

Бранка Радовић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

ПУТЕВИ ОПЕРЕ ДАНАС

Питање савремене опере данас подстиче музичке критичаре, стручњаке, редитеље, али и бројне љубитеље ове врсте музике на размишљање о томе, какви су путеви и модалитети опстанка жанра у нашем времену. Је ли то само музејска врста или живи уметнички организам који се стално обнавља? Кратак историјат и подсећање на највеће ауторе опере у 20. веку у свету, као и на полазишта овог жанра у Србији, настављају се увидом у најновија остварења која би се могла сврстати у постмодернизам нашег доба, јер су изданци у новим операма неколико младих жена-композиторки које се на нови начин обраћају и жанру и публици. Њихова дела комуницирају са публиком млађих генерација, али стичу поштоваоце и међу онима који обожавају „гвоздени“ репертоар. Како се национална опера третира и где су путеви њеног развоја у нашем времену представља и завршетак самог рада који поставља многа питања, даје извесне одговоре, али и подстиче на размишљање. Између осталог и: постоји ли женско музичко писмо код нас? Хоће ли доћи до преокрета у нашој средини као и односа према националном бићу и оперском жанру или ће се ипак све завршити у музеју? Одговори су наговештени и понуђени читаоцима.

Кључне речи: опера, савремена опера, национална опера, српско женско музичко писмо, иновације у режији, музејски жанр, модеран жанр

Из историје

Најближа и најпопуларнија музичко-драмска форма данас или вокално-уметничка и сценска свакако је и код нас и у свету – опера. Ипак, стално се питамо, какви су путеви њеног стварног битисања, опстанка, егзистенције? Има ли прогреса или је све у многобројним истим, сличним поставкама дела неколицине великих оперских композитора прошлости? Од настанка опере, свако историјско и стилско време, па и сваки појединачни стваралачки опус доносили су различите одговоре на питање, где је место оперској уметности?

Опера је настала на самом крају 16. века, а већ је на почетку 17. века дала значајна остварења и резултате. Монтеверди (С. Monteverdi) (1567–1643) је својом раном опером „Орфеј“ (1607),

нарочито последњом, „Крунисање Попеје“ (1642) значајно замахнуо оперским штапићем и као чаролија откривала се разноликост идеја, домета и остварења током целог 17. века. Ширење као плима, као незаустављиви талас популарности и општег прихватања, који је изнедрио отварање бројних позоришта широм Италије из које је поникла, преко Француске, Немачке до Енглеске донео је један нови синтетички жанр у бројним својим варијантама.

После многих аутора барока од којих су је највећи сасвим занемарили (Ј. С. Бах, J. S. Bach), а други јој се потпуно посветили у већем делу живота (Г. Ф. Хендл, G. F. Händel), настају бројне кризе жанра, најчешће из једног јединог разлога – због нарушавања односа драме и музике, текста (либрета) и музичког дела, речи и њене музичке обраде.

Од преко 40 Хендлових опера, данас је веома мало живо и присутно на сцени, углавном поводом великих годишњица. Па и тада изводе се само неке, „Ксеркс“ (такорећи искључиво у енглеским театрима), „Агрипина“, „Риналдо“, „Тамерлан“ – и тек по нека још. Оне не чине данашњи оперски репертоар великих светских кућа.

Велики реформатори опере у историји музике, најпре Глук (K. W. Gluck), а затим Моцарт (W. A. Mozart) у 18. веку као и Вагнер (R. Wagner) у другој половини 19. века на различите начине и у различитим временима решавали су проблем односа музике и драме.

Поред практичних уобличавања у свим својим музичким драмама, Вагнер је донео и опширна теоријска објашњења у својој студији „Опера и драма“ у којој је исцрпно говорио о односу песника и музичара. (Дело је на страним језицима познато одавно, на нашем тек онедавно!)

„Песник и музичар овде личе на двојицу путника који су кренули с једне раскрснице у супротним правцима, корачајући без предаху унапред. На супротној тачки Земље поново се срећу. Сваки од њих је обишао половину планете. Сад испитују један другог и саопштавају један другом шта су видели и пронашли. Песник приповеда о равницама, планинама, долинама, пољима, људима и животињама које је сусрео на свом путовању копном. Музичар је путовао морем и извештава о чудима океана, на којем је неколико пута умало потонуо, чије су га дубине и страшни облици испунили привлачном језом. Обојица, подстакнути приповедањем оног другог, неопозиво одлучују да упознају и другу страну онога што су сами видели, како би утисак који су стекли само у машти- преобразили у стварно искуство. Стога се опет раздвајају да би сваки од њих употпунио своје

путовање око света“ ...на крају тог пута... “Песник је постао музичар, а музичар песник: сад су обојица потпуни уметници.“¹

Оваква размишљања део су поглавља „Песништво и музика у драми будућности“. А „драма будућности“ веома често изгледа сасвим антивагнеријански. Ако је чак и остарелог Вердија (G. Verdi) запљуснуо вал вагнеријанства, касније у 20. веку, музичке драме као да су чешће настајале упркос, него у сусрет Вагнеровим. Не поштујући пасионирано хронолошки ред настанка, помињемо ране и најзначајније.

Дебисијева (C. Debussy) опера „Пелеас и Мелисанда“ (1902) по Метерлинку (M. Maeterlinck) прави је импресионистички изданак, расточених боја и хармонија, неухватљиве Метерлинкове идеје, папирнатих ликова, опера туге, незнања, опера немогућег, неизрецивог једном речју права импресионистичка опера. Но, иако у потпуности представља симболистички изданак галског духа, пажња према артикулацији и изговарању сваког слога француских речи потпуно је опсесивна. Не сме се заборавити да је Дебиси био тајни обожавалац Вагнеровог „Парсифала“ исто као и Мусоргскијевог (Musorgski) „Бориса Годунова“. Многи сматрају да је композитор начинио револуционарни и одсудни наставак Вагнерове бескрајне мелодије у свој специфични бескрајни речитатив, па самим тим, ако ничим другим, показао да поред Вагнерове опере нико није могао проћи недотакнут.

Једна од најцењенијих најзначајнијих опера експресионизма, „друге бечке школе“, поетског надреализма Георга Бихнера (Georg Büchner) и чудесне комбинације новоусвојене и новопронађене додекафонске технике, опорог израза и језика авангардне Албана Берга (A. Berg) је опера „Воцек“ (1925). Под утицајем учитеља Шенберга (A. Schönberg) и значајног уплива музике Вагнера и Малера (G. Mahler), Берг је проговорио језиком страшних призора, дисонанцом, нагомиланом какофонијом изазивајући шок и непоновљиви продор у свест слушалаца.

Иако не користи лајтмотиве на вагнеријански начин, музичко ткиво је њима натопљено, а музичка драма у свим елементима представља наставак Вагнерове.

Неколико година касније настала је Бергова опера „Лулу“ (текст Франц Ведекинд, F. Wedekind), на којој је Берг радио до своје смрти и није успео да је заврши.

1 Rihard Wagner, *Opera i drama*, Madlenianum, Beograd, 2003, 204.

Оба дела можемо посматрати и као израсла из Вагнера, али и опортунa нежној, лирској трагедији коју је начинио Дебиси, као антитезу импресионистичкој опери и супротност.

Не занемарајући оперско стваралаштво Менотија (G. C. Menotti) (1911–2007) које је у највећој мери ослоњено на велике италијанске претходнике, пре свих на Пучинија (G. Puccini), али и Вердија (G. Verdi), посебно на веризам као на оперски музички правац, оцењујемо његову оперску уметност пре свега као еkleктичну².

Један од највећих композитора 20. века, Игор Стравински, огледао се и на пољу опере-ораторијума („Цар Едип“) као и на пољу опере. Али, светски познати су првенствено његови балети који се изводе на и код нас („Жар птица“, „Петрушка“ и „Посвећење пролећа“).

У 20. веку опера живи, али не више оним интензитетом којим је на светској музичкој сцени пулсирала у претходном, 19. веку.

Из савремености

Посматрајући савремена дешавања, она се крећу тако рећи у истим географским координатама као и приликом настанка: у Италији, Немачкој, Аустрији и Великој Британији. Као што се у највећој мери у 20. веку светска друштвена, историјска, економска и технолошка збивања премештају у САД, природно је и очекивано да је ова земља изнедрила у нашем и непосредном, претходном времену читав низ аутора који се на одређени начин баве музичком сценом.

Један од најзначајнијих композитора опере у 20. веку је Енглеz, Бенџамин Бритн (B. Britten) (1913–1976) који је у својој позоришној продукцији успео да помири наизглед непомирљиво – да напише озбиљна и комуникативна дела, да оствари ефекте на сцени који нису сами себи циљ а који, у неокласичном духу и стилу, исказују на једноставан начин вечите идеје. Бритн је сам одредио своје утицаје: Персл (Pursel), Верди, Малер, Мусоргски, и у извесној мери – Дебиси. Критичари су о њему изрицали различите судове: „Он је личан а да није модеран“³

Он поседује чуло за сцену и сценско, говорећи језиком који се, не само због „признатих“ и поменутих утицаја, сматра еkleктич-

2 Популарност су достигла нарочито дела „Амелија иде на бал“ (1936), „Медијум“ (1946), „Телефон“ (1947) и „Конзул“ (1950). Меноти је живео је у САД, поседовао је изванредно сценско чуло и осећај за сценско збивање и сценску радњу.

3 Claude Rostand: *Dictionnaire de la musique contemporaine*, Larousse, Paris, 1990, 44.

ним, и то је и најбоља и најближа његова дефиниција. Што значи да би га, слично као и Менотија, у ствари требало одбацити из неке могуће а ненаписане историје опере 20. века или тек само његово стваралаштво дотаћи.

Испоставља се наиме, да као што се најбољи балети пишу на најједноставнију, „најпростију“ и најмање иновативну музику, опера 20. века, она која посеже за језиком прошлости, а клони се превише модерних проседа има шансу да оствари ма и најмању комуникацију са гледаоцима и слушаоцима.

Дали је рецепт заиста еклектицизам, односно неки поједностављени стил и језик, структура која нужно подразумева класичне оперске елементе као што су арија, дует, терцет, издвојене и засебне хорске и оркестарске нумере?

Неколико опера Б. Бритна упознали смо на нашим сценама, извођене су са великим успехом. Најбоља од њих је свакако „Питер Грајмс“ (1945), не заостаје ни „Насиље над Лукрецијом“ (1946) као ни комична опера „Алберт Херинг“ (1947).⁴ Низ других дела („Били Бад“, „Окретај завртња“, „Смрт у Венецији“ и др.) сведоче о једном од најбогатијих оперских опуса у нашем времену. Једноставне радње, сижеи и јасно писана либрета без преплитања више радњи и више ликова, као да представљају прототип добре текстуалне подлоге и за најновија остварења.

Бритн такође сведочи о још једном важном елементу: оперски композитор мора највише да води рачуна о вокалним линија, о певности мелодија, о партијама главних јунака.

Две гране опере

Очигледно је да (једна) линија оперског развоја представља римејк класичним делима насталим много раније, јер негује пре свега мелодијски израз, у хармонији не доноси никакве иновације, једном речју, не служи се новинама ни у једном средству музичког изражавања. Њу ће сви слушати, али истовремено и потцењивати, јер је све то „већ речено“ и „већ слушано“ и „већ виђено.“⁵

Други правац у развоју опере нашег времена следиће оне путеве иновација које подразумева модерно музичко писмо (постмо-

4 „Насиље над Лукрецијом“ изведено је у Мадлениануму, Земун, 1999, а „Алберт Херинг“ на сцени Народног позоришта 1979.

5 Како у нашим личним естетским поставкама рецепција дела код публике и извођача представља важан елемент у вредновању дела – ова категоризација отпада. Узгред, следећи принципе авангарде, морали бисмо одбацити нека од врхунских дела, јер су стилски (заиста) анахрона, а овом приликом ту помињемо само стваралаштво Рахмањинова настало у 20. веку а дубоко стилски „померено“ ка 19.

дерно и прихваћено од многобројних „изама“). Подразумевају се експерименти са гласом (гласовима) и, у начелу, не води се посебно рачуна о третману вокалног апарата, већ се третира на исти начин као инструментални у инструменталним оркестарским делима.

Да ово није само констатација проистекла из односа специјално немачких композитора према вокалном изразу, сведоче неколико савремених америчких аутора који своје склоности ка минимализму, редукционизму и сл. демонстрирају управо у домену опере.

Један од најистакнутијих живих композитора свакако је Филип Глас (Ph. Glass) (1937) чија је опера „Ајнштајн на плажи“ (1974–75) постала светски позната. Технику минимализма у опери демонстрирао је још млађи амерички аутор Џон Адамс (John Adams) (1947) у опери „Никсон у Кини“ (1984–87). Међу још млађима је и енглеско „чудо од детета“ Томас Адес (Thomas Adès) (1971) који је међународни успех постигао управо својом опером „Пудерисање лица“ (1994–95). Према остварењима насталим у последњој деценији 20. века и данас, још увек не поседујемо довољну временску дистанцу за предвиђање даљих путева опстанка ових дела.

У сваком случају, ова „друга струја“ или грана која користи модерне методе компоновања, од додекафоније до минимализма такође је проистекла из традиције, иако се ње најчешће одриче. Већ је Моцарт људским гласовима давао атрибуте инструмената и бројним пасажима и виртуозностима постигао невероватан развој управо оваквог типа опере.

Док је он то још увек радио у класичним размерама, односима и стилу током 18. века, на крају 19. Вагнер је своју идеологију спровео, како се говорило „упркос певачима“, ширећи до огромних опсега људски глас, захтевајући да се чује, разазнаје и доминира упркос сталном фортисиму целог, огромног оркестра са бројним, додатим лименим дувачким инструментима. Такви гласови данас су посвећени извођењу специјално Вагнерове музике у за то специјално намењеном позоришту, какво је Вагнерово „светилиште“ у Бајројту. Певачи се зову данас „вагнерзенгери“, аналогно „моцарзенгерима“, а обе те категорије су уско специјализоване за извођење управо, најчешће и једино, музике ове двојице аутора.

Крици, огромни распони гласова, специјална врста певања-говорења („шпрахгезанг“) особине су које су из Вагнерове опере као и из опере његовог савременика Рихарда Штрауса (R. Strauss), а то су „Салома“, „Електра“ и др., директно нашле пут до музике Шенберга, Берга и других аутора експресионистичке оријентације.

Композитори националне оријентације, припадници савремених националних школа 20. века негују специфичну врсту опере која је такође поникла из њихове традиције, не само музичке, фолклорне, већ и литерарне. С једне стране бајковити свет словенске приче оплодио је многа модерна дела (Прокофјев: „Заљубљен у три наранџе“), а с друге стране, крваве литерарне драме оплођују се у новим временима преношењем у друге историјске ситуације и географска подручја (Шостакович: „Леди Магбет мценског округа“, 1934, прерађена 1963. под називом „Катарина Измајлова“). Користећи дела великих руских писаца, најпре Гогоља (опера „Нос“, 1930), Шостакович (1906–1975) је у своме најбољем делу, писаном по причи Љескова, опери „Катарина Измајлова“, са много напругнутости и драматике успео да уђе у сложене психолошке ситуације главних јунака, а оштрим дисонанцама у хармонији као и свим осталим средствима музичког израза: мелодијом, вокалним деоницама, оркестром успева да постигне веома сугестивне, упечатљиве утиске на публику, па није чудно што је ова опера пронашла пут до светских позорница⁶.

Настала на почетку века, као изданак нове генерације чешке националне школе 20. века, опера „Јенуфа“ (1916) Леоша Јаначека (1854–1928) успео је пример музичке драме националне оријентације, натопљена је моравским мелосом и невероватно прецизним односима између речи и тона, успостављеним тако да мелодијска линија, било гласа или инструмента доследно прати мелодију говорене речи моравских сељака.

Управо је ова музичка драма извршила огроман утицај на наше композиторе, посебно на највећег од њих, Петра Коњовића (1883–1970), чија музичко-сценска дела представљају до данас највеће домете српске опере. Пет опера, музичких драма, обележавају такорећи цео век у развоју овога жанра код нас, јер је прва од њих, „Женидба Милоша Обилића“ („Вилин вео“) у првој верзији изведена 1917, прерађена у Загребу 1922, а последња, „Отаџбина“ чак десет година после смрти аутора, 1980. године. „Кнез од Зете“, по драми Лазе Костића „Максим Црнојевић“ (1927), „Коштана“ (1931) и „Отаџбина“ све су националне музичке драме 20. века чији је вокални језик, много више него што су то макро или микроформа, оркестрација, хармонија и други елементи, одредио њихово место и однос према перцепцији дела у времену када су настале, а и да-

6 Нову поставку Шостаковичеве опере „Катарина Измајлова“ београдска публика је видела 2006. у Сава центру. Извођачи су били ансамбли СНП Нови Сад (редитељ Дејан Миладиновић).

нас. Комична опера „Сељаци“ (1951) изузима се по духовитом обраћању Мачви и мачванском селу 19. века.

Од свих ових дела, „Коштана“ (по Бори Станковићу, либрето написао сам аутор) се сматра најзначајнијом опером у српској музици до данас, а ипак, она се ретко изводи, кратко задржава на репертоару и није успела да се наметне публици, тако да је њена вредност, сагледана по уско уметничким критеријумима, сврстава на тако високо место, а да је данашња публика уопште не познаје.

Веома рано, тек неколико година после првенца у српској историји музике, опере Биничког „На уранку“ (1903), настала је и једночинка Стевана Христића по тексту Ива Војновића из „Дубровачке трилогије“, опера „Сутон“ (1925).

И то је све у тој првој, важној и великој генерацији српских композитора која је изникла из Мокрањчевог „шињела“.

И док Коњовићеве опере и у тексту-либрету и у музици носе снажне печате тла, фолклорног идиома, дотле Христићева једина опера дугује много више француској лирској музичкој драми из друге половине 19. века (Масне, Massenet / Гуно, Gounod) као и веристичкој Пучинијевој лирској опери.

Ако одвојено посматрамо две важне категорије оперске уметности – стваралаштво и извођаштво, онда скоро да ћемо добити две различите слике.

На сцени новосадске и београдске опере у другој половини 20. века и на почетку 21. изводе се дела чији се стилски дискурс веома сужава на „гвоздени репертоар“ (Росини, Rossini / Верди, Пучини), тек по неки француски или руски аутор, све заједно далеко скромније и суженије него пре 50. година.

Остављамо новију историју српске опере за неко будуће разматрање у коме не бисмо изоставили дела и целе опусе Настасијевића, Логара, Херцигоње, Радића и других наших аутора са напоменом да је последњих година, првих у 21. веку захваљујући делима четири младе композиторке, оперски жанр добио легитимност и извесност опстанка у нас.

Женски род опере

У времену постмодерних стилских кретања једна појава плени пажњу. Домаћа опера постаје женска у оном смислу да су истакнути, до скоро и њихови једини ствараоци – управо жене. То и не значи да је у питању „женско писмо“ и „женски рукопис“, али жене су и композитори и чине претежни део екипе која се окупља око

талентованих жена. Такође, у њиховим делима, иако није једина, ипак је претежна улога жена и женских ликова.

Најпре је Ања Ђорђевић (1970) начинила искорак у својој успелој камерној опери „Нарцис и Ехо“ (Битеф театар, 2002), а затим Исидора Жебељан (1967), једна од оних уметница која је репутацију стекла у иностранству, па затим у својој, београдској средини, и доживела да јој се оперски првенац изведе најпре у иностранству, па затим и код нас, „Зора Де“ (Амстердам, 2003). Поход дела по иностраним сценама довео је до тога да је композиторка пришла раду на својој другој опери чија се премијера и овога пута најпре очекује у иностранству.

Затим је и трећа дама, по хронологији настанка дела, прва, композиторка Јасна Величковић (1974) која живи и ради у Холандији имала успешну премијеру своје опере назване „Dream Opera“, чије је прво извођење било у Пирану (Словенија, Театро Тартини, 2001). Очекује се поставка дела и код нас.

Успешна млада композиторка, четврта у низу дама, Ирена Поповић, направила је римејк Моцарту и премијерно извела на сцени Сава центра контроверзно дело „Моцарт, лустер лустик“, повезујући и директно сучељавајући рок, поп и тзв. озбиљну музику (Сава центар, 2006, режија Џеј Шайб, Jay Scheib).

Да једном самом и једином аутору данас није једноставно да се изрази самостално у оперском жанру и да постоји могућност за разнолики тимски рад на овом плану показало је троје композитора радећи по један чин опере у пројекту названом ОПЕРПРРА (ЈЕ ЖЕНСКОГ РОДА). Концепцију и режију урадио је Бојан Ђорђевић. Први чин припао је Горану Капетановићу и музици названој „Сажети приказ неумитног и трагичног тока судбине који је крхко биће Мале сирене одвео у потпуну пропаст“. Други чин припао је музици Ање Ђорђевић под називом „Огласи“ и Your name here Jeniffer Wallshe, као трећи чин (Белеф, Ботаничка башта Јевремовац, 2005).

Поред Горана Капетановића са једним чином опере, још једна „мушка“ опера, овога пута Димитрија Големовића изведена је у Новом Бечеју, на завршетку овогодишњег мајског фестивала „Обзорје на Тиси“ (2007). Либрето и музику написао је сам Големовић, а назив „Дечак који се ничега није бојао“ настао је по народној причи.

Списак неизведених српских опера дужи је од списка изведених. Од оних које се још увек налазе у поседу својих аутора, библиотека, заоставштина, тешко да ће, културном политиком која се

води свих ових година, било која бити представљена јавности, бар нема таквих најава из Београда или Новог Сада.

Уместо нових домаћих остварења, данас се питамо како опера да преживи у новим друштвеним, историјским и уметничким временима, а пре свега у компјутеризованој стварности, поред нових технолошких достигнућа, видеа, телевизије и др?

Стара опера у новом руху

Пратећи нашу концертну и сценску музичку праксу сведоци смо постепених, али све интензивнијих режијских иновација на старим и свима познатим делима. Ако опера „Салома“ Рихарда Штрауса, која је закорачила у експресионизам 20. века дозвољава, чак и подразумева извесна режијска померања у правцу нашег времена, па, уличне банде, сломљене флаше и „лоши момци“ са улица мегалополиса, постају део модалитета у прилагођавања либрета и приче из старине најновијим временима (режија Бруно Климек, Народно позориште, Београд, 2003).

Можда исто тако и „Катарина Измајлова“ Дмитрија Шостаковича у симболизацији вечитог зла и крвавих убистава, иако су јој давне претече у Шекспиру и Вердију, никада не губи на актуелности, па је окосницу приче могуће пренети у сваку средину и на сваки меридијан. У суштини, „неоперски“ сиже са свим негативним ликовима протиче у мрачној атмосфери у духу изреке „човек је човеку вук“ у „пацовским“ временима која се јављају скоро у правилним историјским размацама у свим земљама, нацијама, срединама (режија Дејан Миладиновић, Српско народно позориште, Нови Сад, 2006).

Навели смо две опере код којих су скоро очекивани и могући захвати на приближавању либрета данашњој психологији гледалаца и очекивањима слушалаца. Међутим, када су у питању дела класичног репертоара, која код нас имају дугу традицију класичних поставки, костимираних у духу епохе и времена у којима се радња дешава, резултат постаје неизвеснији, а пријем код публике неиспитан.

За таква дела сматрамо пре свих Вердијеву „Травиату“ рађену на сентиментални, романтични и мелодраматични либрето А. Диме (А. Dumas) Сина. Главна јунакиња је у најновијој поставци на сцени Мадленианума у Земуну, а у режији Руса Јурија Александрова, постала права проститутка са асфалта, а понегде маштовита играрија досезала је до кича, до шкрипе аутомобилских кочница, завијања сирена, до свих додатих звукова велеграда. Од једних

прихваћена, од других оспоравана, искуства немачких театарских поставки увела је равноправно и код нас (Мадленианум, Земун, 2006).

Друго такво дело, Белинијева (V. Bellini) опера „Норма“ представљала је и оперски редитељски првенац искусног драмског редитеља Небојше Брадића. Либрето о љубави и жртвовању, из времена ратова Гала и Римљана пребацио је у савремено доба, не устежући се од увођења гестаповаца на моторима, тенкова, борних кола, што је све испунило сцену Сава центра. Међутим, није се задрало у саму партитуру, у нотни текст, и колико год реакције биле бурне и неодобравајуће за инсценирање, изванредни солисти су све то ставили у други план (Српско Народно позориште, Нови Сад, Сава центар, 2005).

У популарној Пучинијевој лирској музичкој драми „Мадам Батерфлај“, поред коришћења компјутеризоване слике, филмског платна, „треће димензије“, значајно је скраћено и сажето музичко ткиво, а и делови који су остали обезначени су управо брзином промена слика на великом платну, тако да су сасвим дошли у други план. То није више прича о поносној гејши, већ о продавачици љубави из Јапана, некадашњег и садашњег, града Нагасаки са остацима атомске бомбе и радиоактивног отпада. Било је инвентивно, другачије и – прихватљиво, (редитељ Дејан Миладиновић, Мадленианум, Земун, 2007).

У исто време, док се на сцени Мадленианума изводи нова, експериментаторска верзија, иста опера је на сцени Народног позоришта у уобичајеној костимираној и класичној поставци, у свим својим дужинама и без икаквих скраћења. Скоро да бисмо узвикнули да је то управо оно што треба – па да се сама публика одреди према својим афинитетима коју ће представу и поставку да гледа и слуша.

Само неколико примера казују како има инвентивнијих реализација, као и промашених, што све говори најпре о покушајима појединаца и институција да се укаже на могуће путеве превазилажења јаза између различитих генерација публике, када се ради о познатим и старим делима.

Где је ту национална опера?

Рекли бисмо да из свега што смо навели проистиче да је често изрицана синтагма „националне опере нема“, у ствари нетачна, да она само значи „нема националне опере на сцени националног театра“ (Народног позоришта у Београду).

То јесте истина, али не и неопходност. Показало се на нашим примерима да се опере пишу и изводе на неким другим, алтернативним сценама, чак и на отвореном простору (Ботаничка башта), да се једна од сцена, приватна опера Мадленианум у Земуну, чак и специјализује за нове, модерне, експерименталне поставке. Опере се изводе ван Београда и Новог Сада, ванинституционално. За то није довољна храброст, већ пре свега искорак у ново, машта, знање, умеће... пре свих редитељско.

Многи отпори долазе од стране најумнијих и најпозванијих стручњака који се грозе таквих инсценација јер сматрају да су њима угрожени и аутори, а посебно извођачи, солисти, највише певачи, од којих се очекује слободна игра, глума, усавршене сценске кретање, плес и сл., а вокални извођачки сегмент стављен је нужно у други план.⁷

На начин диригента Јагушта и ми смо делимично размишљали у музичкој критици нове поставке Пучинијеве опере „Мадам Батерфлај.“⁸ Ипак, када се дело изведе у целини, без интервенција, прерада, спајања и раздвајања делова мимо онога што пише у партитури и што је аутор са ауторитетом и искуством протеклих столећа утврђено – не можемо много оспоравати. Али све скраћене верзије, прераде, промене карактера, па и радње и типологије ликовва – изискују таленат раван композиторском да би се то извело без повреда аутографа и са подједнаким успехом као оригинал. А то се сасвим изузетно и ретко догађа.

Иако се сцена националног театра последњих деценија не уступа савременој опери, посебно националној, виталитет овог жанра тражи нове пукотине и пробија се на посредне, лакше, можда и примереније начине до публике.

Тако, с једне стране присуствујемо токовима настанка и развоја српског женског оперског писма, а с друге стране режијским иновацијама познатих дела великих аутора, у дослуху са светским покретима и „трендом“ савременог театарског тренутка.

Хоће ли доћи до преокрета или ће све завршити у музеју?

7 На јавним трибинама на овај начин говори диригент Младен Јагушт (Кућа Павловића, Београд, 22. 05. 2007, о модерној поставци Вердијеве опере „Магбет“, чију су премијеру извели ансамбли СНП Нови Сад).

8 Више о томе у „Политици“, среда, 16. мај. 2007, рубрика Култура, 17 („Батерфлај у трећој димензији“, музичка критика Бранка Радовић).

Branka Radović**TRENDS IN OPERA TODAY**

Summary

The issue of contemporary opera nowadays moves many music critics, experts, directors, as well as many admirers of this kind of music to think about what the courses and modalities of the survival of the genre in our time are. Is this merely a museum genre or a living an ever regenerating music organism? The paper starts with a brief history and reminder of the world's greatest operatic authors of the 20th century, as well as the origins of the genre in Serbia, and moves on to provide in its later part an insight into some of the latest works that could be categorized as postmodernism of our time, since the offspring in the new operas are several young female composers who address both the genre and the audience in a new manner. Their works communicate with the younger audience but also gain admirers among those who worship the "iron" repertoire. How the national opera is treated and what the course of its development is in our time is dealt with in the concluding part of the paper which poses many questions, gives certain answers but also moves to thinking. Among other things and: is there such a thing as female musical idiom in our country? Will a shift occur in our environment as well as in the relationship to national being and operatic genre or will everything end in a museum? The answers are hereby implied and offered to the readers.