
ALEKSANDRA ĐURIČIĆ

teatrolog i pisac

UDK 792.54.091
792.027.4

SAVREMENI ASPEKTI OPERSKE INSCENACIJE I USPON OPERSKOG REDITELJA

Apstrakt: *Muzika, tekst libreta i rediteljsko rešenje su tri osnovne komponente svake operске inscenacije. Sociološki i umetnički aspekti rediteljskog rešenja uslovljeni su dobom, stilom, veličinom i mogućnostima ansambla, pa i materijalnim mogućnostima produkcije. Između željenog i realizovanog uvek postoji izvesna razlika, i što je ona manja, to se reditelj i njegova postavka smatraju uspešnijim.*

Operски libretto u rediteljskom postupku može, ali i ne mora da doživi izrazitu transformaciju. Rediteljsko rešenje određuje izbor stila koji ne mora da se poklapa sa epohom u koju je delo locirano.

Ključne reči: *opera, libretto, dramaturgija, rediteljsko rešenje*

U čemu je suština režije operске drame? Šta je to što Molijerovog *Don Žuana* čini različitim od Mocartove istoimene opere? Inscenacija ili muzika? Konačno, šta je muzika u operi bez reči, koju je kao eksperiment iznedrio dvadeseti vek? Skraćivanje, sažimanje, aktualizacija, tzv. štrihovi (izostavljanje pojedinih delova), sve je to moguće učiniti sa libretom kao i sa partitурom – identično postupku sa dramskim tekstom. Način na koji određeni reditelj to čini određuje njegovu estetiku, ali i zanatsku veštinu.

Period 1965-1975. izgledao je kao posebno plodan period u umetnosti operskog predstavljanja. Nova ge-

neracija reditelja razvija koncepcije koje ne mare mnogo za tradiciju: Piter Bruk u Engleskoj, Valter Felzenštajn u Nemačkoj, Đorđo Streler i Luka Ronkoni u Italiji, Patris Šero u Francuskoj i mnogi drugi koji su se, sa više ili manje uspeha, ogledali na operском polju. U njihovim režijama vidi se uticaj Vilanda Vagnera; stare, kvaziistorijske konstrukcije sve više nailaze na nestrpljenje i publike i kritike.

Treba istaći i doprinos jedne ličnosti koja nije pripadala rediteljskim krugovima-scenograf Jožef Svoboda dostojni je naslednik ideja Vilanda Vagnera.

U Verdijevom *Trubaduru* (Istočni Berlin, 1966), Svoboda i reditelj Fridrih Gec iznose ideju o zavađenoj braći, temu arhetipski prisutnu još od biblijskih i antičkih mitova (Kain-Avelj, Eteokle-Polinik, grof Luna-Manriko). Iz takve vizure posmatrano, opera je oslobođena zamršenih tokova loše sročenog libreta;¹ ona je postala slika propasti jednog sveta razdiranog građanskim ratovima, mržnjom, ideološkim fanatizimima, sveta u kome čak ni pojedinac nije siguran u svoj identitet (grof Luna).

Na takvim osnovama, Svoboda zamišlja scenu uokvirenu dvema ogromnim pokretnim kulama između kojih je crni antracitni zid što predstavlja fon za svetlosne efekte. Izgled scene je lišen egzotičnosti, mavarskih elemenata, španske arhitekture i još mnogo čega što je krasilo *realistička* scenska rešenja za ovu operu.

Drugi primer je postavka opere *Netrpeljivost* Luidija None, za čiju je premijeru u Veneciji 1961. i Bostonu 1965. godine Svoboda uradio scenografije koje su dokazivale da je italijanska opera ostala živi žanr, nasuprot onome u šta je većina sklona da poveruje. Nonovo delo prepuno je referenci na aktuelne događaje šezdesetih u celom svetu. Priča evocira povratak u zemlju jednog političkog emigranta. Povratak je obeležen hapšenjem, mučenjem i, konačno, apsurdnom smrću (replike na *Konzula* i Dalapikolinog *Zatvorenika* prilično su očigledne).

¹ Postoji anegdota da na zidu jednog restorana u Milanu već stotinak godina stoji objava da će gostu koji tačno prepriča libreto *Trubadura* biti poslužen besplatan obrok uz dobro vino. Kažu da je ponuda još uvek otvorena...

Uprkos realističkoj crti libreta, Svoboda postavlja predstavu u jednu fliper-mašinu kao metaforu ništavnosti pojedinca u odnosu na mehanizme društvenih sistema. Povezivanje sa realnim vrši se kroz upotrebu projektoru koji emituju dokumentarne snimke: koncentracioni logori, scene iz rata... Ova Svobodina postavka inspirisala je tokom narednih četrdesetak godina veliku produkciju pozorišnih predstava (ne samo operskih) u kojima su korišćeni dokumentarni snimci. Preplitanje umetničkih sredstava realizacije više nije bilo zabranjeno, naprotiv. Kao da je opera na svaki način htela da pobegne iz svojih *kulinarskih* kulisa, kako je to u pejorativnom smislu govorio Breht. Svobodino delo pokazalo je i da se na operskoj sceni ne mora biti epigon Vilanda Vagnera da bi se u umetničkom izrazu išlo napred.

Jedan od izrazitih predstavnika takvog načina mišljenja je Ulrich Melhinger, koji u Kaselu 1974. godine postavlja *Nibelunški prsten* shvaćen kao metaforu ludila za zlatom i moći, ludila koje progresivno humanizuje bogove i time izaziva njihovu propast. U tom pogledu tema ima sjedinjujuću funkciju: sve su ličnosti jednake, Votan nije iznad Alberiha, ili Zigfrid iznad Hagena i slično.

Scenografsko rešenje projektuje radnju u budućnost i to njenu distopijsku, heterogenu i kakofonijsku varijantu do koje će stići postindustrijsko društvo. Apijin i Vagnerov minimalizam je zaboravljen. U heterogenosti simbola je ovaploćenje sumorne vizije unapred umorne budućnosti bez bogova i heroja...

Odbijanje reditelja da stilistički ujedini vizuelno, otvorilo je mogućnosti velikog broja asocijacija vagnerovskih tema na vreme sadašnje: tako će se *Valkira* naći u svim procepima vremena i trenucima kada ljudski poredak pokušava da se postavi protiv nebeskog; *Zigfrid* u svim epohama gde je znanje predmet sumnje (a kada i gde nije bilo?) i *Sumrak bogova* kao asocijacija na apokalipsu, kraj jedne epohe kada posrće i raspada se društvo koje je mislilo da je dostiglo najviši mogući stepen civilizovanosti (drevni Rim pod naletima Varvara, Treći Rajh u trenutku savezničkog pohoda na Berlin...)

Ovako formulisane estetike režije mogu delovati preterano intelektualno. Jedina moguća scenografska rešenja koja se uklapaju uz njih su apstraktne i mi-

nimalizovane forme. Tako je rođen univerzalni scenski prostor, Brukovska praznina koja je potvrdila da je takvo scensko rešenje u dvadesetom veku najčešće jedino moguće.

Ako je istina da hodočasnici Bajrojta svake godine pronalaze neki novi detalj koji ih ostavlja bez daha u postavkama, ili da poštovaoci repertoara milanske Skale iz sezone u sezonu gledaju istog *Trubadura* ili *Pajace*, onda se može reći da interesovanje za operu ne jenjava. Ali, više kao opersku arheologiju, naročito ako se nabroje dela starih majstora koja je ponovo otkrio dvadeseti vek. Partiture koje su smatrane zaboravljenim i odbačenim, ponovo se postavljaju na scenu, kao na primer dela Kavalija (*Kalisto*, *Zaljubljeni Herkul*), Monteverdija, Vivaldija, Hendla i Hajdna (*Apotekar*). (Hendlova *Alčina* npr. u izvanredno osmišljenoj režiji Horhe Lavelija, lišena svakog baroknog preterivanja, bila je senzacija festivala u Eksu 1978. godine itd. Primeri su brojni...)

Đorđo Streler nekoliko godina kasnije ponovo je otkrio zaboravljenog Verdija (*Simone Bokanegra*), slično kao što je Žan Pjer Ponel pokazao Salcburgu da Mocartovo delo *Titovo milosrđe* ima svojih scenskih vrednosti, suprotno uvreženom mišljenju (Salcburški festival, 1988).

Publika privržena tradiciji mnogo teže od tzv. *novih čitanja* prihvata nove operske priče. U poređenju sa operskom raskoši osamnaestog i devetnaestog veka, dvadeseti je doneo malo novih dela za koja se može reći da su zaista postala deo standardnog repertoara. Time se najpre mogu pohvaliti Bergove opere i to zahvaljujući, slobodno možemo reći, koliko autoru, toliko i scenskim interpretacijama Luke Ronkonija i Patrisa Šeroa koje su im udahnule život.

I dok živi kompozitori i dalje stvaraju značajna operaska dela (Penderecki *Đavoli iz Ludena*, Kagel *Državna opera*, Rajmanov *Lir*, *Simon Bolivar* Tee Masgrejv i druga...), reditelji se ne libe da svoju maštu stave u službu praižvođenja, bez obzira na ishod, odnosno odziv publike.

Ako muzička rešenja nisu više tako prijemčiva, ako nema arija koje široka publika pamti lako i dugo, onda ostaju dve stvari: scenski spektakl i operaska priča, tj. libreto.

U domenu spektakla koji je prevazišao okvire opere i postao svojevrsni sinkretički scenski oblik, neprevaziđen je u dvadesetom veku Robert Vilson. Dobar primer njegove izvanredne sposobnosti da delu udahne novi život, pa čak i kada je ono zaboravljeno ili nikad izvedeno, je ambiciozni projekat Narodnog pozorišta u Pragu, koje je angažovalo Vilsona da postavi operu *Sudbina* Leoša Janačeka, delo nepoznato čak i dobrim poznavateljima opere.² Vilson od relativno blagog dela pravi scenski spektakl koristeći apsolutno sva dostupna tehnička sredstva, koordinirajući konačni scenski izraz u svakom detalju do neviđene perfekcije. Ali, osnovna nit svake, pa i njegove režije, ipak ostaje priča, jer opera još uvek nije uspela da se pomiri sa dramskom aleatorikom, odsustvom naracije, a da sama sebe pri tom ne poništi.

Jedna od najvažnijih odlika savremene operne režije jeste novi pristup glumačkom izrazu pevača. Viland Wagner je forsirao do krajnosti minimalizam gestova i ponašanja. Sve što je dramsko u izrazu pevača fokusira se na jedan gest, ili stav. Tako Izolda, na primer, umire stojeći u nekoj vrsti trijumfa nad svim zlom koje je istrpela. Ali, lako je zaključiti da su ova rešenja bila i praktično prilagođena skromnom umeću glume pevača, mada najsavremeniji zahtevi operne scene postavljaju pred njih teže zadatke nego ikad: danas operni pevači imaju izvanrednu fizičku spremnost, ponekad bitnu isto koliko je to i vokalna. Prelazak sve više pozorišnih reditelja na polje operne režije dovodi do visokih zahteva u pogledu produbljene glume, iste one koja bi se zahtevala u dramskom pozorištu. A to je bitan element inscenacije što (najzad) do kraja promovise opernu priču, zanemari vanu tokom vekova zahvaljujući, između ostalog, krutim šablonima i oskudnoj glumi na sceni.

Jedna od najvećih glumica među pevačicama, Tereza Stratas, pokazala je šta je istinska dramska dimenzija priče interpretirajući Lulu i Salomu u režijama Pa-

² Zavišić N., Vrednost i veličina pojma Robert Vilson ili Kako je Vilson režirao operu u Pragu, *Ludus* br. 95: ...Temeljne, višegodišnje pripreme, precizni scenski i tehnički nacrti dela u letnjem studiju Votermil na Long Ajlendu u Njujorku, obilazak scene na kojoj će delo biti izvedeno, pa prvi, pripremni rad na mestu dešavanja, zatim rad na drugim projektima i, na kraju, mesec dana svakodnevnih, često izbezumljujućih 14-časovnih proba – čine mašineriju poznatu pod imenom Robert Vilson...

trisa Šeroa. Kada je *Saloma*, sa njom u naslovnoj ulozi, prenesena na film, pokazalo se da bez dobre glume filmska opera nema nikakve svrhe.

Pred nezadrživom evolucijom pozorišnih kriterijuma i razvojem filmske tehnike, konvencije koje su vladale na operskoj sceni, nepreciznost i zastarelost rešenja postali su neprilični. Pokazalo se koliko umetnost režije može da doprinese afirmaciji operskog dela. Drugi su podsetili da umetnost pevanja može i mora da se stopi sa glumom, da vokalna virtuoznost odavno više nema svoju baroknu konotaciju, već treba da probudi prava osećanja recipijenata koja se intenziviraju prilikom slušanja vrhunskih interpretacija najboljih glasova sveta.

Tehnika snimanja i reprodukcije izoštrila je ukus publike do te mere da su se operске kuće našle pred velikim problemom: u nemogućnosti da za svoju produkciju obezbede vrhunsku podelu, reditelj i svi ostali kreatori predstave moraju da ponude dobro uobličenu *priču*, koja će vizuelno privući pažnju.

(Danas se, očigledno, film dokopao opere čineći joj na taj način kontroverznu uslugu, jer popularnost *Čarobne frule* Ingmara Bergmana iz 1974. godine npr, daleko prevazilazi bilo koju pozorišnu verziju. Taj film o operskoj predstavi omogućava nam da vidimo pozorište u Drotningholmu, njegove vrtove, publiku, scensku tehniku. U kontrapunktu radnje, kamera se stalno vraća na lice jedne devoјčice koja uživa u predstavi. Daleko od toga da ukine pozorišne konvencije, Bergman pokazuje dekor epohe: naivno oslikana platna, promene izvedene pred publikom; sve su to elementi prirodnosti koji, zapravo, čuvaju stil epohe umesto da ga prikazuju kao anahron.)

Nasuprot ovakvom rediteljskom postupku, u periodu od 1988. do danas snimljeno je nekoliko filmovanih opera koje u potpunosti odbacuju svaku pozorišnu konvenciju, smeštajući radnju u realni ambijent (npr. *Toska*, francuskog reditelja Žaka Benoa iz 2001. godine).

Najizrazitiji primer je *Karmen* Karlosa Saure iz 1988. godine sa Placidom Domingom i Hulijom Mikenez-Džonson u naslovnim ulogama. Ovde su gluma, pevanje, koreografija, kamera, montaža i režija stopljeni u vrhunski efekat verne rekonstrukcije jedne priče i

jednog vremena. Saurinu *Karmen* videlo je više gledalaca nego što ima sedišta u svim operskim dvoranama Evrope. Tako opera kao vrsta svoj vitalitet duguje rediteljima našeg doba koji skidaju patinu i prevazilaze loše dramske konstrukcije libreta, gradeći filmski spektakl što sve više liči na pravi život.

Ipak, i opera pod pozorišnim krovom nastavlja svoje trajanje...

Monumentalnost operske predstave moguća je samo u slučaju gotovo neograničene materijalne potpore što je sve ređe čak i u dotiranim institucijama kao što su nacionalne operske kuće. Naročito nepopularna u kategoriji *velikih* projekata pokazala su se dela nekih savremenih kompozitora koja zahtevaju velika sredstva, veliki broj proba, posebnu pripremu pevača, a najčešće budu izvedena samo nekoliko puta (jedan od primera – Filip Glas i Robert Vilson *Beli gavran*, svetska premijera 26. septembra 1998. u Lisabonu, u okviru izložbe EXPO)

Nasuprot tome, *mala* ili kamerna opera pokazala je čitav niz prednosti. Na principu *malo je više* (less is more) dostigla je i mnogo veće umetničke domete. I jedna i druga koriste nova, originalna libreta kao i osavremenjivanje dela operske prošlosti, pokušavajući da im daju originalniji kontekst.

Kada je u pitanju pisanje originalnih operskih libreta trenutno u celom svetu, a u našoj sredini oduvek, vlada kriza. Retke su škole koje obrazuju buduće dramske pisce, a da u svom programu imaju pisanje libreta. Oni koji se odlučuju na ovakve pokušaje zastaju u pisanju kada shvate da im (najčešće) nedostaje muzičko obrazovanje. Analogno tome, kompozitori znaju veoma malo o elementima drame. Opera može nastati samo kao plod dobre saradnje kompozitora i libretiste, a izgleda da na tom polju trenutno vlada kriza. Neki pokušaji da se od opere stvori dokumentarna drama (kao npr. *Evrovoz Dž. Brigmansa* iz 1986. godine, delo o šestorici diplomata koji putuju na važan samit i ne razumeju se međusobno) prisutni su od ranih osamdesetih godina na evropskoj sceni, ali nisu naišli na značajniji odziv publike. Operska scena nije trpela novinske i televizijske vesti bukvalno prenesene u libreto već samo kao njegove funkcionalne delove (to su ekspresionistički pokušaji koji su do-

nekle uspevali u dramskom pozorištu dvadesetih i tridesetih godina prošlog veka).

Teme za originalna operska libreta kao da su privremeno (ili trajno?) iscrpljene. Zbog toga se autori vraćaju klasičnim temama. Jedan od takvih primera je projekat evropskog pozorišnog i operskog reditelja Pjera Odija, koji je 1992. godine na sceni holandske Državne Opere u Amsterdamu postavio *Život sa idiotom*, delo ruskog kompozitora Alfreda Šnitkea (1934-) po motivima Dostojevskog. Položaj direktora Opere u Amsterdamu omogućio mu je da okupi izvanrednu ekipu: autor libreta Viktor Jerofejev, dizajner Ilja Kabakov, asistent reditelja Boris Pokrovski i Mstislav Rostropovič, kao dirigent. Jerofejevljeva satirična novela iz 1980. godine (i neobjavljena u to vreme) razvila se u prvu *postperestrojka* operu u kojoj se tradicionalni motivi ruske literature mešaju sa pričom o bivšem Sovjetskom savezu. Ogromni sindikalni stanovi sa zajedničkim kuhinjama što guše individualnost, nametljive oči sustanara, monstruoza administracija, učinili su sovjetsko iskustvo vrlo živim u predstavi Kabakova i Odija. Ovo je jedna od retkih uspelih opera na aktuelne političke teme. Rađena je kao kamerna opera, dakle gledljiva i isplativa.

Doprinos održavanju i obnavljanju klasike dvadesetog veka u formi *male* opere dala je skromno i naša operska produkcija. U okviru BEMUS-a, oktobra 1997. izvedena je u Bioskopu *Reks* opera *Lutkarsko pozorište majstora Pedra* Manuela de Falje. Koliko nam je poznato, to je bilo prvo izvođenje ove De Faljine opere u Beogradu. Libreto je napisan prema epizodi iz romana *Don Kihot* Migela de Servantesa. U ovdašnjoj interpretaciji, Don Kihot prisustvuje snimanju filma *Otmica iz Saragose*, izazivajući pometnju u filmskoj ekipi. Don Kihot komunicira sa filmom preko platna na kojem se emituju titlovi (prepev originalnog teksta), poput tabloa u nemim filmovima. Njegovo ludilo nije izazvano preteranim čitanjem vi-teških romana, već, za naše vreme karakterističnom, opčinjenošću televizijskim ekranom...

Nasuprot ideji o kamernoj operi stoje projekti koji zahtevaju veliki ansambl i veliki scenski prostor. Međutim, dimenzije ne smeju unapred predstavljati nedostatak, ukoliko imaju odgovarajuće umetničko pokrivanje. To je svakako slučaj sa predstavom Jurija Lju-

bimova, ruskog glumca i reditelja koji je 1981. godine postavio Betovenovog *Fidelija* u Štuttgartu, težeći da izrazi socijalni i politički kontekst koji ova opera ima.

Scena *Fidelija* je crna i prazna. Visoke rešetke podsećaju na zatvor, sa obe strane su zidovi od ogledala u kojima se vide oni koji ulaze i izlaze. Nad scenom je nemilosrdni logorski reflektor. Uz zvuke borbenog marša širom se otvaraju vrata gledališta. U vratima stoje gestapovci, ljudi eskadrona smrti. Glasovi hora zatvorenika dopiru odnekud ispod zemlje – iz praznine. Pizaro se pojavljuje u kraljevskoj loži odeven u plavu oficirsku uniformu...

U završnoj sceni, radosna himna ljubavi naglo je prekinuta. Oslobođeni Florestan odlazi sa Leonorom, ali sloboda je predstavljena kao mračna magla. Pizaro gubi oficirsku uniformu, sada je i on zatvorenik sa brojem na kapi. Ministar (nadmerna operetska figura) odlazi sa scene sa svojom svitom. Ostaju samo žene zatvorenika sa upaljenim svećama u rukama. Gledaocima se čini da gledaju oživljenu novinsku fotografiju – majke, žene i sestre koje očekuju vesti o nestalima.

O svojoj režiji Ljubimov je rekao:

Generaciji kojoj ja pripadam dobro su poznate tamnice i zatvori. Zato operu "Fidelio" nisam mogao da postavim samo kao prikazivanje prošlosti. Pokušao sam da ostvarim ideju o večnoj tamnici... Zbog toga je izmenjeno finale: posle trijumfa, kod mene sledi epilog u kome sam hteo da podvučem da su trijumf i radost finala samo iluzija. Na slobodu od svih zatvorenika izlazi samo Florestan, ali ima neke pravde u kazni Pizaroa. Florestan je duhovno i fizički uništen čovek. Pakao kroz koji je prošao određuje ga zauvek. Znam mnogo takvih ljudi...³

Tražeći nove vremenske prostore u bekstvu od suviše direktnih, i samim tim opasnih aluzija, apokaliptične slike dvadesetog veka nisu mogle da budu zaobidene u umetnosti. Tako je Artur Miler pedesetih godina u Americi pisao o prvim puritancima u Salemu i sablazni *lova na veštice* aludirajući na vreme svoje i sadašnje, a desetak godina kasnije (1961), njegov tekst

³ Ljubimov P. J., Betovenov "Fidelio", časopis *Ruska misao*, Pariz, broj i godina nepoznata.

poslužio je kao inspiracija Roberu Vordu za jednu od najuspelijih opera druge polovine dvadesetog veka.

Veštice iz Salema premijerno su izvedene krajem sezone 1997/98. i u beogradskom Narodnom pozorištu, negirajući okoštala ubedenja da savremena opera mora biti obavezno i dosadna, nepevljiva, zamorna u smislu muzičke percepcije.

Postavka Dejana Miladinovića bila je ujedno i prvo izvođenje ove opere u Evropi, sa snažnim pečatom stila američke operne režije, koja se sve glasnije bori za svetski primat, pre svega zahvaljujući velikoj produkciji u koju se ulažu znatna materijalna sredstva.

Nasuprot američkom stilu režije stoje evropske *opere* – *spektakli*. One ne ostvaruju uspeh kakav se očekuje (npr. već pomenuta opera Filipa Glasa *Beli gavran* u režiji Roberta Vilsona).

Teško je u izrazitoj aleatorici pomenutog libreta pronaći nit što objedinjuje činove i scene bliske estetiци Žana Koktoa i francuskih nadrealista koji su u spajanju snoviđenog videli metafore sadašnjosti i vizije budućnosti.

Na nekom manje ambicioznom planu filozofskih tumačenja, ostaje zamisao o velikom spektaklu, a *Beli gavran* to svakako jeste, sa izrazito precizno osmišljenim scenskim efektima koji koriste sve što je danas na bini tehnički moguće, držeći pažnju publike na način sličan predstavama popularnog pozorišta *Krug Sunca* u čijim se spektaklima spajaju svi do sada poznati i mogući elementi predstavljačkog, od cirkusa do revije na vodi ili ledu.

Ali, budućnost opere nikako ne može biti u sinkretički oblikovanom spektaklu, galimatijasu svih raspoloživih tehničkih i umetničkih sredstava. To više nije opera!

Zato i odrednice žanra koje daje Robert Vilson (njegov *Vojcek* izveden na BITEF-u 2002. godine određen je kao mjuzikl!) ostaju krajnje diskutabilne, a obilje ideja koje je plasirao zajedno sa Filipom Glasom, ponekad je i nemoguće realizovati, kao na primeru monumentalnog projekta *Rat svetova* (koji nikada nije izveden).

Sve ovo ukazuje na dve činjenice :

- a) da je nastupio izvestan zamor autora opere, prisutan još od šezdesetih godina dvadesetog veka;
- b) da operski reditelji teže sve više sinkretičkom izrazu koristeći sva dostupna sredstva na sceni (između ostalih film, video, kompjuter) postajući sve više kompletni autori muzičko-scenskog spektakla, udaljenog od klasičnog operskog izraza.

Navedimo na kraju najnoviji primer oneobičavanja klasične operске priče, postavku opere *Madam Baterflaj* na sceni Kamerne opere *Madlenianum* u Beogradu u režiji Dejana Miladinovića, koji joj daje i podnaslov *Virtuelna sudbina sajber-gejšē*. Savremeni svet je svet interneta, mogućnost komunikacije je s jedne strane neograničena, a s druge emotivno i čulno osiromašena, kaže nam reditelj. U tom otuđenom svetu, sudbina ČoČo San je određena nekim novim uslovima življenja, jer klasična priča o patnji ostavljene žene koja godinama čeka da vidi Pinkertonov brod na pučini nema više značaja za savremenu publiku i njen senzibilitet. Sva dostupna sredstva inscenacije su upotrebljena:

Za novi koncept pobrinuo se Dejan Miladinović koji potpisuje scenario, video-animacije i režiju i koji o savim novoj "Madam Baterflaj" kaže "da je to predstava u kojoj se u divnom skladu susreću i suočavaju opera, film i kompjuterske video-igrice. Za ovu predstavu je pravljen specijalna 3D animacija koja nije samo deo scenografije već aktivni deo predstave... Priča nove Madam Baterflaj odvija se u virtuelnom svetu...

...Novi koncept, interesantna režija i fantastična scenografija privući će mladu publiku, ali i operске sladokusce koji će uživati u Pučinijevoj muzici..."⁴

Postavljena kao spektakl ili u kamernoj varijanti, opera teži očuvanju sopstvenog integriteta uključujući sve dostupne mogućnosti scene u jednom trajnom cilju, zavođenju publike. I u tom procesu operски reditelj ima ulogu značajniju nego ikad.

⁴ *Danas*, 11. maj 2007.

Aleksandra Đuričić

CONTEMPORARY ASPECTS OF OPERA
STAGING AND THE RISE OF OPERA
DIRECTOR

Summary

With the emergence of the first operas more than four hundred years ago, and their first stagings, has emerged the problem of finding the most adequate staging solutions deriving both from the opera works themselves, and from the style and taste of the epoch, eversince the baroque largely influenced by the audience too. The 20th century introduced significant, even revolutionary changes into opera staging: the interventions of directors ranged from cutting, adaptation, time transposition, to social actualization and innovative visual dimension of opera performances. So, the improvement of opera direction has, on the one hand, instigated the rise of opera stars and performances appealing to the audience, while on the other has been a search for a new, more modern expression, sometimes getting close to the theatre of absurd, static performances or even opera without libretto. More than ever the 20th century opera became accessible to everybody everywhere in the form of live performance as well as a live broadcast of opera spectacles or their filming, that significantly enlarged the number of opera admirers around the world. Two basic claims follow from the mentioned:

- a) That since a certain exhaustion, evident since 1960s, overwhelms opera authors, opera classics have been adapted to the new audiences;
- b) That the opera directors have been more and more inclined to a syncretic expression using all available means on the stage (among others: film, video, PC) thus becoming complete authors of a musical-stage spectacle far away from classic opera expression.

Key words: *opera, libretto, dramaturgy, director solutions*