

FILOZOFSKA I IDEALNA OPERA

U prvoj polovini XIX veka u Italiji su se jasno prepoznavala dva operska tipa – filozofska i idealna opera¹. Ova podela nije nastala slučajno; u pitanju je bila podela celokupne muzike na način kako ju je videla tadašnja muzička kritika. Filozofska opera (*opera filosofica*) predstavljala je ona dela koja su se odlikovala većom interakcijom između teksta i muzike, u kojima je dramatska i predstavljачka funkcija muzike bila izraženije pokrenuta. Idealna opera (*opera ideale*) je pak bila otelotvorenje suprotnog principa; u njoj su melodija i „muzikalnost“ drame bili glavni zamac, razlog i cilj forme. Filozofska ili idealna opera? Opera koja „mudruje“, koja govori ili ona koja se samoostvaruje? Nije li to podela koja postoji u samoj suštini operskog paradoksa? I šta ova podela znači u kontekstu italijanske opere XIX veka?

Pokušajmo da sagledamo ovu podelu kao političku podelu, kao podelu koja odražava temeljni politički proces XIX veka – stvaranje nacionalne države i modernog, individualizovanog subjekta.

S jedne strane postoji singularni glas pojedinca, koji postepeno otkriva svoju fragilnu psihu i indukovano ludilo², a s druge strane elizijumska vrlina čiste melo-

¹ Fabrizio della Seta, *Italia e Francia nell' otocento*, EDT, Torino, 1993, p. 54.

² Melodrama pokazuje dubinu karaktera tek kada se ekscesi melodrame potisnu – njeni gestovi zalede, a njeni glasovi utišaju. To su postupci verdijanske melodrame koji su delimično upotrebljeni i u *Aidi*. (Vidi: Melina Esse, *Chi piange, qual forza m' arretra?: Verdi's interior voices*, Cambridge Opera Journal vol 14, no 1&2, March 2002, p. 60.)

dije, koja u sebi sadrži kako specifičnost, tako i celokupnost svakog mogućeg narativa, društva i sveta.

FORMALNI HIBRID

„Aida“ je Verdiju pružila mogućnost eksperimentisanja i žanrovske nečistote, kao i prostor za kompozitorsku slobodu kombinovanja; znači, da bude realan i dosledan vremenu u kome jeste. Zapravo, umetničko delo tog doba postepeno se odriče formalnog i žanrovskog purizma, osim u pogledu preteksta estetskom radikalizmu, koji će se ubrzo prepoznati u svom političkom korelatu – radikalnom nacionalizmu, etatizmu i, konačno, u nacizmu³. Savršenstvo Verdijeve koncepcije „Aide“ leži upravo u njenoj višestrukosti i prividnom političkom samozaboravu. Ova Verdijeva opera možda među prvima nudi jedinu moguću modernu prirodu opere, pomirene same sa sobom, odnosno sa svojim formalnim težnjama – operu kao spektakl u kojoj je njena formalna i žanrovska kompleksnost dovedena u ravnotežu. Ovde mislim na svu raznovrsnost različitih medija i umetnosti koje čine operu, odnosno na velike predstavljačke i fiktionalne potencijale opere.

Ponoviću još jednom – žanrovska i scenska kompleksnost „Aide“ govori o tome da je u operi, kao i u medijskom društvu, sve zamislivo. Naime, ova opera nije politička alegorija, kao što je to bio „Nabuko“. U njoj je omogućeno da se ponovo kreira stari Egipat, i to uz svesrdnu pomoć egiptologije, ali i da se Egipat u potpunosti zaboravi, kako bi se ispričala priča o ljubavi i izdaji koja prevazilazi ograničenja konteksta. U „Aidi“ nam je omogućeno da pred sobom vidimo ples onovremenog Orijenta i magiju mnogobožackog sveta. Takođe, gotovo na marginama opere taj tajnoviti egipatski svet inspiriše pojavu malih masonskih znakova⁴. U ovom delu se za nas konstruišu instrumenti

³ Vidi: Philippe Lacoue-Labarthe, op.cit., p. 8.

⁴ Interesantno je napomenuti da nastup „velikog“ sveštenika Ramfisa prati trombon kao najuočljiviji instrument, odnosno, da su u njegovoj deonici kao i u deonici faraona prisutni motivi trostrukog ponavljanja signala ili rečenica. Da li je ovde u pitanju nekakav Verdijev „masonski“ angažman ili se pre radi o određenom pogledu na Mocarta i *Čarobnu frulu*, interesantno je pitanje. Ukoliko bismo pogledali ovu drugu varijantu, otkrili bismo vezu između mocartovskog klasicizma i italijanske opere (koja je možda i presudna za razumevanje Rosinija), odnosno prenosivost „uspešnih“ operskih figura unutar operске istorije i njene prakse.

koji treba da dočaraju zvuk antike. „Aida“ pokazuje da u njoj ima mesta za svačiji ukus; od spektakla, preko baleta, do prave drame i lirske transcendencije – „Aida“ može da ponudi uvek više. Taj scenski višak, u kome uživamo, omogućava čak i da naslovni lik bude manje važan od sporednog, u muzičkom i scen-skom smislu, te da sâm kraj opere ne pripadne u potpunosti paru ukletih ljubavnika. Živi sahranjeni, egipatski vojskovođa i njegova voljena koji umiru zajedno, odvojeni od spoljašnjeg sveta, nisu za sobom ostavili letopisce. Svedoci njihove sudbine ne postoje. Pred nama je, dakle, ljudska istorija u kojoj prepoznajemo naše nikada uistinu dokumentovane sudbine. Ta fiktivna istinoljubivost „Aide“ možda najviše govori o promenjenom statusu italijanske opere. Ova forma, svesrdno ugrađena u stvaranje italijanskog nacionalnog osećanja, u trenutku nastanka „Aide“ postaje sinonim za globalno lice opere. Svetska opera je, zapravo, italijanski vid melodrame. Ukoliko joj se još pridodaju i neke tendencije francuske, pa i nemačke opere, ona postaje forma koja u potpunosti zadovoljava kriterijume spektakularnosti tadašnjeg sveta.

ZAJEDNICA

Iako „Aida“ nije žal za neostvarenom ljubavlju, a ni predstava blagodarnog danas i još boljeg sutra, ona ipak u ljubavi traži okosnicu i razlog sopstvene apolitične političnosti. Ljubav ujedinjuje i postaje zamajac univerzalističkog narativa. No, uz pomoć ljubavi, unutar „Aide“ pokušava da se konstruiše i naruši politička zajednica pojedinaca. Petrobelli (Pierluigi Petrobelli) to ovako definiše: „Struktura scena razume se jedino ako se uzme u obzir konflikt koji se nalazi u samoj osnovi cele opere: onaj između osećanja, težnji individuâ i interesa konstituisanog poretka, države i religije.“⁵

Konceptija sublimnog u poslednjem činu „Aide“ ne leži u pokušaju ostvarivanja zajednice u prostoru s one strane zemaljskog života, u oblasti s one strane smrti. To nije transcendentna zajednica koja teži ka večnosti ili je oslikava. Verdijeva konceptija sublimnosti i transcendencije je paradoksalna. Ukoliko je, da parafraziram Spinozu, ljubav želja za koordina-

⁵ Pierluigi Petrobelli, op.cit., p. 122.

cijom etičkog i fizičkog svake zajednice, dakle, želja za koordinacijom animalnog i humanog svake zajednice, onda je ljubav odgovorna za političnost društva kao takvog. U operi to znači sledeće – ljubav Aide i Radamesa je obećanje „nove“ zajednice, no istovremeno i presuda starom poretku, egipatskom ili etiopijskom svetu. Kako je „nova zajednica“ tragički onemogućena, jer je njena realizacija vezana za beg, jedino što preostaje kao strategija otpora jeste prihvatanje kazne kao takve. Nada postoji, u tome se upravo i otkriva transcendencija; ona se sastoji u mogućnosti Radamesa i Aide da ostvare svoju „novu zajednicu“ u mračnoj grobnici koja se nalazi s one strane društva i života. Drugim rečima, njihova konačno ostvarena ljubav biće dokaz da ravnoteža između etičkog i fizičkog postoji.

Ipak, da bismo shvatili na koji se način razrešava ova dilema, moramo da se okrenemo muzici, jer se u njoj nalazi ključ. Naime, Verdi je mogao da završi operu velikim orkestarskim kôdom i nova zajednica ljubavnika bila bi realizovana kao transcendentna, idealna tvorevina večnosti. Ipak, to ovde nije bio slučaj. Opera se završava vraćanjem „na površinu“, gde se Amneris i sveštenici mole bogu Ptahu. Glas iz grobnice ne samo da je unutar nje utihnuo, već je postao potpuno nečujan. Za ljude „s ovoga sveta“, zajednica večne ljubavi nikada nije bila realizovana. Tako se opera završava dekrešendom, u tišini molitve za duše umrlih.

DIJALOG: VERDI – VAGNER

Ukoliko smo „Aidu“ označili kao operu u kojoj se dešava presudni korak prema muzičkoj drami, onda treba da razmotrimo na koji je način Verdijev koncept muzičke drame drugačiji ali i komplementaran s Vagnerovom koncepcijom.

Vagnerova, odnosno Verdijeva postavka operne tehnologije od presudnog je značaja za razumevanje njihovih političkih projekata, kao i načina na koji su njihova dela prihvatana i korišćena kasnije.

Jedan od formalnih elemenata od kojih treba poći da bi se napravila razlika jeste mesto, uloga i postavka instrumentalnog glasa opere, ali i tretman samog vokalnog glasa.

Scenska kompleksnost „Aide“ pokazuje nam veću raznovrsnost upotrebe orkestarskog zvuka nego u drugim Verdijevim operama. Prisustvo raznolikih poteza u oblikovanju zvučnog rasporeda govori pak o tehnološkim i medijskim odlukama kompozitora. Interesantna je upotreba novokonstruisanih instrumenata⁶, kao i posebnih orkestarskih boja, poput „lajt-boja“, za određene likove u operi⁷.

No, da li se uopšte i na koji način u „Aidi“ manifestuje onaj orkestarski zvuk koji Karolin Abate (Carolyn Abbate) opisuje kao muziku koja nikada nije bila komponovana, već koja jednostavno odzvanja⁸? Abate misli na muziku za Veliki Petak iz Vagnerovog „Parsifala“, kao primera „primordijalne“ muzike, čije zvučanje „sada i ovde“ ideološki indukuje hijerarhijsku podelu nastanka subjektivnosti i nacije. Ali, na koji način? U pitanju je simbolična regresija iz jezika u muziku, prema primalnim vibracijama⁹, što potvrđuje romantičarsko viđenje postojanja kao nedokučivog i bezvremenog, pa i neiskazivog. Učinak „nekomponovanosti“ zalag je koji muzika duguje promišljenom medijskom rasporedu upotrebljenih zvučnih elemenata. Ona time skriva svoju artificijelnost, odnosno, ona je toliko artificijelna da njena savršena konstrukcija pojačava iluziju „prirodnosti“ muzičkog toka. Upravo je takva muzika – večna, sveprisutna, nastala izvan dometa ljudske ruke – prizivala i prikazivala veliki utopijski narativ postanka bića. Istovremeno, taj postanak uvek je bio vezan za tajnu, za misteriju postojanja uopšte, kao i za misteriju postojanja određenog pojedinca i određene nacije. Muzika koja „skriva“ svoju tehnološku stranu, što je u Vagnerovom slučaju bilo nedvosmisleno, zapravo govori o nedokučivom apsolutu kao izvorištu istine i jedinstva

⁶ „Aida orkestar“ odlikuje se velikom raznovrsnošću upotrebljenih instrumenata, izuzetno kompleksnim fakturim rešenjima. Među instrumentima koji su specijalno konstruisani za potrebe ove opere su i tzv. *Aida-trube*. Zanimljivo je da je Verdi nameravao da konstruiše i posebne flaute po ugledu na staroegipatske flaute, koje su prikazane na freskama u grobnicama. Ipak, tehnička ograničenja antičkog instrumenta, koji je nazvao „običnom sviralom“, odvrtila su ga od te „arheološko-muzičke“ zamisli.

⁷ Tako solističke nastupe lika Aide često prate flaute.

⁸ Carolyn Abbate, *In search of opera*, Princeton University press, 2001, p. 131.

⁹ Abbate, op.cit., p. 128.

države i nacije koji otelotvoruju taj praiskonski princip u „našem“ istorijskom trenutku. Tako muzika postaje neka vrsta poruke, objašnjenja koje se vraća u svet našeg postojanja, dokučiv iniciranima.

U daljoj analizi, Abate pokušava da objasni značaj „muzike posmrtno povorke“ iz „Parsifala“. Ono što je interesantno jeste uvođenje glasa koji dolazi „s one strane života“, a to je Titurelov glas koji dopire iz carstva umrlih. Wagner ovom prilikom koristi amplifikovani glas, koji nije prisutan na sceni, čime samo potcrtava nemogućnost njegovog „realnog“ postojanja. Taj bestelesni glas basa u dubokom registru i distorziranom zvučanju je, za Abate, Wagnerova ambicija da otvori vrata, da ponovo otkrije zvuk koji je bio ostavljen izvan dodira reprezentacije i da pokaže metafizičku ambiciju koja pokreće rezonancu tela na sceni, ka iluziji noumenalnog zvuka¹⁰.

Jedna od osnovnih „transgresivnosti“ operne forme leži upravo u suočavanju s onim što se ne može i ne sme prikazati, u užasnutosti i jezi koju proživljavamo u tom trenutku, iako verujemo da na sceni može da se predstavi gotovo sve. Takođe, tehnički gledano, nalazimo se pred fenomenom akuzmatičnog zvuka – onog koji nema vidljivi zvučni izvor¹¹. Ovakav zvuk/muzika pokazatelj je promenjene tehnološke slike sveta; govori o pojavljivanju medijski posredovanog sveta, onog koji ne mora da bude neposredno opipljiv. Noumenalni zvuk, zvuk koji je predstava uma a ne reprezentacija „postojećih“, „realnih“ zvukova, ukazuje na potrebu da se muzikom pokrene antropološka mašina, koja razabire da nije svaki zvuk dovoljno hijerarhijski značajan u određivanju ljudskog bića u svôj njegovoj punoći.

Vratimo se Verdiju. U poslednjoj sceni „Aide“ kao da se nalazimo doslovce u grobnici. Nije potreban glas iz daljine da bi se prikazala udaljenost i nedodirljivost onostranog. Ovde, potpuno inverzno, gledamo šta se dešava u grobnici. Ako se na kratko osvrnemo na postavku ove scene, videćemo da ona nikako ne može da bude „realistična“ a da, para-

¹⁰ Ibid., p. 134.

¹¹ Jacques Rancière, *Metmophorsis of the Muses, in: Sonic Process: A New Geography of Sounds*, MACBA, Barcelona, 2002, p. 17-30.

doksalno, u njoj nema nikakve iluzije. Drugim rečima, ispred nas se odvija „realnost fikcije“, prilagođena tehničkim uslovima teatra. Libreto nam sugeriše zamračenje, dok funkcionalnost operске produkcije nalaže da se pevači vide, te je nemoguće ugaziti svetla na pozornici da bismo samo slušali glasove koji dolaze iz mraka grobnice. Takođe, Amneris i sveštenici, koji bi trebalo da su vidljivi jer su ostali na ovom svetu, pevaju iz daljine, te se u poslednjim taktovima opere čini kao da Amneris peva iz groba, s one strane života. Bilo bi nemoguće, imajući u vidu operске konvencije, da glavni protagonisti budu sklonjeni sa scene i to baš u trenutku kada afirmišu sublimnu poruku dela. Oni moraju da budu u prvom planu. Tako grobnica postaje vidljiva, a njena realnost supstancijalnija od naše.

Pritom, glasovi Aide i Radamesa nisu izvitopereni, amplifikovani, tehnologizovani, za razliku od glasova kod Vagnera. Naime, lirski sopran i belkanto tenor operски su savršeni. To su glasovi koje u jednom trenutku gubimo. No, ne nepovratno. Hipnotisala nas je njihova lepota i mi postajemo zarobljenici igre gubljenja i pronalaženja, odlazaka i vraćanja konvenciji i apsolutizmu melodije.

Upravo se u tom bizarnom obrtu krije razlika između koncepta sublimnosti kod Vagnera i Verdija, odnosno razlika u reperkusijama takvog koncepta na zajednicu kojoj se obraćaju. Kod Vagnera je pobedila „umrtvljena ekstaza“ statičnog, mrtvog vremena života posle spasenja. A kod Verdija?

AIDA

Invan!... tutto è finito
Sulla terra per noi.

RADAMES

E' vero! E' vero!
(Si avvicina ad Aidae la sorregge)

AIDA E RADAMES

O terra, addio; addio, valle di
pianti...
Sogno di gaudio che in dolor
svani.
A noi si schiude il ciel e l'alme
erranti
Volano al raggio dell'interno
di.

AIDA

Uzalud!... sve je svršeno
Na zemlji za nas.

RADAMES

Tako je! Istina je!
(Približava se Aidi i grli je)

AIDA I RADAMES

O, zbogom zemljo; zbogom,
doline suza...
Sanjam o radosti koja je nestala
u bolu.
Pred nama se otvaraju nebesa i
naše lutajuće duše
Lete prema zracima večnog
dana.

Kada ne bismo znali da se nalazimo „unutar grobnice“, iz početnih stihova dijaloga mogli bismo da pomislimo da prisustvujemo futurističkom rastanku od planete ili pak da se radi o kakvom „izbegličkom“ narativu. To ovde nije slučaj; obećanje „promene mesta“ ne odvodi nas u nepoznatom pravcu. Nalazimo se pred tipičnim „romantičarskim“ rešenjem – ljubavnici će naći sreću u večnosti života posle smrti. Možda, tako, ipak nema razlike između Vagnerovog opsesivnog, repetitivnog povratka u večnost i Verdijevog konvencionalnog izbavljenja para ljubavnika? Rešenje orkestarske pratnje kada Aida peva o ekstazi smrti, odnosno, poveravanje vibrantne boje poslednjih taktova tremolu visokih gudača¹², kao da je Verdijeva verzija poznatih vagnerovskih mesta – ljubavne žrtve i ljubavne smrti¹³. Možda i ne postoji razlika u osnovi njihovih postavki opere, osim što se svako od njih obraća dvema različitim nacijama u nastanku?

U pitanju je sličnost u načinu nastanka nacija u XIX veku, bez obzira na to kakvu su predistoriju pojedinačno imale. Buržoazija se ne razlikuje od zemlje do zemlje, a kapital postaje globalni činilac – sve to određuje stvaranje nacionalne države kao osnovne jedinice svetske politike i ekonomske razmene. Suverenost nacionalne države, njena ekspanzija i razvoj načini su pomoću kojih se razumeva celokupnost sveta i meri učinak civilizovanosti.

Bez obzira na to što se u Vagnerovim operama svet posle spasenja doživljava kao statično carstvo večitog sumraka, dok se u „Aidi“ hrli u zagrljaj večnog dana, razlike gotovo da ne postoje. Bolje rečeno, one se uvek mogu pripisati karakteristikama „hladnog, mračnog severa“ i „ekstrovertnog, sjajnog juga“. No, da li je baš sve tako istovetno?

Način na koji sam tumačila završnu scenu „Aide“ govori, zapravo, o ograničenjima interpretacionog teorijskog relativizma nove američke muzikologije. Ili o potrebi da se, s jedne strane, objekat studije podrobno opiše, a da se, s druge strane, „vodi“ jedan neza-

¹² Setimo se da su reči koje koreliraju s ovim orkestarskim rešenjem vezane za „zrake večnog dana“.

¹³ Mislim na *Tristana i Izoldu* ili na *Parsifala*.

visan tekst – tekst koji tretira operu kao inherentnu političku, društvenu i transrelacionu praksu.

Drugim rečima, koncept sublimnosti kod Verdija i kod Vagnera zaista može da nam pomogne u smištanju njihovih opera u određeni istorijski kontekst, odnosno, može da nam pomogne da otkrijemo „prave“ ideološke pozicije ovih autora. Ali, nismo li mi, na taj način, upali u tautološki vrtlog? Podsetimo se Dolarove (Mladen Dolar) interpretacije *Mocartovih finala*¹⁴ u kojoj ovaj slovenački filozof kroz njihovu strukturu otkriva politička stremljenja prosvetećenosti, odnosno tragove *ancien regime*, te postavimo pitanje: „Da li se ovakvom interpretacijom, na kraju, potvrđuje ono što je već od pre poznato?“ Argumentacija glasi – Mocart je živeo u doba prelaza iz feudalnog u moderni sistem vladavine i ideološki se lomio između masona, nosilaca „naprednih“ ideja i sudbine muzičara, uposlenika feudalnog režima. Iz ovoga bi moglo da proizade da su njegova dela imala nekakve veze s njegovom egzistencijom. Pošto nam je potrebna potvrda ovog stava, okrećemo se operama kao izvorištu podataka kojima verifikujemo hipotezu. Obrt nastaje kada te premise interpretiramo kao „nove“ i odgovorne za donošenje zaključka od koga smo, u stvari, krenuli.

Verdijeve i Vagnerove opere su, na sličan način, inherentno politički angažovane i nacionalističke. Ne zbog prezira prema drugima, već zbog toga što nastaju u doba stvaranja nacionalnih država.

No, ono što mene zanima nije da otkrijem koliko kolonijalnog, protofašističkog, imperijalističkog usmerenja ima kod Verdija, već da pokušam da pojmem od čega je sastavljen njegov medijski produkt, koji indukuje i pomenutu, čini mi se, (zlo)upotrebu. Drugim rečima, ono po čemu se Verdi i danas smatra konkurentnim ponekad nema veze s njegovom političkom ideologijom, ali ima veze s političnošću i komunikabilnošću njegovog operskog projekta. Važno je uočiti na koji je način Verdi održavao funkcionalnim mehanizam spasenja i podeljenosti čoveka. Naime, da li je on ikada uočio nemogućnost spasenja, tj. savršenstvo postojećeg kao ujedno potencijalnog i već realizovanog trenutka?

¹⁴ Slavoj Žižek & Mladen Dolar, op.cit., p. 45.

*FILOZOFSKA I IDEALNA OPERA –
VARIJACIJA*

Ukoliko rascep između vagnerijanske i verdijanske opere sagledamo u svetlu filozofske i idealne opere, onda možemo da kažemo da je jedna omogućila „čistu“ diskurzivnost teksta o ovoj formi, a da je druga pokazala operu kao mesto političke otvorenosti koja je uvek auratična i afirmativna.

Participiranje u italijanskoj operi neminovno je; ukazuje na stvaranje one elite koja u doba moderne suverenosti osmišljava ideju nacionalnog. Naravno, ovakav odnos kod Verdija nije sakriven ili se, barem, ne nastoji da takav bude. On je na površini, jasan i spreman da bude preuzet, da se aktivira. Nasuprot tome postoji „dubina“ nemačke scene, sakrivenost neposredno političkog, ali koje nije manje delotvorno. Može se reći da vagnerijanska opera s istom strašću i naporom učestvuje u stvaranju nemačkog suvereniteta i nemačkog nacionalnog projekta, s kojom i Verdijev transparentni *risorgimento* angažman. Ujedinjenje nacije kroz operu ili, bolje rečeno, stvaranje ujedinjene nacije putem muzike, kao univerzalnog jezika transcencije romantizma, nosi u sebi i projekciju želje za jedinstvenim, gospodarskim i progresivnim narativom.

Pitanje, dakle, glasi, ukoliko ga formulišemo na radikalni način: „Da li je upravo ta mala ali presudna razlika između nacizma i italijanskog imperijalizma/ fašizma, pokazatelj mogućnosti estetskog u operi?“

