

UDK: 782.1.01 Brucci R.  
78.01 Lock R.  
DOI: 10.2298/MUZ1315105S

Привхваћено за штампу  
27. августа 2013.  
Оригиналан научни рад

**Немања Совтић**  
Академија уметности, Нови Сад  
nemanja.sovtic@gmail.com

**„ЕГЗОТИЧНОСТ” ОПЕРЕ *ГИЛГАМЕШ* РУДОЛФА БРУЧИЈА  
У ПАРАДИГМИ „МУЗИКА У ЦЕЛОКУПНОМ КОНТЕКСТУ”  
РАЛФА ЛОКА**

**Апстракт:** Проблем „егзотичног” јесте један од потенцијалних оквира тумачења у којем Бручијева опера *Гилгамеш* може бити посматрана, а студија *Musical Exoticism* Ралфа Лока (Ralphe Locke), у којој су репрезентације/конструкције Другог у западноевропској музичкој традицији размотрене из угла постколонијалног критицизма, биће методолошки ослонац за ово посматрање. Питање на које ћу настојати да одговорим јесте да ли је Бручи оперу *Гилгамеш* замислио на позадини западноевропског оријенталистичког дискурса, или је „Оријент” тематизовао у специфичном контексту друштвених прилика у Југославији током осамдесетих година XX века. Локова парадигма „музика у целокупном контексту” („all the music in the full context”), односно бинарне опозиције *некад/сад*, *близу/далеко*, *стварно/фикционално* и *ја/други* послужиле као „мрежа” у којој је елементе егзотистичког дискурса најлакше лоцирати.

**Кључне речи:** Рудолф Бручи, *Гилгамеш*, Ралф Лок, егзотично, „музика у целокупном контексту”.

Рудолф Бручи, истакнути југословенски композитор интернационалног формата, свој *tagmat opus* – оперу *Гилгамеш* – компоновао је поводом 125-годишњице постојања Српског народног позоришта у Новом Саду.<sup>1</sup> Опера је премијерно изведена 2. новембра 1986. године

<sup>1</sup> На премијерном извођењу носиоци улога били су, између осталих, Никола Митић (Гилгамеш), Славољуб Коцић (Енкиду), Вјера Мирановић-Микић (Жена), Илона Кантор (Ришат, Гилгамешова мајка), Јадранка Јовановић (Иштар, богиња љубави и плодности), Гордана Којадиновић (Сидури Сабиту, чуварица улаза у врт богова), Бранка Окљеша (Утнапиштим, Гилгамешов праотац) и други. Извођење је остварено под диригентском палицом Имреа Топлака, сценографију је поставио Жак Кукић, а костимографију је осмислила Јасна Петровић Бадњаревић.

на сцени „Јован Ђорђевић” Српског народног позоришта, а своје до сада једино међународно извођење имала је на Првом међународном музичком фестивалу у Багдаду<sup>2</sup> 22. октобра 1987. године. Либретиста Арса Милошевић, познати београдски телевизијски и позоришни режисер, прерадио је еп за оперску сцену служећи се преводом Станислава Препрека<sup>3</sup>, као и мањим бројем руских и енглеских превода. Мада либрето садржи скоро целокупну радњу сумерског епа, у главним цртама он ипак прати његов други део, те сцене са приказима Гилгамешове моћи и тираније већ у првом чину одмењују оне у којима централно место заузима однос између Гилгамеша, његове мајке Ришат и Енкидуа. Другим чином доминира поход два јунака у кедрову шуму, убиство чудовишта Хумбабе и смрт Енкидуа, а трећим Гилгамешово неуспешно трагање за бесмртношћу. Сам композитор у програмској књижици за сезону 1986/87. наводи да је „*Гилгамеш* ‘обична’ опера компонована с тежњом да ни у једном тренутку не прекине нит традиције, али да својом музичком синтаксом и филозофским ставом кореспондира са својим временом.” У истој публикацији реч критике саопштава да је „стварање либрета, партитуре, припремање представе и извођење овог замашног дела несумњиво најзначајнији догађај југословенске музичке сцене последњих десетак година”.<sup>4</sup>

Богдан Ђаковић, музиколог који се најдетаљније бавио анализом Бручијевог опере у свом дипломском раду *Опера Гилгамеш као уметничка синтеза стваралачког пута Рудолфа Бручија*, налази да је њен музички језик постмодеран, на шта указују композиторово окретање ка

<sup>2</sup> Фестивал провокативног назива „Од Набукодоносора до Садама Хусеина” одржан је у периоду између 22. септембра и 22. октобра 1987. године. На њему је наступало преко тридесет ансамбала са четири континента, између осталих Лењинградски балет и миланска Скала. Било је предвиђено да се фестивал заврши монументалним извођењем Бручијевог *Гилгамеша* у, за ту прилику, делимично реновираном амбијенту отвореног амфитеатра у Вавилону, али је због кише представа реализована у дворани Националног театра у Багдаду.

<sup>3</sup> Реч је о преводу, у то време једином постојећем, композитора Станислава Препрека, начињеном с немачког превода и први пут објављеном 1961. године. Године 1993. изашао је и превод Марка Вишића, начињен с руског превода, а уз консултацију оригинала и с опсежном уводном студијом о делу.

<sup>4</sup> У питању је аутор потписан иницијалима К. В.

историјским узорима као што су традиционална нумеричка концепција, вокални виртуозитет и плуралност/хетерономност стила. Опера, наиме, садржи већи број арија, ређе затворених, а чешће отворених нумера „сливених” у шире замишљене призоре и сцене.<sup>5</sup> У првом чину издвајају

<sup>5</sup> Први чин састоји се од пет слика и девет сцена, и у првобитној (дужој) верзији траје око 40 минута. Прва слика приказује ритуално припремање девојке за Гилгамеша у храму сумерске богиње Иштар, али и патњу народа због бескрајног кулечења, као и молбу боговима да уразуме моћног краља како би живот у Уруку био подношљивији. У другој слици првог чина бог неба Ану налаже богињи Аруру да створи биће које ће се борити са Гилгамешом, а потом и војевати уз њега. Аруру од глине ствара Енкидуа и шаље га у свет да „научи све о земљи и људима” (програмска књижица СНП за сезону 1986/87). У трећој слици Гилгамеш сања чудне снове и тражи од мајке Ришат да му их протумачи. Она му најављује долазак јунака с којим ће се Гилгамеш борити управо када ловац из околине Урука улази у одају и говори да је неки човек „дошао издалека са планине, покидао замке, са газелама једе траву, са животињама лоче воду – страшан је његов лик” (прог. књ. 1986/87). У четвртој слици ловац, по налогу Гилгамеша, одводи Девојку Енкидуу како би му пробудио пожуду и привукао га људима. Енкиду са Девојком ужива у љубавној сласти и потом одлучује да пође у Урук и изазове Гилгамеша. У петој слици Девојка доводи Енкидуу у град. Нашавши Гилгамеша, Енкиду у једном тренутку обара краља, али на крају Гилгамеш добија ту борбу, а Ришат након тога поздравља Енкидуу као свог сина. Сви славе јунаке и бога сунца Шамаша, чији глас јунацима заповеда да крену против чувара кедрове шуме Хумбабе, који га је увредио.

Други чин има четири слике, пет сцена и траје око 35 минута. У првој слици се Ришат и становници Урука моле Шамашу за успех подухвата свог краља и његовог побратима. У другој слици Гилгамеш и Енкиду стижу у кедрову шуму, где у закљону проводе ноћ. Енкиду сања снове које Гилгамеш тумачи као знак од богова да ће надвладати Хумбабу. Драмагична борба између јунака и Хумбабе завршава се поразом чудовишта, а богови забрањују Гилгамешу и Енкидуу даљи пролаз кроз кедрову шуму и налажу повратак у Урук. Трећа слика поново враћа збивање у храм богиње Иштар, где се појављује и сама богиња – владарка љубави – и захтева од вечном славом овенчаног Гилгамеша да јој поклони своје тело и ужива у њеном. Гилгамеш јој тражи верност, коју она нити познаје нити признаје, због чега је на крају одбија. Увређена богиња шаље чаробног бика да убије Гилгамеша, али га јунаци који су смакли Хумбабу на крају убијају. У четвртој слици народ одушевљено кличе Гилгамешу и Енкидуу, који пред њега бацају роге чаробног бика. Међутим, Енкиду осећа изненадну слабост и предосећа да му се ближи последњи час. Проклиње Девојку зато што га је довела међу људе, присећа се свог сна из кедрове шуме као обзнане овог тренутка, и умире. Гилгамеш је ужаснут јер је „људски век кратак и завршен. Победа се претворила у пораз!” (прог. књ. 1986/87).

Трећи чин садржи четири слике, осам сцена и траје око 50 минута. У првој слици Гилгамеш, скрхан због Енкидуове смрти, одлучује да одгонетне тајну бесмртности. Полази на пут кроз време и простор, цивилизације и васиону у потрази за својим спасењем. На путу наилази на тајанствена бића и необичне предмете, а мора и да прође кроз три капије богова како би дошао до праоца Утнапиштима. На првој га чекају човек и жена Шкорпиони, који га одговарају од пута, али ипак пропуштају због неустрашивости и одлучности. На светлећој капији врта богова дочекује га богиња Сидури Сабиту, која му саопштава неумитност истине да су богови смрт наменили људима, а живот задржали за себе, али га такође пропушта и Гилгамеш долази до лађара Уршанабија. У другој слици

се арије мајке Ришат, богиње Аруру и Гилгамеша. Први чин, међутим, не обележавају солистичке арије, већ монументални третманп хорског ансамбла (може се упоредити са улогом хора у ораторијумском жанру), а треба издвојити и велики љубавни дует Девојке и Енкидуа. Другим чином, местом интензивнијег драмског згушњавања, доминирају арије Ришат, Иштар, Девојке и Енкидуа, док је хор сведен на подељене мушке и женске ансамбле. Трећи чин, у којем је Гилгамеш ратник уступио место Гилгамешу ходочаснику, обележавају управо његове арије, затим арије богиње Сидури Сабиту и праоца Утнапиштима, као и дует човека и жене Шкорпиона. У овом чину хорски ансамбл стављен је у функцију дочаравања „избледеле” монументалности, те на крају Гилгамешове „узвишене понизности”.

Вокални виртуозитет у опери припада махом фантастичним и митолошким женским ликовима попут Иштар и Сидури Сабиту. Стилски дијапазон ове опере обухвата необарокну полифонију, неоромантичарско центрирање тоналитета, неоимпресионистички приступ модалности и источњачким лествицама, неоекспресионистичке густе хармонске склопове и растрзане мелодије у оркестру, те „узбуђена” и драматична места у вокалном парту. У свим чиновима постоје инструментални одсеци/нумере реализовани и композиционим средствима радикалног модернизма попут алеаторике, кластерских плоха, електронски про-изведеног звука.

Уз уважавање Таковићевих аргумената, чини се да Бручи са *Гилгамешом* ипак није створио постмодерно дело. Без обзира на пост-модерно комбиновање музичког материјала различитих стилских идио-

---

лађар доводи пред Утнапиштима и његову жену ојађеног Гилгамеша, који их моли да му кажу како су дошли до вечног живота међу боговима. Праотац Гилгамешу открива да му је после великог потопа подарена бесмртност и саопштава му чудесну тајну о трави која расте у мору – извору вечне младости. Гилгамеш налази траву, али одлучује да је не поједе одмах, већ да је однесе у Урук и подели са људима. У трећој слици Гилгамеш, у повратку, пролази поред Енкидуовог извора и одлучује да се окупа у чистој води. Изненада долази змија, краде му траву и одлази, а Гилгамеш остаје у очајању. Последња слика трећег чина Гилгамеша налази у краљевској палати у Уруку. Краљ моли свештенике да му дозову Енкидуов дух, што они и чине, али Енкиду за побратима нема никакве речи утехе. Поражен и на умору, Гилгамеш дозива писара и приповеда му о својим јуначким делима надајући се да се бар успомена на њега неће угасити.

ма, Бручи је *теми* пришао са модернистичке позиције у најширем смислу, односно са позиције делатника који (још) није изгубио веру у егалитаризам, прогрес, друштвену еманципацију, традицију. Постмодерним се може окарактерисати окретање ка формалним елементима традиционалне опере и њихово слободно довођење у везу са модернистичким композиционим средствима, али, упркос томе, пре би се могло рећи да Бручи ствара стилски еклектично и уравнотежено дело, него да иронијски релативизује и критици излаже концепт стила као такав. Бручи је стварању Гилгамеша приступио као свом *magnus opus*-у, који, попут Малерове симфоније, „у себе затвара читав један свет”, а не претендује на постмодерну естетику ироније, пастиша и фрагмента. Стога се Бручијев „постмодернизам” у Гилгамешу може тумачити као „спасавање“ модернитета постмодерним средствима.

Опера *Гилгамеш* Рудолфа Бручија једино је музичкосценско дело овог аутора (пет балета и две опере) о којем је у српској музикологији нешто више писано. У већ поменутом дипломском раду Ђаковић је оперу протумачио као жанровску, композиционо-техничку и идејно-филозофску синтезу целокупне композиторове стваралачке делатности (Ђаковић 1992). Осврт на стилску путању Бручијевог стваралаштва, коју је Ђаковић предочио као линију која полази од социјалистичког реализма, те преко експресионизма/авангарде долази до постмодерне „нове осећајности”, каснији музиколошки написи потврдили су у већој или мањој мери, с тим што су они махом и били усмерени управо ка стилском позиционирању Бручија у историји југословенске музике, а нису његовим делима прилазили из перспективе разноврсних интерпретативних стратегија које је српска музикологија, пратећи светске трендове, усвојила током последње деценије XX и прве XXI века. Изузетак представља текст Бранке Радовић *Два истока у опери Гилгамеш Рудолфа Бручија*, објављен у часопису *Музикологија* из 2005. године, који је и најскорији научни рад о Бручију.

У овом тексту бавићу се проблемом *егзотичности* као једним од потенцијалних оквира у којем би Бручијева опера *Гилгамеш* могла бити посматрана, а који је при томе „близак” драматском и музичком

садржају саме опере. Извор на који ћу се у методолошком смислу ослонити јесте студија *Musical Exoticism* Ралфа Лока (Locke 2009), у којој су репрезентације/конструкције *Другог* у западноевропској музичкој традицији размотрене из угла постколонијалног критицизма. Постоји још много потенцијалних проблемских приступа Бручијевом *Гилгамешу*, али чини се да управо третман егзотичног издваја ову оперу у односу на музичкосценска дела настала на овим просторима у другој половини XX века. Наиме, иако опера *Гилгамеш* није усамљен пример присуства и рецепције Сумера у ондашњој нашој средини,<sup>6</sup> она јесте један од сасвим ретких у области уметничке композиције. Узевши у обзир да Татјана Марковић у *Историји српске музике* наводи како је Бручијев *Гилгамеш*, уз *Антигону* Светомира Настасијевића, показатељ да је „свет античких цивилизација, како грчке, тако и сумерске, нашао одјека у српском оперском опусу” (Марковић 2008: 455), треба истаћи да је без теоријског промишљања елемената Бручијеве опере који би се у одређеном референтном систему могли „проверити” као егзотични, тешко одредити да ли ова опера, заједно са Настасијевићевом *Антигоном* формира „бочни” дискурс *античког света* у српској оперској продукцији, или тематизује Оријент у специфичном контексту друштвених прилика у

<sup>6</sup> У преводној књижевности Србије у Југославији први превод из месопотамске књижевности начињен директно са академског оригинала појавио се 1966. године, када је у часопису „Република” објављена *Приповест о сирмаху из Нипура*. У време настајања Бручијевог *Гилгамеша* издати су *Законици древне Месопотамије* у преводу Марка Вишића, са студијом „Духовни и вјерски живот народа древне Месопотамије” истог аутора. *Законике* је објавила београдска Просвета 1985. године, а потом и Свјетлост из Сарајева 1989. године. Југословенски читалац је знања о историји, књижевности и култури Сумера, Вавилона и Асирије могао добити и из следећих књига: *Књижевности старог Истока: материјал за изучавање* Војислава Ђурића, објављена 1951. године у издању београдског Гласа; *Историја старог Истока V. I.* Авдијева, у преводу Мирослава Марковића, у издању београдског Рада; *Arheologija Bliskog istoka* Vidosave Nedomački, објављивана 1978, 1981. и 1984. године у издању београдске Научне књиге; *Povijest svjetske književnosti*, I том, ur. Svetozar Petrović, објављена 1982. године у издању загребачке Младости; и других. Владимир Лековић је одбранио магистарски рад под насловом *Културни контакти између Египта и Месопотамије до појаве Индоевропљана у светлости споменика материјалне културе* 1979. године, али је он остао необјављен. У југословенску јавну сферу садржаји из древне Месопотамије стизали су и преко универзитетских течајева Катедре за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета у Београду, Катедре за археологију Блиског истока Филозофског факултета у Београду, Катедре за историју старог века на Филозофском факултету у Београду и других.

Југославији током 80-их година. Покушаћу стога да одговорим на одређена питања која опера *Гилгамеш* поставља, и то у светлу Локове парадигме „all the music in the full context” (музика у целокупном контексту), односно бинарних опозиција *некад/сад*, *близу/далеко*, *стварно/фикционално* и *ја/други* у чијој мрежи је егзотичне елементе најлакше лоцирати.

### *Појам егзотичног у парадигми Ралфа Лока*

У музиколошкој литератури, како Лок наводи, референтни оквир за дефинисање *егзотичног* најчешће је појам музичког стила, што је у сагласју са модернистичким узусима саме науке и принципом давања првенства аутономији медија музике у односу на наративне одреднице које га окружују.<sup>7</sup> Као пример дефиниције засноване на трагању за егзотичним у сфери музичког материјала Лок наводи следећи одељак француског музиколога Жан-Пјера Бартолија (Jean-Pierre Bartoli):

„У домену уметности, генерално, ‘егзотицизам’ указује на комбинацију процедура које призивају културалну и географску Другост (алтеритет). Такве комбинације најчешће подразумевају коришћење значењских јединица (*unités significatives*) које не изгледају као да припадају домаћем идиоматском музичком језику, већ као да су позајмљене из неког страног музичког језика.” (према Locke 2009: 44).

Како Лок даље наводи, Бартоли, као и многи други музиколози, егзотичност уочавају искључиво у сфери музичке грађе, игноришући драмску радњу, сценографију и костим. Лок, са друге стране, предлаже шири приступ егзотичном у музици и укључивање свих сегмената музичког дискурса на манифестном и иманентном нивоу. Овај приступ аутор „сажима” у следећих неколико ставки:

<sup>7</sup> Лок истиче да је на такво одређење егзотичног у музикологији вероватно утицала слична тенденција у ликовним уметностима, а као пример наводи дефиницију егзотичног Енрика Крисполтија (Enrico Crispolti) која каже: „Егзотицизам се може дефинисати као имитација елемената стране културе која се разликује од домаће традиције” (према Locke 2009: 44).

- Музички егзотицизам јесте процес евоцирања „у” или „кроз” музику – без обзира на то да ли она „звучи егзотично” или не – места, људи или друштвеног миљеа који нису у потпуности измишљени и чије се понашање, обичаји и морал дубоко разликују од домаће културе. Још прецизније, у питању је процес евоцирања места (људи, миљеа) *перципираног* као другачијег од овдашњег, и то од стране оних који су створили егзотични културални производ и оних који га примају.
- „Призвано” место (људи, миље) може, испод егзотичне површине, бити конструисано као *слично* с домаћом културом.
- Разлике и сличности између *овде* и *тамо* често условљавају емоционалне набоје који могу бити регистровани као окрепљујући, али и узнемирујући за слушаоца.
- Без обзира на то што стваралац егзотичног дела може свесно потенцирати *разлике* између *овде* и *тамо*, а публика их као такве прочитати, *сличности* између њих могу бити релативно свесно или несвесно уграђене у дело и релативно свесно или несвесно прочитане.
- Уколико дело бива континуирано извођено током времена, описани културални одједи – перципиране разлике и сличности у односу на матичну културу – вероватно ће постепено утихнути и бити замењени неким другим, новим културалним околностима које собом доносе нове системе вредности и очекивања од тог дела.

Ралф Лок је парадигму „музике у целокупном контексту” („all the music in the full context”) предложио пошавши од става да је егзотичност у музичким делима потребно посматрати у светлу ширег опсега представљања од самог музичког стила. Његова парадигма егзотицизам лоцира, осим у музичким елементима који звуче „незападњачки”, и у дискурзивним одредницама попут наслова, програма и других написа који прате музичка дела, као и у „хоризонту очекивања” одређене културе



условљеног њеним историјско-географским детерминантама. Различити егзотистички стереотипи најлакше се, како истиче Лок, примећују у операма и другим музичкосценским жанровима, односно у њиховој драмској радњи, сценографији и костиму. Они могу бити подржани или подривени одређеним музичким поступцима, али Лок сматра да потрага за егзотичним у музици на „дневни ред” треба да дође тек након што је основна идеолошка позиција дела прочитана на основу манифестних елемената његовог дискурса.<sup>8</sup>

Локова парадигма, дакле, омогућава посматрање у контексту егзотицизма дела која не садрже, на пример, оријенталне музичко-стилске идиоме, а чија је поетика без сумње одређена егзотистичким репрезентацијама. Проширење корпуса егзотистичких дела у оквиру ове парадигме односи се првенствено на програмску инструменталну музику (нпр. *Шехерезада*), свет соло песме (нпр. Шуберт /Schubert/) и нарочито оперу. За композиторе опера, како Лок истиче, звучне асоцијације су само једна од алатки за стварање егзотичних репрезентација. Многе егзотичне стилске елементе више не сматрамо таквим, јер смо након упознавања музике која је требало њима да буде представљена и неминовно извршених компарација, утврдили да не постоји ни најмањи степен иконичног заступања. То, међутим, не значи да они у своје време нису фигурирали као знаци-симболи и да, као такви, нису посредовали и сабирали конвенционалне и широко распрострањене егзотистичке стереотипе.

### „Егзотичност” опере *Гилгамеш*

Посезање за егзотичним у Бручијевој опери *Гилгамеш* одвија се на неколико нивоа од којих ниједан, како Локова парадигма „музика у целокупном контексту” имплицира, не треба занемарити. Већ сам

<sup>8</sup> Занемаривање дискурзивног и концентрисање само на музику за Лока је последица широко прихваћеног формалистичког концепта аутономије музике/уметности. Аутор доводи у сумњу смисленост таквог поступка наводећи као пример Да Винчијеву слику *Тајна вечера* чија се религиозна порука не може размотрити само на основу формалне концепције слике (Locke 2009: 46).

избор литерарног предлошка прерађеног у оперски либрето указује на димензије историјске и географске „страности” у односу на време и место настанка опере. Ове две димензије (временска и просторна) могу да се „сабирају” и комплементарно доприносе имагинативном удаљавању *Другог*, или да једна другу надодређују и заступају историјско-универзалистички, односно географско-партикуларистички аспект епа о Гилгамешу у савременом читању. Бручијево посезање за сумерским епом као културним наслеђем на које „право има читаво човечанство”<sup>9</sup> не значи да не постоје значењски слојеви опере који указују на географско порекло њене литерарне инспирације. Еп о Гилгамешу дошао је с Истока и Бручијева опера то не игнорише, већ подвлачи, и то пре у равни музичког материјала и композиционих поступака него радње, костима и сценографије.

Ни радња, ни костим, ни сцена не приказују Гилгамеша и Енкидуа као Оријенталце, односно не конструишу Оријент са позитивним или негативним предзнацима западноевропског оријенталистичког дискурса, већ, како је Татјана Марковић нагласила, као античке митске протагонисте (видети **слику 1–3**), чија је универзалност постулирана фокусирањем либрета на херојско-морализаторско-трагичне латенције њихових ликова. Бручи је сам у неколико наврата нагласио да га је еп о Гилгамешу привукао због његовог статуса универзалне културне баштине. Ако се узме у обзир да је главни лик у његовој опери драмски профилисан и костимиран као антички јунак, те да је свој афинитет према антици као исходишту инспирације за стварање музичкосценских дела Бручи показао већ у опери *Оковани Прометеј*, нема основа за тврдњу да је одабир епа о Гилгамешу као теме за оперу по себи показатељ намере да се створи оријенталистичко/егзотистичко дело. Потврда за такав став може се наћи и код Ралфа Лока, који у својој типологији егзотистичких бинарних опозиција наглашава да бинаризам *некад/сад* може, али и не мора указивати на егзотично, односно да не треба подразумевати да све опере које свој садржај узимају из „старе”, митолошке или историјске

<sup>9</sup> Поводом премијере овог дела Бручи је рекао да „једна тако значајна инспирација не може припадати само ‘великим’ народима” (Ђаковић 1992: 45).

тематике, треба сматрати репрезентацијама егзотичног (Locke 2009: 65). У складу с перцепцијом античке Грчке и Рима као темеља западноевропске цивилизације, како Лок наглашава, ликовима и заплетима из ових култура су у оквиру оперских либрета углавном придавани атрибути модерних западњака, док је, упркос томе што је хронолошки ближи модерном добу, средњи век био чешће исходиште потраге за егзотичним. Иако би било претерано тврдити да су Гилгамеш, Енкиду, Ришат и Девојка заправо „модерни” Југословени, уочавање неких детаља у опери, као што су специјалним ефектима симулирана атомска печурка настала у тренутку када Гилгамеш и Енкиду убијају Хумбабу, односно протести незадовољног народа против Гилгамешове тираније, јасно показују жељу аутора да говори (и) о актуелним друштвеним околностима. На то указује и „тропирање” древног епа у либрету Арсе Милошевића, који је у поетски предложак укључио и строфу из Гетеовог *Фауста*,<sup>10</sup> затим реченицу „Можеш ли мртав видети светлост сунца” из поеме *Човек* Максима Горког, симулацију старе српске бајалице којом Девојка покушава да излечи Енкиду,<sup>11</sup> те сопствену „инвенцију” у последњој Гилгамешовој арији која каже: „Нека знају они који родиће се тек, да борбом за све људе надживи човек свој век”. Еп о Гилгамешу очито је употребљен као алегорија чија референца није „некада давно” које је „друго, егзотично место”, већ „некада” које се улива у „данас и овде”.

<sup>10</sup> Таковић издваја следећи фрагмент из *Фауста*, који „резонира” с делом драме везаним за Утнапиштима и његово приповедање о великом Потопу:

„Да! Мудрости сам тој врховној одан,  
ово ми душу сву напаја,  
за оног су живот и слобода  
ко сваког дана њих осваја”

Јохан Волфганг Гете (Goethe) (1985) *Фауст*, 2. део, превод Бранимира Живоиновића, Београд: Српска књижевна задруга.

<sup>11</sup> Текст бајалице, преузет из либрета за оперу, гласи (Милошевић 1986: 30):

„Зато сад бајем да разбајем  
да отупим да раступим,  
воду и земљу да оставим  
Енкиду да избавим.  
Бежи, ветро љута бежи, бољко  
погледа у воде Еуфрата,  
у пустињу далеку, у дубоку ноћ  
бежи, бежи, бежи, сту-сту-сту.”

Бручијев *Гилгамеш*, дакле, припада свету „неутралне” антике, који упркос историјској, па чак и географској дистанци од цивилизацијског оквира једног југословенског аутора, није морао да му буде и „егзотичан”. Насупрот великом броју музичко-сценских дела насталих у последња четири века искључених из егзотистичког корпуса (према Локу неправедно), јер је у њима *Другост* конструисана на плану радње, костима и сценографије, али не и музике, Бручијев *Гилгамеш* „некада давно” антике које се улива у „овде и данас” актуелног историјског тренутка опскрбљује стилским и композиционим посезањима за егзотичним музичким материјалом, који као да поново отвара питање да ли ово дело ипак евоцира неко место које „није овде”. Музички језик опере садржи елементе, првенствено оријенталне лествице и музичке цитате, који директно указују на то да је егзотично била једна од ауторових поетичких сфера приликом конципирања и компоновања *Гилгамеша*. Како је Ђаковић утврдио, већи део мелодијског и хармонског ткања опере композитор је засновао на хебрејској, исхафан и арапско-седамнаесттонској лествици,<sup>12</sup> а осим њих употребио је и карактеристичан арапски ритам „Al taqil al awwal” у другом балету првог чина. Последњи наступ хора у трећем чину композитор је конципирао на основу цитата средњовековне литургијске мелодије *Ниња Сили* Кир Стефана Србина, што је податак који је у свим каснијим написима о *Гилгамешу* истакнут као Бручијева „загонетна порука”, при чему готово ниједан од тих написа није констатовао отворене алузије и на грегоријанско певање у деоницама Првог Свештеника, па и људи Шкорпиона. Употреба оријенталних лествица и поменутих музичких цитата јесу, дакле, убедљивији показатељи Бручијеве егзотистичке интенције, него што је то сам одабир сумерског епа.

Иако се то можда подразумева, треба напоменути да Бручи у својој опери није покушао да изгради „етнолошки модел” блискоисточног звука, већ је оријенталне лествице увео у музички и значењски поредак

<sup>12</sup> Ђаковићева детаљна формално-хармонска анализа показала је да је први чин опере махом изграђен на исхафан, други на хебрејској, док у трећем оријенталне лествице уступају место архаично-модалним хармонско-мелодијским склоповима (што не значи да у чиновима у којима доминира једна нема и других лествица).

западноевропске музичке традиције. Таковић о томе говори на следећи начин: „Као што Пучини у својој опери *Мадам Батерфлај*, или пак Верди у чувеној *Ауди*, нису створили аутентичну јапанску, односно египатску музику, тако је у глобалном смислу Бручијев *Гилгамеш* дело и даље чврсто везано за европско музичко подручје” (Таковић 1992: 51). Уместо са Пучинијем (Puccini) и Вердијем (Verdi), можда би Бручијев приступ оријенталним звучним идиомима требало упоредити са приступом француских композитора с краја XIX и почетка XX века – Шосона (Chausson), Сен-Санса (Saint-Saëns), Дебисија (Debussy) и Равела (Ravel) – који Лок дефинише као „прикривени” егзотицизам.<sup>13</sup> Према мишљењу овог аутора, „прикривени” егзотицизам је продубљенији, мање стереотипан, те више окренут ка мелодијско-хармонским звучним асоцијацијама од „отвореног” егзотицизма, који је доминирао европском музичком традицијом XVIII и XIX века. Лок разликује два основна изражајна средства „прикривеног” егзотицизма, *арабеску* и *смеле хармонске процедуре* засноване на оријенталним лествицама, и оба су заступљена у музичком току *Гилгамеша*, како у вокалним деоницама, тако и у оркестарском парту (видети **пример 1 и 2**).

Иако је Бручијево посезање за оријенталним призвуком нужно значило његову стилизацију,<sup>14</sup> не може се рећи да је било ограничено само на композиторов *имаго* о источњачкој музици. Бручи је рад на опери започео истраживањем историјских извора везаних за рану месо-

<sup>13</sup> Почетком XX века, како Лок истиче, долази до наглог опадања популарности егзотичне тематике у уметничким миљеима који су себе сматрали модерним, а које ми данас одређујемо као модернистичке. Овој тенденцији допринели су, како овај аутор наводи, првенствено идеолошко-политички и естетички разлози. У оквиру првих могу се навести растућа „нелагодност” због европског империјализма, који није донео очекивани цивилизацијски помак колонизованим народима, те лакши туристички прилаз и зачетак (псеудо)научног приступа удаљеним земљама и њиховим културама. Међу естетичким премисама Лок издваја принцип оригиналности, који је дошао у колизију са поетиком егзотичног услед њене превелике експанзије током друге половине XIX века, и одбацивање начела реалистичне репрезентације као доминантног тренда у књижевности и визуелним уметностима раног XX века.

<sup>14</sup> Бручијев приступ оријенталним лествицама можда пре треба подвргнути семиотичкој анализи, односно сагледати га у контексту значењског поретка елемената саме опере него утврђивати сличност или различитост крајњег звучног резултата у односу на „аутентични” контекст из којег су оне узете.

потамијску културу у Националној библиотеци у Фиренци, Националном музеју у Бечу, Музеју Пергамон у Берлину, те иако без сазнања о томе како је звучала музика у време стварања епа о Гилгамешу, Бручи је своје музичко писмо у *Гилгамешу* припремио проучавањем извора о арапским и јеврејским лествицама. Без обзира на то што опера не садржи никакве *fiction/faction* моменте, услов бинаризма *стварно/фикционално*, који, како Лок сматра, свако егзотистичко дело мора да задовољи, „обећан” је не само митским статусом самог епа већ и поменути Бручијевим стваралачко-истраживачким приступом.<sup>15</sup>

### Екскурс

Најсложенија питања Бручијев *Гилгамеш* поставља када се проблему егзотичног прилази из бинаризма *ја-други*, механизма путем којег се идентитет западњачког Сопства самоодређује у односу на периферне/егзотичне Друге. Тенденција дефинисања Сопства кроз лоцирање и искључивање Другог присутна је у готово свим замишљањима колективних идентитета, али је током 20. века варијација овог обрасца додатни замах добила услед крупних и глобалних друштвено-економских преображаја. Једна од таквих варијација јесте *аутоегзотично* стваралачко понашање композитора из мањинских група и оних с „периферије” културе, које је указивало на перцепцију Сопства као Другости у односу на неки замишљени референтни систем Центра. Лок наглашава да су јеврејски композитори често испољавали аутоегзотичност када би се са искуством западноевропске музичке традиције и образовања упуштали у уметничке стилизације „етничке” јеврејске музике с Истока. Можда је

<sup>15</sup> Егзотична локација, како Лок указује, опет у први мах и према етимологији саме речи егзотично, може упућивати на измишљену, непостојећу област. Овај аутор ипак истиче да егзотично не сме бити потпуно фикционално, било да је та фикција радикално утопистичка или апокалиптична. Чак иако су протагонисти и место измишљени, драмска радња их опскрбљује људским атрибутима и заплетом који указује на актуелну потребу за идеолошким позиционирањем Другог. Међутим, као што егзотично не сме бити у потпуности измишљено, оно не може, да би било егзотично, бити лишено елемента имагинарног, фикционалног и халуцинативног.

Бручија, као хрватског Јеврејина, чија опера садржи арапске и хебрејске лествице, могуће посматрати у светлу аутоегзотичности, али сматрам да би тај интерпретативни пут био неконзистентан с другим аспектима Бручијеве делатности који улазе у домен политичког.

Чини се да Бручијево посезање за источњачком, средњовековном српском и грегоријанском егзотиком говори пре о инклузивистичкој него ексклузивистичкој политици идентитета. Можда висока функција у Савезу комуниста Југославије не антиципира аутоматски врсту заједнице с којим би се један културни и политички делатник попут Бручија током седамдесетих и осамдесетих (када је долазило до *националних ренесанси* и у редовима саме партије) могао идентификовати, али аутопоетички искази овог композитора указују на то да је он био веран самоуправној социјалистичкој визији друштва током овог турбулентног времена. У једном од Бручијевих написа, реферату *Улога музичког ствараоца у савременом развоју самоуправног социјалистичког друштва* поднетим 1977. године на годишњој конференцији СОКОЈ (Бручи 1977), Бручи другим композиторима и самом себи даје идеолошко-естетске смернице које интересовање за егзотично овог аутора, али и начин на који се егзотичном у опери *Гилгамеш* пришло, приказују у светлу специфичних друштвено-политичких противуречности тржишно оријентисане, самоуправне и несврстане Југославије (које Ралф Лок у својој студији није могао узети у разматрање).

У поменутом тексту Бручи савременој музици пребацује да је „остала везана за академска и идеалистичка схватања”, да је „опседнута авангардом” и изгубљена у „прикривеном или отвореном епигонству“, као и подређена „гуђој – нама непотребној и сувишној, често штетној – мисаоности” (Бручи 1977: 31). Од савременог југословенског музичког ствараоца он захтева „бескомпромисни прелом, потпуни раскид са дотадашњом праксом” (1977: 31) увожења „нама страних идеја и идеологија” (1977: 32) и тражи да своје дело заснује на принципима хуманизма, комуникативности, вредностима и етици „света прогреса”, те у складу с „властитим уметничким идентитетом”. Иако је ово многим деловало као позив на повратак омраженој соцреалистичкој естетици,

тај „позив” би се могао читати у контексту једног од најамбициознијих југословенских државних пројеката – покрету *Несврстаних*. Следеће Бручијеве речи говоре томе у прилог:

„Наша музика мора изаћи из изолованости и постати предмет ширег друштвеног интереса. Али се самосвојност и вредност нашег музичког стваралаштва треба читовати не само раније истакнутим властитим садржајима него исто тако властитим сагледавањем музичких вредности и изван наслеђених, највећим делом евроцентричних поимања. Тежећи афирмацији наше земље у свету, југословенски композитори треба да се исто тако залажу за југословенску политику несврстаности и подржавања културних тековина Трећег света; југословенски композитори својим стваралачким односом и својом културном политиком морају побијати колонијалистичка схватања према културама и посебно музичком стваралаштву тих народа” (Бручи 1977: 32–33).

Речју, Рудолф Бручи је у својој монументалној опери *Гилгамеш*, као и у другим својим делима, био доследан ставовима изнетим у реферату, односно залагао се за „југословенску политику несврстаности и подржавања културних вредности Трећег света”, те су га осим присвајања једног прошлог времена као „стабилног” упоришта за лични, национални или верски идентитет, вероватно интересовале и потенцијалне границе једног будућег простора на којем би се реализовао еманципаторски пројекат *Несврстаних*.<sup>16</sup> Отуда у *Гилгамешу* неиронизирана хорска

<sup>16</sup> Овај закључак донекле измиче дискурсу овог рада и свој ослонац налази у увидима које је аутор стекао током истраживања предмета своје докторске тезе, трагајући за „уједињујућим меридијаном” Бручијевог опуса. Потрага за „тачком ослонца” Бручијеве ауторске поетике неумитно води у предворје политичког, а синтагма изабрана како би „означила” везу између уметничког и политичког – *несврстани хуманизам* – преузета је од самог Бручија. У интервјуу за новосадски *Дневник* (4. X 1979) Бручи је поводом извођења свог ораторијума *Сви смо ми једна партија* рекао: „Желео сам да сачувам дух наших револуционарних песама. Да на савремен, близак, сваком разумљив начин говорим о деценијама у којима се рађала и расла наша револуција; о легендарној активности предратних комуниста, о тешким данима НОБ-а, о ослобођењу и обнови земље, о Титу и његовом непроцењивом доприносу изградњи нашег самоуправног социјализма и несврстаног хуманизма”.

Иако би почетак Бручијевог пројекта *несврстано-хуманистичког уметничког дела* конвергирао са почецима политике несврстаности, дакле са периодом између 1956. и 1961. године, када је у Београду, на Титову иницијативу, одржана прва конференција овог „неблока”, сазвана због опасности од нуклеарног рата између САД и СССР, чини



монументалност – репрезент узвишеног и утопијског циља који још вреди славити, затим авангардне композиционе процедуре – императив модернизације постављен пред земље Трећег света, те неоријенталистичко читање Истока у ликовима опере, које првенствено асоцира на универзалну античку вредност, уместо на статични, пасивни, инфериорни и фриволни Оријент, какав је у западним оријенталистичким дискурсима најчешће конструисан.

---

се да је „зрење појма” несврстаног хуманизма у композитору започело већ креативним затишјем које је наступило након његовог студијског боравка у Бечу 1953–1954. године. Креативна криза настала крајем 50-их, евидентна у смањеној продукцији и окретању ка камерним делима слабијег друштвеног „одјека” као да говори о „жалу” за јасним и недвосмисленим хоризонтом очекивања на којем би југословенска музика требало да се појављује (какав је „испоручивао” соцреализам), „расцепкана” у противуречјима југословенског самоуправног плурализма. Из кризе је Бручи изашао одлучивши да се са друштвеним противуречјима „ухвати у коштац”, да их у сопственој стваралачкој пракси „удвоји” и понуди њихово разрешење у уметничком делу. Искључиво критички став према друштвеним апоријама за овог композитора, члана Савеза комуниста, није долазио у обзир. Његова позиција захтевала је један „позитивни смисао”, и Бручи га је пронашао у идеологији *несврстаног хуманизма* као јединој потентној да надодреди друштвену хетерономију са којом се југословенска уметност суочавала. Снажни покретачки мотиви условили су стваралачку плодност из седме деценије, а она је, опет, са своје стране Бручија усмеравала према даљој разради „освојеног” светоназора.

Идеолошка конзистентност *несврстаног хуманизма* као да у једно окупља Бручијева вокално-инструментална дела у којима су носиоци идеолошког „напона” првенствено поетски или прозни текст, либрето, сценска „нарација”, итд., али и инструменталну музику у којој је до сведочанстава о идеолошком диспозитиву могуће доћи кроз аналитичко читање унутрашњих релација њених музичко-материјалних нивоа. На иманентно-музичком плану Бручијева *несврстаност* се огледа у настојању да се нова музичко-техничка достигнућа и пробоји” у сфери музичке грађе, као какав *одраз* „разорних тенденција” модернизације, *подреди* истински хуманој егзистенцији, да се њима *овлада* традиционално схваћеном музикалношћу и појмом музичког дела. Осим дихотомије Исток/Запад, Бручијев стваралачки субјект унутар сваког подручја деловања своју несврстаност гради кроз дијалектичко обухватање дихотомије „старо/ново”, односно „традиционално/модерно”, увек недоследно заступајући и једно и друго.

## ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

Бручи, Р. (1977) „Улога музичког ствараоца у савременом развоју самоуправног социјалистичког друштва”, *Zvuk* (4): 30–35.

Ђаковић, Б. (1992) *Опера Гилгамеш као уметничка синтеза стваралачког пута Рудолфа Бручија*, необјављен дипломски рад, одбрањен на Катедри за историју музике и музички фолклор ФМУ у Београду, Библиотека ФМУ у Београду, сигн. ДИПЛ-4/1.

Ђаковић, Б. (1995) „Гилгамеш Рудолфа Бручија”, у *Српска музичка сцена*, Београд: Музиколошки институт САНУ.

Марковић, Т. (2008) „Музичко-сценска дела, комад с певањем, опера”, у М. Веселиновић Хофман (ур.) *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд: Завод за уџбенике.

Милошевић, А. (1986) *Гилгамеш-либрето* (рукопис), Нови Сад: Српско народно позориште.

Радовић, Б. (2005) „Два истока у опери Гилгамеш Рудолфа Бручија”, *Музикологија* (5): 153–165.

Radović, B. (2008) „Gilgameš”, у G. Dragović (ур.) *Leksikon opera*, Beograd: Univerzitet umetnosti, 728–731.

Locke, P. R. (2009) *Musical Exoticism*, Cambridge: Cambridge University Press.

**ДОДАТАК**

**Слика 1.** *Церемонија за хероја*, друга сцена I чина; у првом плану Гилгамеш и Жена



**Слика 2 и 3.** Гилгамеш у последњој сцени III чина („Моји су сада одбројани дани...”) и љубавни плес Девојке и Енкидуа из пете сцене I чина



**Пример 1.** Прва сцена II чина (стр. 163 кл. извода Мирослава Штаткића); деоница Ришат израђена је на лествичној основи хебрејског тетрахорда ( $\frac{1}{2}$ , 1,  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{2}$ )

*Andante, con molto espressione*

The musical score for Example 1 is set in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It is marked *Andante, con molto espressione*. The score includes three parts: a vocal line (R), a vocal line (I SV), and a piano accompaniment (PI). The tempo is *molto cantabile*. The lyrics are in Latin and Hebrew. The piano accompaniment features a prominent rhythmic pattern of eighth notes.

*molto cantabile*

R *p* O, sil-ni ša - ma-šai, vaj - ako - vo - djo  
O, might-y Sha - mash, Lord of Hosts, of

I SV  
I SV Hša ja thi - ja  
Hsha yoh thi - yah

PI

**Пример 2.** Осма сцена I чина (стр. 132 кл. извода Мирослава Штаткића); „арабескна” инструментална деоница заснована на хебрејској лествици

The musical score for Example 2 is set in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It is marked *Allegretto quasi rubato*. The score includes three parts: a vocal line (R), a vocal line (I SV), and a piano accompaniment (PI). The tempo is *Allegretto quasi rubato*. The piano accompaniment features a prominent rhythmic pattern of eighth notes.

*Allegretto quasi rubato*

R

I SV

PI

*Nemanja Sovtić*

“EXOTICISM” IN THE OPERA *GILGAMESH* BY RUDOLF BRUCCI  
IN RALPH LOCKE’S “ALL THE MUSIC IN THE FULL CONTEXT”

PARADIGM

(Summary)

In this text, Rudolf Brucci’s opera *Gilgamesh* is viewed in the light of Ralph Locke’s “All the Music in the Full Context” Paradigm which promotes the approach that one should search for the exotic elements in musical works first in the discursive components (title, program, accompanying notes), visual representations (costume, scenery) and a “horizon of expectations” of a particular culture, and only then to observe exoticism as the aspect of a musical style. In the light of this Paradigm, “exoticism” of the opera *Gilgamesh* is detected at the level of the music material and compositional procedures, but not in the dramaturgical profiling of characters, narrative adaptation of the Sumerian epic, costumes and scenery. The plot, costumes and the scenery of the opera do not construct the Orient with either positive or negative projections attributed to it by the Western European Orientalist discourse, but portray Gilgamesh and Enkidu as ancient mythic protagonists on the margin of the (not-always) exoticist once/now binarism. The musical language of the opera, which abounds in the usage of oriental musical scales and citations, indicates that oriental/exotic was one of the author’s “target levels” when conceiving and composing *Gilgamesh*. Brucci, however, did not build the “ethnological model” in his opera, but gave oriental scales and “exotic” musical citations their meaning within the Western musical tradition, which is why his approach can be compared with the “veiled exoticism” of the French composers of the late nineteenth and the early twentieth centuries. In the light of the self/other binarism, reaching for the exotic in *Gilgamesh* can be presented as an auto-exotic creative behavior of Brucci as a composer who perceives his “minority identity” in a relation to an imaginary referential system of the Center. However, I am more inclined to see Brucci’s identificational intention in his advocacy of the Yugoslav NAM (Non-Aligned Movement) project, and his dealing with the “exotic” as part of his strategy to support cultural achievements of the Third World which predominantly participated in that project.

