аналогна говору у драми. У том смислу, Орфеј је у сценским делима Перија, Качинија, Монтевердија и других јунак који је „интерпретиран у реалистичкој пре него у оперској песми“, што „знатно редукује могућности онога што би могло да се третира као примарна апсурдност“.⁶

Драматургија дела је резултат стилског контекста епохе у којој је композитор стварао, али и његове снажне индивидуалности – *favola in musica* Орфеј садржи пролог и пет чинова попут класичне трагедије, али извођењем без паузе. Први чин обухвата пасторалне лирске сцене славља нимфи и пастира поводом венчања Орфеја и Еуридице, али се ова идиличност прекида у другом чину, вешћу о Еуридикиној смрти. Трећи и четврти чин се одвијају у Подземљу: Орфеј успева да поведе Еуридику према изласку из Подземља, али поново је губи прекршивши наредбу Амора. У петом чину – поново на земљи – пева тужбалице. Прича се завршава неуобичајено: по неутешног Орфеја долази његов отац Аполон и одводи га на небо, одакле ће моћи да посматра Еуридикине одлике у звездама. Дакле, мит о Орфеју је изложен у канонизованим структуралним оквирима, али уз присуство иновација (лајттема, инструментација итд.). Монтеверди и Стриђо су тежили да, креацијом лика Орфеја, представе идентитет савременог уметника. Следствено томе, за разлику од Перија, који је мит прилагодио соци-

⁴ Klaus Theweleit, *Monteverdi's L'Orfeo: The Technology of Reconstruction, Opera Through Other Eyes*, edited by D. J. Levin, Stanford, 1993, 151.

⁵ Један од најпознатијих примера је Керубинова серенада грофици у Моцартовој *Фигаровој жени* итд.

⁶ Edwarda T. Cone, "The World of Opera and its Inhabitation", у: *Music: A View from Delft*, ed. Robert P. Morgan, Chicago 1989, pp. 125–138; према: Peter Kivy: *The fine art of repetition. Essays in the philosophy of music*, Cambridge, CUP, 1993, 141.

јалном контексту свог времена, истовремено га и стварајући,⁷ Монтеверди и Стрићо су прихватили не само епизоду јунаковог кршења забране у подземљу, већ и други губитак Еуридике. Уколико се мушко-женским симболизмом описује „рационалност као мушка и несвесност као женска“,⁸ прихватљиво је размишљање Жака Лакана (Jacques Lacan) да мотив „двапут изгубљене Еуридике“ тумачи ставом да несвесно није праисконско и инстинктивно (по Фројду /Freud/), већ имплицитно у сваком чину субјекта, те је неухватљиво.⁹

Током читаве опере потенцира се улога Жене-Еуридике као Другог у патријархалном друштву. Тиме се потврђује мишљење Хелен Сиксу (Helen Cixous) да је жена у позоришту у прошлости била у тишини, потиснута, чиме се рефлектовала фантазија да женски ликови имају улогу огледала мушког хероизма.¹⁰ На тај начин жена (Еуридика) као одсутни Други конституише субјекат мушкарца (Орфеја), али сама бива немогући субјекат. Свакако није случајно што су Еуридики додељена само два наступа, по један у првом и четвртном чину. На почетку опере она говори Орфеју о својој љубави, а касније, пред изласком из Подземља, у тренутку када схвата да је заувек осујећен њен повратак на земљу, говори о својој горчини, оптужујући Орфеја да ју је својом превеликом љубављу осудио на вечну таму. Како се жеља појављује из губитка, тј. недостатка мања, драматуршки је било неопходно да жељени Други (Еуридика) дефинитивно, и по други пут, буде изгубљен.

Карактеристичне су Орфејеве реакције на две Еуридикине смрти. Наиме, када Орфеј сазнаје од гласнице Силвије да је Еуридика мртва, он бива обузет неверицом и занеми. Необичан тренутак тишине, генерал пауза (означитељ)¹¹ којом се, на тренутак, зауставља ток збивања, био је, према Хелдерлину, „неојходан за појаву трагичне истине“, што чини суштину заплета трагедије.¹² Тек мртва Еуридика постаје истинска инспирација уметника Орфеја, који се сада, попут Монтевердија самог, потпуно посвећује свом стваралаштву, музици (после смрти своје супруге К. Катанео).

Као лакановски субјект, увек подељен због трауматичног губитка, он се враћа свом недостајућем, свом Другом, испрва одлазећи у Подземље, а затим кроз своје дело, кроз музику. Незадовољавањем своје жеље, субјекат доживљава својеврсни симболички ужитак у болу, који Лакан назива,

⁷ С обзиром на то да је Перјева опера извођена на аристократским свечаностима, прича мита је модификована изостављањем забране Орфеју да се осврће и успењу да је изведе из Подземља упркос прекршеној забрани.

⁸ Madan Sarup, Cixous, Irigaray, Kristeva: French feminist theories, *An Introductory Guide to Post-structuralism and Postmodernism*, New York, London, 1993, 117.

⁹ Slavoj Žižek, Lakanov „повратак“ Фројду, *Kultura*, Београд, 1982, бр. 57–58.

¹⁰ Madan Sarup, Cixous, Irigaray, Kristeva..., 114.

¹¹ Пауза представља додатак тексту без значења, али мења значењску структуру.

¹² Philippe Lacoue-Labarthe, *The Caesura of Religion, Opera Through Other Eyes*, edited by D. J. Levin, Stanford, 1993, 74.

jouissance.¹³ Следствено томе, намеће се питање да ли се Орфеј интенционално окренуо, да ли је Еуридикина друга смрт његова одлука.¹⁴ Јер, само на тај начин он је могао сасвим да се посвети музици и стваралаштву (својој суштинској љубави), начинивши од жене узвишену инспирацију, жељени одсутни Други. Излазећи из Подземља, Орфеј се обраћа „свемогућој“ лири, захваљујући којој налази Еуридику и окреће се у жељи за сопственим самоостварањем. Јер, лакановски субјект постоји само у интерпретацији других, идентитет Орфеја је конституисан Еуридикиним погледом,¹⁵ односно (само)препознавањем у пољу Другог.

„Жеља покреће на акцију, која тежи да задовољи жељу, али то може само 'негацијом', деструкцијом или бар трансформацијом жељеног објекта...“¹⁶ Овакав деструктивни чин упућује на фројдовски инстинкт смрти. И заиста, Орфејева реакција на другу, коначну Еуридикину смрт је другачија: помирен са чињеницом да више не може да је врати, пева тужбалицу о томе да ће заувек бити у сузама и болу и да за њега неће постојати ниједна друга жена.¹⁷ Управо у том тренутку, када је напуштена свака нада, следи демонстрација милости Другог Другог (божанства) – Орфеј бива спасен на тај начин што се Аполон спушта са неба и одводи га са собом. Очигледно је да је Монтевердијева концепција митске приче резултат поетичких ставова аутора, као и одјека аутобиографског.

Поред поменутог вида појавности Другог (у тумачењу мита на нивоу либрета), он се испољава и на музичком, композиционом плану, у складу са садржајем дела. Еуридика (односно жена) као Други добија своје окружење, свет Другог – Подземље, насупрот идиличној земаљској реалности (двор војводе Гонцаге) са нимфама и пастирима (дворјани), Орфејем (дворски музичар Монтеверди), као и надземаљским богом Аполоном (мантовски војвода). Постојање два света условило је специфичан третман самог музичког језика, те је сваки од њих приказан различитим музичким сред-

¹³ David Schwarz, *Listening Subjects – Music, Psychoanalysis, Culture*, Durham and London, 1997, 68–69.

¹⁴ Према неоплатонистичком учењу, „орфичка љубав“ је слепа, а како је Орфеј пожелио да види Еуридику (телесна жеља), оглушио се о највишу форму љубави и морао је бити кажњен. (Види: Klaus Theweleit, *op. cit.*, 255.) У складу са хегеловским моделом господара и роба, робу је ускраћена милост господара, јер није поштовао наредбу, Закон. О разматрању овог проблема у оперском стваралаштву види: Mladen Dolar, “If music be the food of love” и Slavoj Žižek, “Rojstvo totalitarnega subjekta iz duha wagnerjanske perverzije”, у: *Filozofija v operi*, Ljubljana, 1993.

¹⁵ „... као да у њеним очима хоће да нађе вид аплауза...“ (Klaus Theweleit, *ibidem*).

¹⁶ Madan Sarup, *Lacan and psychoanalysis...*, 17.

¹⁷ „Заиста, он ју је изгубио као особу од крви и меса, али од сада ће моћи да види њену лепоту, одлике, свуда, у звездама и на небу, у јутарњем светлу. Орфеј је брзо прихватио нарцистички профит од ове промене: освојила га је поетска глорификација Еуридике која му је била на располагању“. Дакле, Орфеј је свесно изгубио Еуридику да би од ње начинио објекат сублимне поетске инспирације. Види: Slavoj Žižek, “The Wound Is Healed Only by the Spear That Smote You”: The Operatic Subject and Its Vicissitudes, *Opera Through Other...*, 178–179.

ствима, у складу са теоријом о афектима,¹⁸ и можда је тај, назјад постигнути склад односа реч-тон нагнао музичке писце да управо Монтевердијеву оперу *Орфеј* назову „првом аутентичном“ опером или „првим оперским делом генија“ у историји музике.¹⁹

Поларизација музичких средстава остварена је како у вокалном, тако и у инструменталном парту, доприносећи разликовању Другог по драматичној декламацији солиста, запаженијем присуству хорског певања, уз наглашене дисонанце. Промена у поставци вокалне деонице је најочигледнија у наступима самог Орфеја као лика који се појављује у оба света – његов лирски речитатив се замењује виртуозитетом као сликом натприродног, магичног. Наиме, Орфеј покушава својим непревазиђеним умећем певача и свирањем на лири да умилостиви становнике Подземља, а то чини до тада непознатим, богатим колоратурама, дугим мелизмима.²⁰ Приказивање очајничког труда митског музичара обухвата и еха певачевих фраза у деоници виолине, флауте, трубе.

Богат састав оркестра²¹ и третман појединачних инструмената, потпуно нетипичан за почетак XVII века, представља резултат композиторове тежње да оствари поменути поларизацију. У пасторалним сценама доминирају звуци флауте, гудачких инструмената, чембала, док је свет Другог осликан бојама дувачких инструмената (труба, тромбона, на пример), регал-оргуљама. На тај начин се, у циљу што вернијег приказивања одређене атмосфере и конкретних догађаја описаних у тексту, Монтеверди представља као најзначајнији мајстор инструментације свога доба.

Као што је речено, у делу је експонирано суштинско питање креативности, односно идеја о „свемогућности“ музике. Ова идеја није само назначена у либрету (у Орфејевој арији о „свемогућој“ лири), већ је остварена и на плану макроформе појавом лајтгеме. Наиме, као у операма ауторових претходника и савременика, у прологу наступа алегоријска личност. У опери *Орфеј* то је Музика, у улози Другог. Пет строфа њене песме уоквирене

¹⁸ Касније, 1638. године, Монтеверди је у предговору својој осмој књизи мадригала теоријски изложио своје мишљење о теорији о афектима, говорећи о три основна афекта: 1. мско, нежно, 2. умерено и 3. узбуђено (*concitato*). Формирао је себи својствен *stile concitato*, који је своју примену нашао и у опери *Орфеј*. Види: Michael Robinson, *Opera Before Mozart*, London, 1966.

¹⁹ Према: Theodor W. Adorno, *Bourgeois Opera, Opera Through Other...*, 33; John Whenham, Monteverdi, *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. III, New York, 1994, 445. итд.

²⁰ Монтеверди не само да примењује колоратуре, које ће бити карактеристичне за касније развојне етапе оперског певања (венетијанска опера, напуљска опера), већ их, сасвим неубичајено, доследно бележи!

²¹ Монтеверди је навео састав оркестра у партитури: два харпсикорда, два контрабаса, десет виола да брачо, једна двострука харфа, две мале виолине (*violini piccoli*), два китарона, двоје дрвених оргуља, три виоле да гамба, четири тромбона, једне регал-оргуље, два корнета, мала флаута, труба in C. Види: Adam Carse, *The History of Orchestration*, New York, s. a, 39.

су и раздвојене риторнелом за гудачке инструменте. Као музичко оличење музике саме, риторнело ће се поновити и на завршетку другог и на почетку петог чина, свакако врло промишљено. После своје прве појаве у прологу, ова својеврсна „лајттема музике“ се јавља после ламентација Орфеја, пастира и нимфи поражених вешћу гласнице о Еуридикиној смрти, чиме се наговештава да је моћ музике довољно снажна да врати Еуридику Орфеју. Не случајно, на овом месту риторнело, заправо, чини мост између општег тужења и појаве Наде на вратима Хада. Иста тема ће пропатити и други губитак Еуридике, на почетку последњег чина опере. Овога пута њена појава добија још једну значењску нијансу: с обзиром на то да је сада неоспорно да нема више наде у Еуридикин повратак, бар не као живе жене, наглашава се већ поменути Монтевердијева порука да је сама музика спасење, начин комуникације са Другим или начин бестелесног отелотворења Другог.

Институција опере, од настанка ове форме уметничког изражавања, рефлектује и конституише социјални контекст епохе. Тако је оперска музика, у почетку, имала карактер аристократске, дворске забаве, потом се изводила у јавним оперским кућама, да би данас представљала, на неки начин, елитну уметност. У музичко-сценским делима К. Монтевердија препознатљив је стилски контекст ауторовог времена, али и индивидуалног уобличавања стила ствараоца,²² који је у опери *Орфеј* успостављен поларизацијом земаљског и Подземља, идиличне пасторале и таме, односно вишеструкошћу појавности/наговештавања Другог.

²² „Из Адорнове перспективе, велико достигнуће људске историје се догодило током буржоаске ере, коју он у музици означава приближно од Монтевердија. То је била кристализација разума и самосвести у концепт слободног индивидуалног, самосвесног људског бића са слободом да одреди сопствену судбину...“ T. W. Adorno, *Bach Defended against his Devotees* (transl. by Samuel and Shierry Weber), *Prisms*, London, 1967, 137, према: Rose Rosengard Subotnik, *Developing Variations – Style and Ideology in Western Music*, Minneapolis, Oxford, 1991, 17.