

Јелена Новак

ОПЕРА ЗОРА Д. ИСИДОРЕ ЖЕБЕЉАН

Оглед о фантазмима традиције, родним идентитетима и приказивању у музичком театру

Проучавајући начине на које су друштвена устројства, текстови и контексти утицали на свет опере, наишли смо и на следећи пример из историје опере у Србији, оличен у речима Оскара Данона, дугогодишњег директора београдске опере. У једном од написа он манифестно инструише како би опера требало да се опходи у односу на велики регулишући друштвени метатекст педесетих година прошлог века: „Зар да овој нашој новој публици изводимо оперу Кженека *Скок преко сенке* с њеним хором сексуалних психопата или оперу Бранда *Машиновоћа Хопкинс* с убицама или еротоманима, или Хиндемитову *Свету Сузану*...? Не! Ми о нашој новој публици водимо рачуна. Ми ћемо је васпитавати, ми ћемо је подизати правим уметничким делом. Нова наша стварност, огроман елан и ентузијазам наших народа који полажу основе социјализма, напори омладине, нове пруге, фабрике и радилишта, све то чека да постане садржај уметничког дела, кантате, опере и симфоније”.¹ Идеолошки контекст данашње постсоцијалистичке Србије је другачији; међутим, потреба да опера одражава владајући идеолошки метатекст друштва и даље може бити ишчитана из оперских дела.²

Иако се не би могло тврдити да је оперска уметност у српској култури заузела значајно место (то потврђује чињеница да се до данас ова уметност није институционализовала, чак ни архитектонски), ипак су у последње четири године изведена три оперска дела домаћих ауторки – *DreamOpera* (2001, Пиран, Словенија) Јасне Величковић (1974), *Нарцис и Ехо* (2002, Београд) Ање Ђорђевић (1970) и *Зора Д.* (2003, Амстердам) Исидоре Жебељан

¹ Оскар Данон, *Улога савремене музике у друштву*, Музика, I, 1948. Цитирано према: Горица Пилиповић, *Тематика српских опера*, Театрон, бр.124–125, Београд, јесен-зима 2003.

² О сцени савремене српске опере и њеној улози и функцији у друштву детаљније сам писао у тексту „Економија оперске трауме“, Театрон, бр. 124–125, Београд, јесен–зима 2003.

(1967).³ Иако ниједно од њих није премијерно изведено на оперској сцени, ова дела су формирала сцену савремене опере у нас и тиме створила значајну „платформу“ за њено прижељкивано институционализовање. Узимајући у обзир успешна извођења дела *DreamOpera* и *Зора Д.* у иностранству, ипак сматрамо да су она, као и опера *Нарцис и Ехо*, превасходно значајна за свет савремене опере у Србији, где је њихова појава утемељитељска.⁴

Иако је радња камерне једночине опере *Зоре Д.* делом смештена у раздобље тридесетих година прошлог века у Београду, дело Исидоре Жебељан не тематизује владајуће идеологије тадашње Србије. Контекст српске музичке и театарске сцене с којим се „умрежила“ ова опера, подразумева српско постсоцијалистичко друштво у транзицији с краја XX и почетка XXI века, у коме је у великој мери култура подређена фаворизованом фантазму традиције. Тај фантазам се најексплицитније пројектује на оне институције друштва које га и најснажније подржавају – на цркву и војску. Међутим, политички заокрети ка идеалима традиционалних и националних вредности индиковали су формирање уметничке продукције која би се, по многим својим особинама, могла посматрати у аналогји с прошватом романтизма и идеала који су њиме брањени у XIX веку. Композитори се неретко окрећу музички националном у маниру који подсећа на фасцинацију романтичарских композитора националних школа фолклорним наслеђем. При томе, отворено указивање (или прижељкивање указивања) на друштвени контекст у делима попут помињаног Даноновог примера у српској музици није често. Најчешће је из дела могуће ишчитавати значења која су у њих неинтенционално утиснута.

Интенције композиторке у случају опере *Зора Д.* могу бити ишчитане из текста који је објављен у програмској књижици.⁵ Начин на који Исидора Жебељан говори о могућем начину компоновања опере данас указује на координате њене оперске поетике, мада је могуће овај текст ишчитати и као представљање концепта ремек-дела инаугурисаног у XIX веку.⁶ Аутопоетички теоријски текст отелотворен је у низу позитивистичких ставова, насталих

³ Датуми и називи места у заградама односе се на светске премијере дела.

⁴ Опера с прологом и седам сцена *Зора Д.*, након што се препоручила као успешна поруџбина *Ценесис фондације* (Genesis Foundation) из Лондона и копродукција са Холандским оперским студиом (Opera Studio Nederland) за премијеру у Амстердаму 15. јуна 2003. године, као и са Бечком камерном опером за извођења у Бечу (премијера 15. октобра 2003. године), с правом је уживала снажну подршку најзначајнијег и највећег овадашњег фестивала класичне музике – БЕМУС-а. Ова подршка је потврђена и додељивањем Мокрањчеве награде Удружења композитора Србије за 2003. годину Исидори Жебељан за оперу *Зора Д.* Изузетна продукција којом је 36. БЕМУС отворен, по интерпретативним донетима инструменталиста, солиста и редитељске замисли, поставила је нове стандарде професионалности за овадашњи оперски свет.

⁵ Исидора Жебељан, *О могућем начину компоновања опере данас*, из програмске књижице уз оперу *Зора Д.*, БЕМУС, 2004.

⁶ Императив ремек-дела јесте да је оно савршено, еталонско у својој врсти. Оно промовише универзалне вредности, аксиоме које нису мишљене да буду доведене у питање.

„као последица препознавања ирационалног уметничког геста“,⁷ изречених готово у форми манифеста, а чини се, с намером да укажу на „право“ оперско дело. Уз дидактички, импулсиван тон, типичан за манифесте, Исидора Жебељан разматра поетике класика музике и опере готово искључиво прве половине XX века⁸ и критички се одређује према неким од њих: „За Берга (Alban Berg), а посебно Шенберга (Arnold Schönberg) јасно је да су музику одвели путем увећано превазиђене конзервативне стереотипије јер је ова музика и у свом апсолутном виду била заостала и старомодна, пошто се њена поетика заснивала увек, без обзира на слободно-тонално, атонално, тј. додекафоно или серијално рухо, на застарелој романтичарској поетици 'вечно Патничког'. Ово важи и за њихову оперску музику“.⁹ За разлику од заузетих ставова према Берговој и Шенберговој музици, композиторка позитивне узорке налази у музици Прокофјева, Стравинског и Де Фаље (Manuel de Falla), а посебно Леоша Јаначека (Leos Janacek): „Њена генијалност изражена кроз врхунску музикалност, како певаних, тако можда још више инструменталних делова, премошћује многе препреке које само драмско штиво (...) намеће“. Ауторка у тексту закључује да је „највећи и најређи дар уметности компоновања, мелодијска инвенција (...)“, те да је „(...) мелодијска инвенција у оперском стваралаштву најважнији елемент“.¹⁰ Остајемо ускраћени за очекивани ауторкин однос према текућој, савременој оперској музици и продукцији, те схватамо да се у овом делу, сем у редитељском поступку, са остварењима постмодерне опере интенционално не полемише.

Творци либрета опере *Зора Д.* су Исидора и Милица Жебељан и Борислав Чичовачки.¹¹ Радња је смештена паралелно у садашњост и тридесете године прошлог века у Београду. Насловни лик опере, главна јунакиња, мистериозна је фикционална песникиња Зора Дулијан, која је живела у Београду почетком прошлог века. Један од основних чинилаца њене мистериозности јесте чињеница да су песме које је писала спаљиване након што би једном биле јавно прочитане. Њено песничко постојање проверљиво је, дакле, једино према легенди/миту и једној јединој песми која је након њеног мистериозног нестанка преостала. Реч је о парафрази песме *Јабланови* Јована Дучића.

Идентитети су фикционални, идентитети су конструкти. Ако с тог становишта започнемо анализу либрета опере *Зора Д.*, готово се намеће, као

⁷ Исидора Жебељан, нав. дело.

⁸ Композиторка у тексту помиње Мајкла Најмана (Michael Nyman) и Филипа Гласа (Philip Glass), али се ближе не одређује према њиховим оперским поетикама.

⁹ Исидора Жебељан, нав. дело.

¹⁰ Исидора Жебељан, нав. дело.

¹¹ Либрето је састављен према мотивима телевизијског сценарија Душана Ристића. У њему су коришћени текстови Милоша Црњанског, Јована Дучића и Милене Павловић-Барили. На извођењима у Београду оперу смо чули у препеву на немачки језик, а на том језику опера је изведена и у Амстердаму и у Бечу.

теоријски алат, теорија рода. Како се женски, а како мушки идентитет конструише/изводи у култури посредством либрета опере *Зора Д*? Након што је Зора остварила везу с Јованом, вереником своје најбоље пријатељице Виде (реч је о клишеу неверства грађанског друштва), Зора нестаје, а Јован извршава самоубиство. Женски субјект, стваралачки идентификован с идентитетом мушкарца, јесте онај који страда због немогућности остварења љубави и који потом и уметнички потпуно нестаје. Провокативно је претпостављати механизме конструисања родног идентитета песникиње која продукује „мушко писмо“. Како је фикционална ауторка свој родни идентитет, према виђењу либретиста, „уписала“ у своју поезију, када је једина песма на коју смо упућени као њену Дучићева? Можда је реч о критици аутора либрета у односу на концепт *женског писма* и указивање на његове (не)могућности? Или је, пак, реч о показивању механизма по којима је тада деловала, али и сада делује доминантна патријархална култура у Србији?

Инсистирано је на либретистичком поступку који се ослања на непрестани „промискуитет“ улога које тумаче вокални солисти – Антиквара, Странца, професора Костића и Јована глуми исти певач; Мину, Зору и Жену са шалом боје сребра иста певачица, док стару и младу Виду глуме различите вокалне солисткиње. Реч је о сопрану, баритону и два мџосопрана, драмском и лирском.¹² Радња се одвија паралелно, у прошлости и садашњости, а Видина сећања и мдре заправо су константни покретачи радње. У садашњости млада Мина трага за сопственим идентитетом покушавајући да открије контексте у којима су се кретали актери драме која се одиграла тридесетих година између Зоре, Виде и Јована. Сама чињеница непрестане промене идентитета интерпретатора/улога на сцени указује на разматрање идентитета као конструкта.

Могуће је размотрити још једну „болну“ тачку света опере кроз призму дела *Зора Д*. Реч је о приказивању жене (или фигуре жене) као жртве. Критички приступ овом питању иронијски су разрадили Питер Гринавеј (Peter Greenaway) и Луј Андрисен (Louis Andriessen) у опери *Роса, смрт композитора*: „Реч је о критици, врло смо критични према фигури жене жртве, што је, на пример, карактеристика *Мадам Батерфлај*, *Кармен* и тако даље. Намерно смо то потцртали у *Роси*, идући ка врло дубоком понижавању жене, да бисмо показали да је то оно што се у операма дешава већ стотинама година“.¹³ У опери *Зора Д*, сви женски ликови су приказани као жртве – Зора је и као индивидуа и као уметница жртва неостварене љубави; љубав према стварању поезије није надвладала њен емотивни крах. Вида, Зорина најбоља пријатељица, такође је доживотна жртва неверства свог вереника. Она

¹² Намера ауторке није била да преиспита статус конвенционалних оперских гласова у овом делу.

¹³ Јелена Новак, *Посткејцијанска фасцинација опером*, Разговор са Питером Гринавејем, Београд, Теорија која хода бр. 8 (у припреми за штампу).

је допустила да јој се живот претвори у мору због тога. Мина, која је заправо један од модалитета лика Зоре, жртва је несигурности у сопствени идентитет... Најзад, и Јован је жртва емотивне неодлучности, али чини се да је његов лик пре искоришћен као импулс патње и жртвовања женских ликова него сопственог слома, на коме се у либрету није инсистирало.

Игра идентитетима подстакла је и редитељски тим који чине Дејвид Паунтни (David Pountney) и Никола Раб (Nicola Raab), да оствари ауторефлексивну поставку ове опере. Сценографија је сведена, али и вешто усложњена. Низови завеса на којима су пројектовани видео радови Давида Ханекеа (David Haneke) заклањају једни друге, и како опера одмиче, делови сцене бивају постепено откривани од стране актера, а пројекције настављане на новооткривеним, „одлаганим“ пројекционим местима. Кључан моменат на сцени јесте онај у коме се стиже до последње завесе, након чега и део те завесе пада и војајерски ствара пукотину кроз коју се отвара поглед на оркестар и диригента који су на сцени. Управо тај поступак указао је на Паунтнијево ауторефлексивно поимање оперске „машине“.

Паунтнијева режија успешно кореспондира са приказивачким потенцијалима партитуре. Музика Исидоре Жебељан препознатљива је у односу на два поступка које ауторка доследно спроводи: приказивање ванмузичких ситуација музичким средствима, сходно кодовима приказивања филмске и позоришне музике, и приказивање означитеља балканског музички националног. Композиторка умешно влада приказивачким кодовима везаним за филмску и позоришну музику. Сходно томе, музички језик Исидоре Жебељан у опери *Зора Д.* богат је кодификованим ситуацијама приказивања ванмузичког, нарочито емоција, музичким средствима. За композиторку је од посебног значаја „(...) вештина да се прича исприча као низ музичко-поетских стања“, а та вештина, према њеном мишљењу, никако не може бити природљена ауторима атоналне музике. Стога се Жебељанова креће у тоналним оквирима обогаћеним елементима фолклорног призвука. Драматургија либрета у великој мери је компатибилна с музичком драматургијом, а брзо реаговање у односу на дешавања у либрету помогнуто је чињеницом да у музици, сем једном, не наилазимо на заокружене арије које би заустављале драмски ток. Комплексна ритмичка компонента, ојачана ударачким корпусом, променљива метрика, као и експресивна оркестрација,¹⁴ омогућавају спретно прилагођавање музичких кодова ономе што се дешава на сцени и у либрету. Моменти везани за музику ове опере који посебно привлаче теоријску пажњу јесу они током четврте и шесте сцене, када Вида укључује старински радио са кога у оквиру оперске илузије чујемо снимак фрагмента

¹⁴ У састав камерног ансамбла за који је писана ова опера улазе следећи инструменти: флаута (и пиколо, и алт флаута), кларинет (и бас кларинет), сопран и алт саксофон, фагот, хорна, труба, харфа, клавир, удараљке, две виолине, виола, виолончело и контрабас.

опере Зора Д. (Јованов глас и Зорину последњу песму који прогоне Виду), што такође доприноси ауторефлексивном умрежавању дела.

Пишући о музици ове опере, враћамо се и на императиве фантазама традиције у средини у којој је опера настала. Најпре, оно што је уочљиво већ од самог почетка партитуре – Исидора Жебељан се поиграва фолклоризмима¹⁵ и њиховим означитељима. Употреба различитих модалних лествица које опонирају дур–мол систему, секундних сазвучја, остината, специфична употреба орнамената, прекомерне секунде, завршавање мелодије на другом ступњу лествице, као и мешовити ритмови, често су коришћена средства у музици ове опере. Фолклор је увек био аналог древног, традиционалног у музици и свакако је ослањање на фолклоризме и њихове означитеље оличење тежње за оживљавањем балканске музичке традиције. Исидора Жебељан не прибегава коришћењу цитата, већ пре успешном симулирању различитих поступака природених широко схваћеној балканској фолклорној традицији. Стога је музику њене опере могуће схватити и као колаж метафолклорних елемената, који у односу на савремену западну музику остварује извесну егзотичну позицију.¹⁶

Најзад, дозволићемо себи поређење фикционалних стваралачких драма Зоре Дулијан и композиторске делатности Исидоре Жебељан, чије дело разматрамо. Зора Дулијан је своје песме изводила само једном, након чега их је спаљивала. Један од проблема сцене савремене музике уопште, а поготово у нас где је она у озбиљној кризи, јесте што се композиције савремених аутора веома често изведу само једном пошто су поручене. Дела Исидоре Жебељан остварују другачију позицију. У поређењу с перформерским потенцијалима опере *Нарцис и Ехо* или деконструктивистичким процедурама примењиваним у *Dream Operi*, дело Зора Д., ослоњено на традицију српске музике, има сасвим различит статус и функцију, као и позицију на сцени савремене српске опере која је у формирању. Сигурни смо да ће неговање различитости допринети промишљањима оперског света у нас и произвести импулсе за његов даљи развој.

¹⁵ Музички фолклор је традиционална, усмено/аудитивним путем преношена, незаписана музичка култура једног народа, која подразумева субјективан начин извођења, што значи да се у неизмењеном облику може чути само једном. Музички фолклор почива на моделу који се увек преноси у нешто измењеној форми. Уколико се запише, он заправо престаје да постоји јер му је на тај начин одузето једно од његових кључних својстава – променљивост. Запис фолклора је фолклоризам, који као дериват фолклора умногоме олакшава приступ и рад с фолклорним елементима.

¹⁶ „Било која фолклорна музика локалног или регионалног порекла... пренета у урбани буржоаски миље где се рађају фантазије о националном стилу, када се измести из евокативних татарских или литерарних контекста... биће суштински не мање егзотична него оријентализам који је сродан, али шире знан, јер је прилагођен кључним схемама и инструменталним бојама европске уметничке музике.“ Према: Carl Dahlhaus, „Nationalism and Music“, у: *Between Romanticism and Modernism, Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*, trans. by Mary Whittal, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1980, 79–101.