

О ЉУБАВИ ПРЕМА (ПОСТ)ОПЕРИ

JELENA NOVAK

OPEROFILIA

Beograd, Orion Art, 2018.

ISBN 978-86-6389-088-6

Издавачка кућа Orion Art из Београда објавила је, у 2018. години, седам изузетних књига ауторки и аутора различитих генерација, из Србије и иностранства, у оквиру библиотеке *РН – Preko humanistike*, чији је уредник др Миодраг (Мишко) Шуваковић. Ова „нова хуманистика“ окупља разнолике дискурсе који се крећу на линији *теорија – филозофија – есејистика – уметнички*, укључујући и нову, трећу књигу музиколошкиње др Јелене Новак, која носи назив *Operofilia*. Реч је о збирци текстова настајалих у претходних двадесет година, практично током читаве досадашње музиколошке каријере ауторке, који жанровски обухватају критике, есеје и фото-есеје, изворне научне студије и један теоријски манифест, у прожимању са елементима интимног дневника, путописне репортаже или мемоарске прозе.

Ако би једном речју могла да се сумира садржина ове књиге, то је управо кованица из њеног наслова, „оперофилија“ – јер из читаве књиге исијава страст према опери, али не било којој, већ оној савременој (и најсавременијој), и у темпоралном и у квалитативном значењу овог придева. Ту врсту опере ауторка означава, на самом почетку књиге, термином *постопера*, који уводи Џереми Тамблинг (Jeremy Tambling). Јелена Новак „пуни“ овај термин значењем и користи га као збирни опис за „*nekonvencionalna savremena operaska dela u kojima je odnos između muzike i drame preosmišljen i u kojima je uticaj novih medija značajan*“ (16). Управо тим и таквим делима Јелена Новак посвећује пажњу у својим текстовима – почев од семиналног остварења *Ајнштајн на њажи* (*Einstein on the Beach*, 1976) Филипа Гласа и Роберта Вилсона (Philip Glass, Robert Wilson), које ауторка сматра „*otisnom tačkom za nastanak opere koja nije zasnovana na konvencionalnim hijerarhijskim principima međuzavisnosti tekstova libreta, muzike i inscenacije*“ и посматра као „*rodonačelnika postopere, opere koja je istovremeno postdramska i postmoderna*“ (15). Поред *Ајнштајн на њажи*, коме је посвећен први део књиге, Новак пише и о другим постоперским делима која настају у последње две деценије, а чије продукције и извођења широм света ауторка помно прати, у маниру правог постмодерног номада. Њена илустрација „*Postopera: svet*“ (дводимензионални цртеж глобуса чији статив чини много пута поновљена реч „постопера“, а саму земљину куглу испуњавају исписани називи одабраних постоперских дела), одштампана на 14. страни, луцидно сумира ауторкин лични истраживачки *credo*.

Највећи квалитет књиге *Operofilia* свакако лежи у оригиналности истраживачког подухвата Јелене Новак, будући да њен теоријски исказ о овим

чудноватим новим делима, која се опирају традиционалним дефиницијама „опере“, „музичког позоришта“ и сл., настаје упоредо са њима, нудећи тумачења која су подједнако занимљива као и сам предмет посматрања. Њен дискурс је хибридан, истовремено научан и ауторефлексиван, а стил писања је динамичан, језгровит и оставља утисак лакоће, упркос теоријској бременитости. Пишући о постопери, ауторка пише и о себи – о својим теоријским почецима и развојним путањима, о путовањима и открићима, о својим пријатељствима са протагонистима постоперске сцене – чији је и сама део, захваљујући коауторству у пројекту *Operrra (je ženskog roda)* (2005) који је у овој књизи представљен њеним текстом-прогласом „О оперској извесности“ (68–71). Реченица којом се овај манифест завршава, „*Ja znam da je to opera*“, може да се схвати као основна истраживачка хипотеза Јелене Новак. Као и њени преци-морепловци, ауторка се храбро отискује у непознато, откривајући „*uncharted territories*“ и попуњавајући теоријске мапе новим сазнањима о могућим спојевима музичке, сценске, медијске, текстуалне и хипертекстуалне компоненте унутар (пост)оперских дела.

Књига, обима 182 стране, подељена је на пет поглавља, са уводом и библиографијом. Свако поглавље има и сопствени кратак увод, у којем се предочава његов садржај. У првом поглављу, посвећеном делу *Ајншијајн на йлажи*, посебно се истиче чланак „Laboratorija Ajnštajnalija“ (24–42) посвећен новим инсценацијама у којима није учествовао Роберт Вилсон и којима је проблематизовано питање ауторства овог дела. Други део, „Opera kao institucionalizovanje sna“ (48–71), посматра постоперска дела која су на одређене начине везана за домаћу оперску сцену – било да су аутори и ауторке из Србије, било да су у извођењу дела ангажовани интерпретатори из наше средине. Поред већ поменутог „прогласа“, у овом поглављу посебно је значајан текст „Ekonomija operске traume“, првобитно објављен још 2004. године, у којем је ауторка посматрала „ексцесну“ појаву три савремена оперска дела српских композиторки која су почетком новог миленијума „раздрмала“ учмалу српску музичку сцену (али не и водеће оперске институције у Србији и Београду). У трећем делу књиге, „Instaliranje operског“ (75–97), ауторка се бави „недоумицама везаним за значења појма ‘оперског’“ (75), те је у том погледу најзанимљивији први текст из ове групе, „Operско (operatic), predlog za definisanje pojma“ (76–78), у којем ауторка најпре указује на двоструку употребу овог термина – као придева (у свакодневном говору) и као теоријског појма (у научном дискурсу). Новак скреће пажњу на чињеницу да се у постојећим теоријским дефиницијама, које нису довољно прецизне, имплицира да је ‘оперско’ само оно што има везе са *конвенционалном* опером. Међутим, ауторка сугерише да је важно размишљати о дефинисању ‘оперског’ онда када се то оперско измешта из граница света опере (76–77). Стога закључује: „Zalažem se za definisanje pojma ‘operskog’ u svetlu odnosa između pevajućeg tela i pevanog glasa i njihove de/sinhronizacije“ (77). Ово је свакако једна од најважнијих теоријских формулација у књизи *Operofilia*, зато што се њоме поље ‘оперског’ шири далеко ван граница општеприхваћеног и прећутног знања о томе *шћа јесће ојерско* (а то је, другим речима, оно што се дешава унутар оперских конвенција и институција). Овај захват дозвољава ауторки да посматра у истом

контексту 'преступничка' оперска дела Луја Андрисена (Louis Andriessen) и разноврсне уметничке праксе попут инсталација, перформанса и сл., дела која су „kreirana u polju vizuelnih umetnosti, a koja na različite načine ukazuju na operu i operско i preispituju njihove granice“ (85).

Четврти део, „Realistično pevanje“ (99–132), ауторка посвећује „pitanjima (kapitalističkog) realizma u operi“ (99). И ово поглавље започиње краћим теоријским текстом, у којем ауторка најпре појашњава да су термин *капиталистички реализам* увели још 1963. године немачки сликари Герхард Рихтер, Зигмар Полке и Конрад Фишер Луге (Gerhard Richter, Sigmar Polke, Konrad Fischer Lueg), „iz potrebe za parodiranjem američkog pop arta i njegove recepcije u Evropi“ (100). Када је реч о (пост)оперској продукцији, Новак истиче да постоји читав низ аутора чија оперска остварења могу да се подведу под ову одредницу. Та дела, по њеним речима, користе „neke vrste dokumentarističkog pristupa vezanih za masovne medije, često kritikujući pozno kapitalističke modele i načine preraspodele moći“ (101). Тако у текстовима „Donald i Hilari kao operски junaci“ (101–103) и „Opera nakon televizije“ (119–129) ауторка посматра она дела у којима се рађа база на медијским догађајима, те карактерише однос између телевизије и 'класичне музике' као „отворено поље које доноси узбудљиве иновације, нарочито медију опере“ (101).

У последњем, петом поглављу, „Uglazbljena mitologija“ (133–169), Новак истражује две проблемске равни: интересовање савремених композитора за митологију, као и концепт 'оперске диве'. Нарочито је занимљив текст „Diva/ Divo“ (133–138), где ауторка 'проверава' своју раније изложену дефиницију 'оперског' на примеру постопере *Домовина* (*Homeland*) Лори Андерсон (Laurie Anderson) – дела у којем се преиспитује и преосмишљава однос тела и гласа кроз призму родног идентитета.

На самом крају књиге, уместо закључка, читаоца затиче интимна исповест ауторке у виду „šest 'perifernih priča oko opere' zasnovanih na uodnošavanju autobiografskih detalja i tragova sa zapažanjima o funkcionisanju sveta savremene opere“ (133). Овим причама претходи текст „Lisabonska priča i operска otkrića“ (146–163), о премијерном извођењу опере *Бели јавран* (*White Raven / O Corvo Branco*) Филипа Гласа и Роберта Вилсона на Светској изложби 1998. године у Лисабону, као тачки са које се Јелена Новак отиснула, попут протагонисте ове опере Васка да Гаме (*Vasco da Gama*), у потрагу за „новим светом“ постоперске праксе, креирајући успут и своју оригиналну теоријску мисао. Иако вредно научно дело, књига *Operofilia* чита се стога и као узбудљив авантуристички роман, чији се крај враћа на почетак, исцртавајући један велики круг развоја постопере од *Ајнштајна на њлажи* до 2018. године.

Потписница ових редова с нестрпљењем очекује наставак овог романа (са хеликоптерима у главној улози).

Јелена Јанковић-Бејуш