

Светозар Рапајић<sup>1</sup>  
Факултет драмских уметности, Београд

792.5(091)  
COBISS.SR-ID 221949708

## МУЗИЧКО ПОЗОРИШТЕ: РИТУАЛ, ТРАГЕДИЈА, ОПЕРА

### Апстракт

Појам музичког позоришта у конвенционалној употреби означава етаблиране музичко-сценске жанрове европоцентричног позоришног амбијента: оперу, оперету, мјузикл, балет. Међутим, суштинско значење појма музичког позоришта је много дубље и много шире. Оно обухвата све облике позоришности у којима се драмска радња изражава музичким средствима. Према томе, скоро сви облици перформативности, од праритуала до барока и Ренесансе, представљају неку врсту музичког позоришта. Тек после тог периода долази до раскола између говорног и певаног или плесног позоришта, који је најјачи у доба реализма грађанског позоришта. Такође, као облици музичког позоришта могу се сматрати и сва истраживања синтезе конкретне драмске радње и апстрактне музичке структуре, које су креирали велики истраживачи од краја 19. века до данас, као што су плесни театар, невербално позориште, синкретичко позориште, тотални театар. Античко грчко позориште је било први грандиозни облик позоришне синтезе, у којој су се смењивали говор, певање и мелодрамација. Настанак опере је историјски парадокс, јер она није створена са свеићу креације новог жанра, него као покушај реконструкције античке трагедије, у коме се сматрало, супротно каснијем белканту, да певани глас треба да произилази из дизања и спуштања унутрашње тензије догађања, а не ради лепоте мелодије, или вештине извођења. Георг Штајнер, сматрајући да је трагедија умрла са романтизмом, проналазио је могућност будућности трагедије, са њеним аутентичним значењским и изражајним потенцијалом, у касно-романтичарским оперским драмама Вагнера, Вердија или Мусоргског, или у музичким драмама 20. века Јаначека или Берга.

1 svrapajic@gmail.com

## ***Кључне речи***

*Музичко позориште, синтеза, трагедија, инкантација, опера, музичка драма*

---

Ђан Карло дел Монако, светски успешни оперски редитељ – иначе син легендарног и непревазиђеног тенора Марија дел Монака и старији брат Клаудија дел Монака, у то време не тако успешног директора Опере у Београду и затим у Новом Саду (Mario, Gian Carlo, Claudio del Monaco) – одржао је 1994. године инспиративно предавање у Ректорату Универзитета уметности у Београду. Том приликом, био је представљен као оперски редитељ, иако је такво представљање неколико пута категорички оповргао речима: „Ја не правим оперу, ја правим музичко позориште”. То би требало да значи да су традиционални појам „опера” и нови појам „музичко позориште” бар у неком односу опозиције, или бар дистинкције. И шта, у ствари, појам музичког позоришта, скројен првенствено у немачком позоришном амбијенту (Musiktheater), означава?

Пре свега, треба имати у виду да појмови у терминологији многих делатности, нарочито оних неегзактних, пре свега уметничких, могу понекад имати различита значења. Некада је та разлика у малој, али ипак важној нијанси, а некада исти појам код различитих стваралаца, у различита времена или у различитим културним амбијентима, може подразумевати и битније разлике у значењу. Тако се, на пример, дешава у позоришној пракси да у неком случају гост редитељ и екипа глумаца исти појам различито разумеју, или да исти практични феномен називају различитим терминима. Због тога је у уметничкој пракси и теорији, уместо бесплодних распри чије значење појма је исправно, далеко корисније објаснити шта ко под истим појмом подразумева, или како се различитим терминима означавају поједини глумачко-редитељски структурни елементи. Најзад, треба имати у виду да поједини појмови, нарочито они жанровски, имају своја историјска, али и модерна значења, као и да се разликују не само у европској и америчкој уобичајеној употреби, него и унутар појединих старих култура Европе. Такође, поједини појмови, нарочито опет они жанровски, могу имати своје шире значење, а могу се посматрати и као ознака неког ужег феномена.

То се наравно односи и на растегљив појам музичког позоришта. У свом уском, и могло би се рећи конвенционалном значењу<sup>2</sup>, овај термин се може применити на ону врсту позоришта коју Италијани називају историјским појмом *teatro lirico*,<sup>3</sup> а Французи *Théâtre lyrique*. У овим појмовима придев „лирски” не означава оно што уобичајено називамо лирском, или поетском обојеношћу, него је уствари хомоним придева „музички”. Уосталом придев „лирски” изведен је од имена старинског, Орфејевог жичаног инструмента лире, а вреди се подсетити да је и лирска поезија у античкој Грчкој најчешће била певана. Французи и своју барокну националну оперу називају *tragédie lyrique* (музичка трагедија), што представља јасну дистинкцију у односу на велику говорну класицистичку трагедију (која је опет, подсетимо се некадашњих великих трагеткиња, била извођена неком врстом узвишено обликоване мелодекламације).

То значи да се први, најједноставнији и најјаснији ниво значења појма „музичко позориште” односи на оне етаблиране и историјски дефинисане музичко-сценске жанрове европоцентричне културе, као што су опера, оперета, мјузикл и балет (али ипак пре свега на оперу). Ови жанрови неретко су постајали у појединим земљама симбол културног идентитета и репрезентативни понос нације, као што је то случај са италијанском опером, бечком оперетом, руским балетом, немачком музичком драмом, америчким мјузиклом и слично.

Међутим, појам музичког позоришта може се (и треба) схватити и далеко шире и дубље. Ако прихватимо да се овај појам односи на све облике позоришта у коме се драмска радња изражава елементима неке врсте музичког обликовања, у којима радња проистиче из музичке структуре, а музика из драматургије, онда можемо доћи до закључка да су сви предмодерни облици позоришног изражавања, од древних праритуала, преко антике до средњовековних облика, и пучких и дворских и верских, настајали у некој врсти музичко-сценске синтезе, уз обликовање сценског догађања елементима музичке структуре, а то важи и за поједине облике ренесансног позоришта. „Сво позориште је првобитно

- 
- 2 Епитет „конвенционално” у овом случају нема код нас уобичајену пежоративну квалификацију, већ означава оно што је резултат конвенције, тј. договора, прихваћене условности између сцене и гледалишта, или опште прихваћене норме у одређеном друштвеном и културном систему.
  - 3 У италијанској терминологији драмско, говорно позориште назива се *teatro di prosa*, чак и кад је комад у стиховима. *Cantante* је певач, или певачица, а *cantante lirica* је оперска певачица.

било музичко позориште.”<sup>4</sup> Тек од раног барока долази до „шизме”<sup>5</sup>, до расцепа између музичког и говорног позоришта, који своју најоштрију поделу доживљава у грађанском, односно реалистичком позоришту, када та подела изгледа дефинитивна и окамењена.

Међутим, узлет модерног позоришта који почиње од великих реформатора краја 19. века, обновио је везу са ранијим облицима, релативизовао границу између говорног и музичког позоришта и отворио пут даљим истраживањима у правцу синтезе и рађања нових разноликих приступа, као што су невербално позориште, театар покрета, плесни театар, синкретичко или тотално позориште, облици који приближују драмску радњу апстрактној комбинаторици и друго. Истовремено, велики редитељски истраживачи, од Апије (Adolphe Appia), Станиславског (Константин Сергеевич Станиславский), Мејерхољда (Всеволод Емиљевич Мејерхољд) до Брука (Peter Brook), Висконтија (Luchino Visconti), Стрелера (Giorgio Strehler), Бергмана (Ingmar Bergman), Љубимова (Юрий Петрович Любимов), Вилсона (Robert Wilson), Шероа (Patrice Chéreau), Лепаж (Robert Lepage), Селарса (Peter Sellars) и бројних радикалних савремених немачких редитеља, а код нас донекле забрављени Јосип Кулунџић и Јован Путник – удахњују нови живот традиционалним облицима музичког позоришта и стварају оно што се данас назива Musiktheater. Уз њих, и значајни редитељи који су свој креативни рад скоро искључиво посветили феномену опере и оперете, као што су Фелзенштајн (Walter Felsenstein), Виланд Вагнер (Wieland Wagner), Жан-Пјер Понел (Jean-Pierre Ponnelle), Роберт Карсен (Robert Carsen) или Лоран Пели (Laurent Pelly), а код нас Младен Сабљић – допринели су томе да данас у великим светским центрима поједине представе музичког позоришта представљају најкреативнији, најузбудљивији и естетски најубличенији пример укупног феномена позоришта.

Драматуршка структура првобитних (али и каснијих) ритуала, укључујући не само оне сакралне, него и световне (политичке, спортске) састојала се најчешће од утврђене формуле, магијског или екстатичког карактера, која се подвргавала апстрактним елементима музичког обликовања, што је доводило до емотивног врхунца и колективног трансa. Налазећи корене феномена позоришта у првобитним обредима, Ниче (Friedrich Nietzsche) сликовито описује екстатичност као последицу об-

4 Eric Salzman and Thomas Desi, *The New Music Theater*, Oxford University Press, 2008, 59.

5 Реч грчког порекла „шизма” означава расцеп, раскол и најчешће се употребљава за расцеп хришћанства 1054. године на католичку и православну цркву.

редних приказивања, сматрајући је потребном и у каснијим облицима позоришта: „И ту је колевка драме. Јер драма не почиње тиме што се неко забраљује и тако покуша да код других изазове заблуду; она настаје тако што је човек ван себе, и што верује да је он сам преображен и опчаран. У стању ‚бивања-ван-себе‘, у стању екстазе, потребан је још само један корак даље: ми се не враћамо натраг у себе, већ улазимо у једно друго биће, тако да се понашамо као опчињени.“<sup>6</sup> У немачком *Лексикону позоришне теорије*, поред свих каснијих указивања на вишезначност појма, Матијас Варстат (Matthias Warstat) као почетну дефиницију ритуала истиче „трансформативне радње које следе раније усвојени образац“.<sup>7</sup>

Утврђени образац се у овом случају састоји од елемената игре, песме, мимике, гестикулације, којима се првобитни миметички повод, било митског, било животног порекла, преводи у висок ниво симболизације и путем трансформативности доводи до структуре која у највећој мери поприма обележја апстракције. А трансформативност се постиже управо када се јарка и најчешће правилна форма тог првобитног образаца (могли бисмо рећи магијске формуле), подвргава апстрактним, што значи и нерационалним елементима карактеристичним за музичку структуру (ритмичком и динамичком развоју, репетитивности, градацији, симетрији, варирању и слично).

На тај начин се полазећи од миметичког исходишта, немиметичким средствима доспева до степена колективног заноса, трансa, екстазе или катарзе. Колико је дејство оваквих ритуалних облика ирационално говори и чињеница да је њихова снага пре свега чулне и емотивне природе (звук, слика, ритам, покрет). Вербални, најчешће певани или узвикивани текст у структури ритуала често није подложен логичком разумевању, а понекад је и на језику који је вербално пастви, односно учесницима ритуала, делимично, или чак потпуно неразумљив. То је случај са неким давнијим магијским или религијским ритуалима, али и са неким и данас живим верским обредима.

У сваком случају, од правремена, било да су били усмерени ка призивању магијских сила, оплакивању мртвих, прослављању поновног

6 Fridrih Niče, „Grčka muzička drama“, u Zborniku *Teorija tragedije*, priredio Zoran Stojanović, Nolit, Beograd, 1984, 118.

7 *Metzler Lexikon Theatertheorie*, herausgegeben von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat, J. B. Metzler, Stuttgart-Weimar, 2005, 274.

рађања виталних моћи, слављењу плодности и ероса, повезивању познате природе са натприродним тајнама, или ратничком тријумфализму, – сви праоблици ритуалне перформативности настајали су и били практиковани у некој врсти синтезе конкретности људског тела и његове енергије, односно радње, и апстрактности музичке конструкције.

*Синтеза* је заправо појам који у највећој мери карактерише облике музичког позоришта. То наравно важи и за први грандиозни облик позоришта, али и музичког позоришта – грчку античку трагедију, за коју Јосип Андреис каже да је „крупна синтетичка умјетничка форма”.<sup>8</sup> То се може односити и на античку комедију, као „дијалогизирани вид сатире са пјевањем и плесним точкама”.<sup>9</sup> Знамо да су најранији грчки драмски облици проистекли из хорских дитирамба и певаних и плесаних ритуала везаних за култ бога Диониса. У драмском облику је античка грчка музика досегла своју најснажнију функцију. Иако Аристотел у својој *Поетици* скоро да не поклања никакву пажњу средствима извођења и израза, улазећи у област дефиниције трагедије он закључује: „Према томе, свака трагедија мора имати шест саставних делова по којима она има овакву или онакву особину. То су: прича, карактери, говор (дикција), мисли, сценски апарат и музичка композиција.”<sup>10</sup>

Историја музике о томе, између осталог, бележи: „И трагедије и комедије биле су у суштини музичко-драмски облици, а њихови ствараоци били су песници-музичари, обучавани за те уметности још од примарних школа. У њима су била комбинована сва три елемента – поезија, музика и плес, а изводили су их свестрани глумци-певачи-играчи... Стихови су били више акцентовани тонски него што су били наглашавани слогови, и били су изражавани говором, рецитативом и песмом. Мелодија је била делимично условљена главним акцентом речи, што значи да је мелодија била природљива речима и да је музички ритам био заснован на броју слогова.”<sup>11</sup> Свакако су ствараоци ових представа морали бити посебно обучени у области музике (*mousikè*, уметност која потиче од Муза), што је било олакшано тиме што је традиционално грчко образовање грађана у знатној мери било усмерено ка музици, плесу и поезији.

8 Josip Andreis, *Historija muzike, I dio*, Školska knjiga, Zagreb, 1951, 45.

9 Исто, 48.

10 Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, Zavod za izdavanje udžbenika SR Srbije, Beograd 1966, 14.

11 Peter Crossley-Holland, „Non-Western Music”, *The Pelican History of Music I*, edited by Alec Robertson and Denis Stevens, Penguin Books 1960, 96.

Велики трагички аутори најчешће су руководили и извођењем својих дела, бивајући истовремено и песници, и уређивачи поставке (данас бисмо рекли редитељи), али и креатори музике и плеса, а понекад и глумци. „Дуљина и краткоћа слогова и њихов међусобни однос, творио је метричку, а по тому и ритмичку окосницу појединог дјела. И управо имајући пред очима ту уску повезаност ријечи и тона, при чему је тон потенцирао музикалност ријечи, на основи правилног одмјењивања дугих и кратких слогова, постаје јасно, како су композитор и пјесник били редовито једна те иста особа, утолико више, што су музичко-ритмички елементи у самој ријечи били тако наглашени, да се музичка допуна сама по себи наметала.”<sup>12</sup>

Посебно су као музичари и композитори били цењени Есхил и Софокле, а постоји и мишљење да је највећи атински композитор био Аристофан.<sup>13</sup> Нажалост, ми данас познајемо само осиромашену верзију њихових дела. Ничеова констатација о томе на први поглед делује као исхитрена, али је у суштини потпуно оправдана: „Наиме, ја тврдим да су Есхил и Софокле за које ми знамо, нама познати само као текст, као либретисти, што ће рећи да су нам они, у ствари, непознати... Ако их и називамо песницима, ми их видимо као књишке песнике, па тако губимо сваки увид у њихову суштину, која нам се открива само кад, у тренуцима снажне маште, доживљавамо идеализовану оперу, која нам пружа интуицију онога што је била древна музичка драма.”<sup>14</sup>

Грчку трагедију, осим драматуршке структуре коју појашњава Аристотел, обележава и структура смењивања певаних делова (који природно проистичу из хорског порекла драмског жанра) са говорним деловима, иако се наравно трагички говорни израз увелико удаљавао од буквалног говорног стила. Трећи начин глумачког изражавања, као прелаз између певања и говора, могао би се назвати, аналогно каснијој терминологији, рецитативом, као посебан облик псалмодично уздигнуте позоришне дикције, праћене музиком.

Као пример смењивања узвишеног говора, рецитативне мелопеје и певане монодије француски театролози Пол Демон и Ан Лебо у својој књизи *Увод у грчко античко позориште* значењски и перформативно реконструишу и објашњавају музичко-сценско богатство првих сцена

12 J. Andreis, 51.

13 P. Crossley-Holland, 97.

14 F. Ниће, исто, 115.

Еурипидових *Тројанки*, с тим што дистинкцију између говорног, рецитативног и певаног израза одређују на основу различитог метра појединих деоница стихова (трохеј, јамб, анапест): „После две сцене које изговарају богови, Посејдон и Атена, стара краљица Хекуба, прострта на тлу пред рушевинама Троје, полако се придиже и интонира најпре болну мелопеју (рецитатив у метру анапеста), а затим избеумљену монодију, у којој евоцира долазак грчких бродова у Троаду и ропство које их чека; она затим зазива своје дружбенице, као грчке робиње; затим, уласком хора почиње лирски<sup>15</sup> дијалог у коме се са ужасом поставља питање о судбини која их очекује, да би се тај део завршио песмом хора.”<sup>16</sup>

Музичко-драматуршко дешифровање овакве структуре више је него могуће. Говором се изражава све оно што има реторички карактер, сви логички, рационални и луцидни искази, сви изрази снаге и ауторитета, као што су монолози и сцене богова, Посејдона и Атене. Музички ансамбли проистичу из неизмерне патње Тројанки. Хекуба чак каже да песма утажује бол. Песма људских бића је знак њихових померених, ирационалних стања, избеумљености и слабости. То се односи, на пример, и на касније делиричне монодије Касандре, којој се у лудачкој радости привиђа крвава свадба са Агамемноном, затим на лирски дует Андромахе и Хекубе у коме се тужи над поразом и разарањем њихове домовине, или на завршну тужаљку у којој се оплакује дивљачко убиство невиног детета Астијанакса и смрт њиховог града кога уништава пожар. С друге стране, у стиховима Хелене, увек лепе, ведре и сигурне у себе, нема ни трунке емоције, па се они зато не исказују певањем, нити рецитативом, него говором.

Оваква реконструкција музичког карактера античке трагедије чини се потпуно уверљивом и кохерентном, и њом се могу објаснити многе касније појаве у развоју музичког позоришта и његових разноврсних облика. Уосталом, симптоматично је да су и први ствараоци опере, као и каснији велики реформатори, међу њима пре свега Глук и Вагнер (Christoph Wilibald Gluck, Richard Wagner), своју изворну инспирацију црпили из карактера античке трагедије. Театар синтезе, односно Вагнеров *Gesamtkunstwerk* живео је још у грчком античком позоришту.

15 Као што је напред речено, у француској позоришној терминологији придев „лирски” означава музички израз, односи се на музичко позориште, а пре свега на оперу.

16 Paul Demont, Anne Lebeau, *Introduction au théâtre grec antique*, Paris, 2014, 75.



И сам настанак опере као жанра крајем 16. и почетком 17. века инспирисан је античком трагедијом. Идеал Ренесансе и Хуманизма био је обнова античке уметности и филозофије. То се односило и на поезију, и на вајарство и сликарство, на архитектуру, па и на оно што зовемо извођачке уметности, позориште и музику. Тако су бројна удружења уметника (понекад названа академије), уз подршку моћних мецена, на дворовима династија које су владале италијанским државама и државицама, у палатама владара, утицајних аристократа или богатих банкара и трговаца, постављале себи задатак реконструкције античке уметности. За нашу тему најзначајнија је фирентинска *Camerata*, чији је главни идеолог био научник и композитор Винченцо Галилеи, иначе отац касније чувеног физичара Галилеја (*Vincenzo, Galileo Galilei*). Он је заговарао оживљавање грчке трагедије, а и сам се окушао у компоновању једне сцене из Дантеовог *Пакла* (*Dante Aleghieri, Inferno*), дајући тиме пример примене своје идеје о „здруживању тона и ријечи у служби драмске истине”.<sup>17</sup> Нажалост овај његов покушај није до данас сачуван.

Прва дела која су настајала као производ ове уметничке идеје чак су и носила поднаслов „трагедија” или „трагедија у античком стилу”.

Ипак, цела та идеја реконструкције античке трагедије била је колико племенита, толико и неостварљива, или чак наивна. Чињеница је да, за разлику од уметности у којима дело постоји материјално (ликовне, примењене уметности, архитектура) и које су зато податне извесном угледању, у живим извођачким уметностима дело постоји само у тренутку извођења. Зато онај који такво дело није уживо видео и чуо, нарочито ако се ради о делу из далеке прошлости, не може имати правог сазнања о њему, већ се може једино ослањати на секундарне посредне изворе, на сведочења некадашњих савременика, сачуване описе доживљаја давних гледалаца и учесника, на оскудну документацију или на писане теоретске или дескриптивне текстове.

У источњачким азијским културама. облици старинског традиционалног позоришта (Јапан, Кина, Индија, Индонезија) вековима су преношени из генерације у генерацију; постојале су посебне школе, у којима су дуготрајним обучавањем нове генерације савладале древну технику и суштину традиционалних облика. Зато такви облици постоје и данас,

---

17 J. Andreis, 208.

сигурно уз извесна прилагођавања настала током векова, али је њихова суштина остала очувана.

Сасвим је друга ситуација када се ради о западном, односно европском позоришту. Победом хришћанства елиминисани су облици античког позоришта, било из верских, идеолошких, моралних или естетских разлога. Према томе, између нестанка античког позоришта и фирентинског покушаја његове обнове постоји рупа од преко хиљаду година, током којих нико није могао тачно спознати како је оно уживо изгледало. Тако су и чланови Камерате своја сазнања, посебно када се ради о музици и начину игре, стицали само из сачуваних драмских текстова аутора античке сцене и појединих описа античких хроничара, филозофа и песника. Тако је настало и убеђење да је античка трагедија искључиво била извођена као певана драма.

С друге стране, доказана је чињеница да у живом позоришту дословна реконструкција прошлих облика није могућа, или бар није целисходна, сем можда као нека врста музејског куриозитета. Осим тога, на основу великог истраживања историје, документације, нечијих ранијих описа и сећања, уз много среће у томе, може се приближно начинити реконструкција решења простора, костимâ, па чак и неких елемената мизансцена, али оно што остаје недокучиво, то је начин глумачког, односно певаног израза, поглед, дах, мимика, инфлексија и слично.

Имајући на уму евентуалну садашњу реконструкцију ранијих представа драмске класике, Иван Меденица о том феномену закључује: „Поставља се питање да ли на основу документарне грађе савремени редитељ и глумац могу у потпуности да доживе и оживе суштину улоге из прошлости – њену емоцију. Осећања се не могу реконструисати, ни осећања која емитује глумац, ни осећања која му узвраћа публика. Дакле, оно што представља суштину позоришног чина – емоционална размена на линији глумац-гледалац – не подлеже сценској реконструкцији.”<sup>18</sup> Иако се овај закључак Ивана Меденице односи искључиво на драмско позориште, он може у знатној мери важити и за музичко позориште.<sup>19</sup>

18 Ivan Medenica, *Klasika i njene maske*, Sterijino pozorje, Novi Sad 2010, 211.

19 Али не увек. У позоришним облицима који су у већој мери условљени елементима форме (а ту спада и музичко позориште), изванредан степен реконструкције се понекад дешава. У великим оперским кућама се понекад реконструишу (обнављају) успешне режиске поставке великих редитеља од пре десет или двадесет година, или се успешне поставке таквих представа из једне оперске куће преносе у другу. У балету, који је најапстрактнија позоришна врста, па према томе у великој мери условљена

Тако је опера настала из једне заблуде, као нека врста парадокса, каквих је иначе бивало у историји позоришта. Њени први ствараоци, бар у почетку, нису били вођени идејом стварања новог жанра, него покушајем реконструисања античке уметности, а као што смо претходно констатовали, то у ствари није било могуће. Ипак, у делима првих фирентинских стваралаца овог новог жанра, који је нешто касније назван опером, веома су видљива угледања на античку трагедију. Пре свега мотиви и драмске приче преузимани су и више или мање слободно прерађивани на основу грчке митологије (наравно у римској варијанти) и великих епова. Као у грчким трагедијама, ликови су узвишени, и класно и морално, а сукоби се одвијају око високих моралних принципа, судбинских токова, кривице и казне, односа људи и богова, дужности према прецима и према живима и слично, уз снажну моралну и етичку димензију. Као у грчким трагедијама, у овим првим операма посебну важност и драматуршку функцију имала је употреба хора, и као коментатора и као саветодавца и као учесника у радњи, па се зато ова прва верзија опере и назива фирентинска хорска опера.

Ипак, можда се најважнија аналогија са грчком трагедијом налазила у музичко-сценској драматургији, односно у начину глумачко-певачког

---

формом, то је легитимна пракса. Врло често, када се постављају велики, најчувенији балети из романтичарског периода, реконструише се, у већој или мањој мери, кореографија из прошлости која се сматра за савршену и најбољу могућу. То су, у ствари, најчешће првобитне историјске поставке великих мајстора кореографије са праизведбе. Наравно и ту се не може радити о дословној репродукцији, јер то није ни могуће, па се јављају различите варијанте реконструкције. Зато се у новије време дешавају и представе које за основу имају некадашњу првобитну кореографију, али са већим или мањим изменама у поставки појединих сцена, или у вођењу балетске приче, па се онда каже, на пример, да је то представа балета *Лабудово језеро* Чајковског, према кореографији (историјској) Маријуса Петипа и Лава Иванова, у редакцији Јурија Григоровича (*Лебедино озеро*, Петр Ильич Чайковский, Marius Petipa, Лев Иванович Иванов, Юрий Николаевич Григорович). Занимљив је и пример поставке Моцартове опере *Чаробна фрула* (Wolfgang Amadeus Mozart, *Die Zauberflöte*), која се од 1994 изводи са великим одзивом публике у берлинској Државној опери (Staatsoper) у режији Аугуста Евердинга (August Everding). За разлику од скоро обавезних осавремењивања у немачким, и не само немачким оперским кућама, чар ове представе је управо у њеној „старинскости”, јер се она заснива на делимичној реконструкцији давног извођења. Наиме, простор и костими су изведени према сачуваним скицама чувеног архитекте и сценографа Шинкела (Ernest Schinkel) за романтичарску поставку из 1816. године, уз бајковито осликане рикванде, кулисе и паное (Ersatzstück), који пред очима гледалаца уклизивају на сцену или се спуштају и дижу помоћу цугова, али је зато поставка ликова и мизансцена модерно динамична, духовита и живописна.

израза кроз синтезу акционог, вербалног и музичког текста.<sup>20</sup> Напред цитирана синтагма о здруживању тона и речи у служби драмске истине најбоље карактерише овај приступ. Први ствараоци опере имали су обичај, као што је то уосталом била пракса и код драмских аутора барока и класицизма, да пишу предговоре својим делима. Јакопо Пери, композитор прве сачуване опере *Еуридика* (Jacopo Peri, *Euridice*, 1600), у предговору овог дела најбоље формулише стваралачку идеологију и поетику новог жанра и његову везу са античком трагедијом: „Увјерен сам, да су се стари<sup>21</sup> служили музичким начином изражавања, који је по тонској висини био нешто виши од обична говора, али није имао чисте мелодичке обресе пјесме, већ се налазио негдје по средини. Стога сам пажљиво проматрао људе при говору, да бих њихов начин изражавања, био он смирен или у афекту, могао пренијети у тонове. То ме навело, да сам мирне, сабране изјаве изразио полуизговореним тоновима, које прати исто тако мирни инструментални бас. У тренуцима афекта, често сам у пратњи мијењао хармоније, не презирући ни дисонантне сузвучке. Глас се тада креће у живљем темпу и већим интервалима.”<sup>22</sup>

Ни трага од заводљиве мелодијске благозвучности и вокалне виртуозне акробатике, какву познајемо из касније италијанске белканто опере. Напротив, оваква Перијева експлицитна намера може се довести у везу и са античком трагедијом, али и са каснијом Вагнеровом идејом музичке драме и Апијиним (Adolphe Appia) појмом *Worttondrama* (драма тонске речи), и указује не само на синтезу вербалне и певане фактуре, него и на превасходну условљеност такве здружености драмским, акционим и афективним токовима.

Зато је певана фактура ове фирентинске опере најчешће речитативна. Условљена успоном и падом унутрашње напетости ликова, она следи емотивне, или боље рећи афективне токове, који „подражавају нагласке страственог говора, како га је представљала величанствена претерана реторика великих глумаца”.<sup>23</sup> Зато је таква речитативност најчешће неподложна симетрији музичких облика (сродно концепту „бескрајне мелодије” у вагнеровској музичкој драми), нити правилности музичке метрике, јер ни емотивни токови нису математички егзактни и симет-

20 Под појмом „текст” подразумевамо његово основно значење, а то је ткиво, грађа, структура. Зато разликујемо драмски текст, музички текст и текст представе, односно перформативни текст.

21 Мисли се на античке грчке ствараоце.

22 J. Andreis, 209.

23 Joseph Kerman, *Opera as Drama*, Faber and Faber, 1989, 22.

рични. Такав музички израз није претерано зависио ни од поетске вербалне метрике, стиха, фразе или реченице „Музичари су, према томе, посвећивали своју пажњу средствима емоционалне експресије, понекад експериментишући, уз велико разумевање психологије.”<sup>24</sup> Стиховани метар претварао се у „бескрајни крик срца”, у „голи људски глас”.<sup>25</sup>

Taj *stile agitato* (узбуђени стил), како су га називали савременици, могао би се, бар издалека, упоредити са музичким изразом у античкој трагедији, онаквим како га замишљамо. Тако се, као што је то Пери и замислио, специфични трагичарски тон ових дела може приближити терминима који се понекад употребљавају да би звучно окарактерисали античку трагедију: мелопеја, монодија, мелодекламација. За нас је близак суштини и појам инкантације, који би се у свом полазном италијанском значењу (од *santo, cantare*) могао довести у везу са нашим „запевањем”, „тужењем” у нашим тужбалицама, али се најчешће употребљава у смислу „очаравање”, „зачаравање” (и у данашњем италијанском језику придев „*incantevole*” значи „очаравајући”). А то опет упућује на магијске корене, на буђење ирационалних слојева и извођача и гледалаца. На крају крајева, један од најчешће коришћених грчких митова у музичком позоришту, од Перијеве *Еуридикe*, преко Монтевердија и Глука, до пародијске варијанте у оперети Офенбаха, а у 20. веку до опере Даријуса Мијоа и балета Стравинског (Claudio Monteverdi, *Orfeo*, Gluck, *Orfeo ed Euridice*, Jacques Offenbach, *Orphée aux enfers*, Darius Milhaud, *Les Malheurs d'Orphée*, Игорњ Федорович Стравинскиј, *Orpheus*) јесте мит о Орфеју, полубожанству, сину музе Калиопе (а у неким варијантама мита и син бога Аполона), који својом лиром очарава и људе горњег света и духове доњег света, и богове, али и звери.

О трагедијском потенцијалу каснијих оперских дела, бар оних који се приближавају идеалу музичке драме, најбоље говоре ставови Георга Штајнера у његовој књизи *Смрт трагедије* (George Steiner, *The Death of Tragedy*). Анализирајући различита мишљења о томе да ли је једина права трагедија она античка, или се у ту дефиницију по некима може убројити и елизабетанска, по другима и класицистичка или она романтичарска, Штајнер закључује да је, по њему, последња права трагедија – романтичарска трагедија. Ипак, наду за опстанак трагедије он налази у опери, односно музичкој драми: „Верди и Вагнер (Giuseppe Verdi) главни су трагичари свога доба, а особито је Вагнер доминантан лик у свакој

24 Исто, 18.

25 Исто, 22.

повијести трагичког облика. Имао је духа за постављање одлучујућих упита: може ли глазбена драма вратити у живот оне навике маште и симболичког препознавања које су одсудне за трагичко казалиште, али су их рационализам и ера прозе одагнали из свијести Запада? Би ли опера могла остварити дуго тражени спој класичке и шекспировске драме стварањем тоталног драматског рода?<sup>26</sup>

Мало даље Штајнер даје одговор на питање које је себи поставио:

*Тристан и Изолда* (Richard Wagner, *Tristan und Isolde*) ближе је савршеној трагедији него све друго што је створено тијekom драматског мртвила које дијели Гетеа од Ибзена (Johann Wolfgang von Goethe, Henrik Ibsen). А готово се слично може устврдити за друге двије опере из касних година деветнаестог стољећа, Мусоргскијева *Бориса Годунова* (Модест Петрович Мусоргский, *Борис Годунов*) и Вердијева *Отела* (*Otello*). У двадесетом је стољећу опера појачала захтјев да постане насљедоватељем трагедије. Мало тога у прозном казалишту или препорођеној стиховној драми може се мјерити с кохерентношћу и рјечитошћу трагичког чувства које налазимо у Јаначековим и Берговим операма (Leoš Janáček, Alban Berg). Можда су обликовне снаге модерне имагинације преданије симболичким језицима знаности и нотацијама глазбе него ријечима. Данас опера, а не драма, најизразитије обећава трагедији будућност.<sup>27</sup>

### Литература

- Andreis, Josip, *Historija muzike, I dio*, Školska knjiga, Zagreb, 1951.
- Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, Zavod za izdavanje udžbenika SR Srbije, Beograd, 1966.
- Crossley-Holland, Peter, „Non-Western Music”, *The Pelican History of Music 1*, edited by Alec Robertson and Denis Stevens, Penguin Books, 1960.
- Demont, Paul – Anne Lebeau, *Introduction au théâtre grec antique*, Paris, 2014.
- Kerman, Joseph, *Opera as Drama*, Faber and Faber, 1989.
- Medenica, Ivan, *Klasika i njene maske*, Sterijino pozorje, Novi Sad, 2010.

26 George Steiner, *Smrt tragedije*, Centar za kulturnu djelatnost SSO, Zagreb 1979, 194.

27 Isto, 196.

- *Metzler Lexikon Theatertheorie*, herausgegeben von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat, J. B. Metzler, Stuttgart-Weimar, 2005.
- Niče, Fridrih, „Grčka muzička drama”, u Zborniku *Teorija tragedije*, priredio Zoran Stojanović, Nolit, Beograd, 1984.
- Salzman, Eric – Thomas Desi, *The New Music Theater*, Oxford University Press, 2008.
- Steiner, George, *Smrt tragedije*, Centar za kulturnu djelatnost SSO, Zagreb, 1979.

## MUSICAL THEATRE: RITUAL, TRAGEDY AND OPERA

### Summary

*The notion “musical theatre” in its conventional usage demarcates the established scene-music genres of the Europocentric theatre context: the opera, the operetta, the musical play, the ballet. However, the essential meaning of the notion is much deeper and much more profound. It encompasses all forms of theatricality and theatrical expression that use music to describe the dramatic plot. Therefore, almost all forms of performativity, from primitive rituals to the Baroque epoch and the Renaissance, represent eligible forms of musical theatre. It is only after the previously mentioned historical period that the division of spoken and sung or danced theatre was established. It became dominant during the period of realism in bourgeois theatre. In addition, the practices that could be considered as forms of musical theatre involve all the experiments and researches aiming to synthesize real dramaturgy and abstract musical structure. Those forms of musical theatre were created by some great theatrical pioneers from the end of the 19<sup>th</sup> century onwards in various expressions: the dance theatre, the nonverbal theatre, the syncretic theatre, the total theatre. The Antic Greek theatre was the first grand form of the theatrical synthesis that included speech, singing and melodic declamation. The birth of the opera represents a historical paradox since it was not self-consciously created as a new genre, but as an effort to reconstruct the Antic form of tragedy. One of its main stresses, contrary to historically later bell canto, was that the singing voice should proceed from rising and lowering of inner tension of depicted events, and not because of the beauty of melody or virtuosity of performance. George Steiner, holding that tragedy as a form died out with the end of Romanticism, nevertheless allowed the possibility that it has its future, preserving its authentic meanings and expressive potentials, in the late-Romantic operas of Verdi, Wagner or Mussorgsky or in the 20<sup>th</sup> century musical dramas of Janacek or Berg.*

### Keywords

*musical theatre, synthesis, tragedy, incantation, opera, musical drama.*