



Ivana Medić

# TEORIJA I PRAKSA GESAMTKUNSTWERKA U XX I XXI VEKU

Operski ciklus  
SVETLOST / LICHT  
Karlhajnca Štokhauzena



Muzikološki institut SANU

Ivana Medić

**TEORIJA I PRAKSA GESAMTKUNSTWERKA u XX I XXI VEKU**

**operski ciklus SVETLOST / LICHT Karlhajnca Štokhauzena**



Objavljivanje ove knjige finansiralo je  
Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije



Ivana Medić

TEORIJA I PRAKSA GESAMTKUNSTWERKA  
U XX I XXI VEKU

operski ciklus SVETLOST / LICHT  
Karlhajnca Štokhauzena

Muzikološki institut SANU  
Beograd, 2019.



*Posvećeno uspomeni na Karlhajnca Štokhauzena (1928–2007)  
i Ričarda Toupa (1947–2017)*

*In the loving memory of Karlheinz Stockhausen (1928–2007)  
and Richard Toop (1947–2017)*



# Sadržaj

Uvod	7
I DEO	
Izvori, nagoveštaji, prethodnici	19
Gesamtkunstwerk Riharda Vagnera	29
Evolucija Gesamtkunstwerka	49
<i>Misterijum</i> Aleksandra Skrjabina	71
<i>Srećna ruka</i> Arnolda Šenberga	101
Gesamtkunstwerk između dva svetska rata	129
II DEO	
<i>Svetlost</i> Karlhajnca Štokhauzena	135
Appendix	207
Galerija	221
Summary	231
Bibliografija	243
Registar imena	253



## Uvod

Monografija pod nazivom *Teorija i praksa Gesamtkunstwerka u XX i XXI veku – Operski ciklus SVETLOST / LICHT Karlhajnca Štokhauzena* rezultat je moje dugogodišnje fascinacije, s jedne strane, fenomenom *Gesamtkunstwerka*<sup>1</sup> – sveobuhvatnog umetničkog dela<sup>2</sup> – a s druge, stvaralaštvom Karlhajnca Štokhauzena,<sup>3</sup> jednog od najmarkatnijih protagonisti evropske muzičke avangarde posle Drugog svetskog rata. Štokhauzenovim opusom bavim se još od studentskih dana, a prvi rad posvećen njegovoj *intuitivnoj muzici* objavila sam, sada već davne, 2003. godine.<sup>4</sup> Tokom jula i avgusta naredne, 2004. godine, imala sam čast i privilegiju da lično upoznam Štokhauzena i da neposredno učim od njega i njegovih saradnika, kao polaznica Letnjeg

---

<sup>1</sup> Nemačka složenica *Gesamtkunstwerk* obično se prevodi na srpski jezik sintagmom *sveobuhvatno umetničko delo* (a kao prvi član sintagme koriste se i termini *skupno, totalno, celovito, sintetičko itd.*). Opredelila sam se za prvi prevod, ali sam koristila i nemački original, dekliniran prema pravilima srpske gramatike. Ovakvo rešenje nije idealno, ali mi je omogućilo da izbegnem prečesta ponavljanja srpskog termina. Praksa navođenja originalnog nemačkog termina uobičajena je i u publikacijama na drugim jezicima, usled nepostojanja adekvatnog prevoda. Korišćenje nemačkog termina uslovilo je i izbor latiničnog pisma.

<sup>2</sup> Moji rani radovi posvećeni ovoj temi su: Ivana Janković [Medić], „Gesamtkunstwerk Albana Berga,” u Sonja Marinković (ur.), *Opera od obreda do umetničke forme*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2001, 198–208; „Sintezijska umetnost Vladana Radovanovića”, *Muzikologija/Musicology* 3, 2003, 141–186; Ivana Medić, „Od spoja umetnosti ka sintezi medija – Srećna ruka Arnolda Šenberga i Žuti zvuk Vasilija Kandinskog,” u Vesna Mikić i Tatjana Marković (ur.), *Muzika i mediji*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2003, 145–155; „Antisemitizam Riharda Vagnera”, u Sonja Marinković (ur.), *Vagnerov spis „Opera i drama” danas*, Novi Sad, Matica srpska, 2006, 43–50. Kompletna bibliografija dostupna je na mom vebajtu: <http://ivanamedic.com/publications/>

<sup>3</sup> Sva inostrana imena navedena su u izvornom vidu u Registru imena na str. 253–261.

<sup>4</sup> Ivana Medić, „Iz sedam dana: Intuitivna muzika Karlhajnca Štokhauzena”, *Treći program* 117–118, 2003, 213–238.

kursa iz kompozicije i interpretacije u Kirtenu (Nemačka), u organizaciji Štokhauzenove fondacije za muziku (*Stockhausen-Stiftung für Musik*).<sup>5</sup> Nadahnuta ovim iskustvom, objavila sam detaljan osvrt na Štokhauzenov kreativni i pedagoški pristup u časopisu *New Sound*,<sup>6</sup> zatim i svoju prvu studiju posvećenu ciklusu *Svetlost*;<sup>7</sup> a najopsežniji rezultat ovog višegodišnjeg istraživanja bila je moja magistarska teza, rađena pod mentorstvom prof. dr Mirjane Veselinović-Hofman i prof. dr Miodraga (Miška) Šuvakovića, odbrajnjena na Katedri za muzikologiju i etnomuzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu, 2005. godine.<sup>8</sup>

Pošto sam tokom boravka u Kirtenu, intervjuisala Štokhauzena i njegove saradnike, deo ovih razgovora (emitovanih na talasima Trećeg programa Radio Beograda), skupa sa detaljnom analizom ciklusa *Svetlost*, objavila sam u specialnom dvobroju časopisa *Muzički talas* posvećenom Štokhauzenu, koji sam samostalno uredila, a koji je izašao iz štampe 2008. godine.<sup>9</sup> Nažalost, Štokhauzen nije dočekao objavlјivanje ove prve obimnije publikacije na srpskom jeziku posvećene njegovom stvaralaštву, iako je do samog kraja bio uključen u njenu pripremu, jer je iznenada preminuo decembra 2007. godine. Brigu o Štokhauzenovoj fondaciji i zaostavštini preuzele su američka klarinetistkinja Sjuzan Stivens i holandska flautistkinja Katinka Pasver, Štokhauzenove dugogodišnje najbliže saradnice.

Pre nego što je iznenada napustio ovu planetu, Štokhauzen je uspeo da završi svoj *Gesamtkunstwerk* – ciklus *Svetlost* posvećen danima u nedelji – pa čak i da započne novi, podjednako ambiciozan ciklus *Zvuk (Klang)*, posvećen časovima u toku dana; nažalost, *Zvuk* je ostao nedovršen. U međuvremenu, ja sam se 2006. godine preselila u Ujedinjeno Kraljevstvo i započela doktorske studije na Univerzitetu u Mančesteru. Premda sam za temu svoje disertacije odabrala stvaralaštvo Alfreda Šnitke, imala sam

---

<sup>5</sup> Galerija fotografija koje smo moji prijatelji i ja načinili tokom boravka u Kirtenu nalazi se na završetku drugog dela ove knjige, na str. 221–229.

<sup>6</sup> Ivana Medić, “Karlheinz Stockhausen’s Course in Composition and Interpretation,” *New Sound* 25, 2005, 29–36.

<sup>7</sup> Ivana Medić, “...And There Was Light,” in Vesna Mikić and Tatjana Marković (eds.), *Music and Networking*, Belgrade, University of Arts – Faculty of Music, 2005, 154–162.

<sup>8</sup> Ivana Medić, *Teorija i praksa sveobuhvatnog umetničkog dela (Gesamtkunstwerka) u XX veku*, magistarska teza, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2005.

<sup>9</sup> Ивана Медић, „Штокхаузен – јединствени изоловани уметник. Разговор са музикологом Ричардом Тоупом“. *Музички талас* 36–37, 2008, 8–13; „Суперформула – генетички код композиције. Разговор са композитором Карлхайнцом Штокхаузеном“, 14–17; „Светлост – космичко-ритуални театар Карлхајнца Штокхаузена“, 52–85.

ambiciju da uporedo nastavim da se bavim Štokhauzenovim operskim stvaralaštvom. Međutim, bila sam neprijatno iznenađena činjenicom da su britanski muzikolozi, među njima i stručnjaci za savremenu muziku inspirisani duhovnim, mističkim i/ili religijskim učenjima i pravcima, bili krajnje neprijateljski raspoloženi prema Štokhauzenu, negirajući mu relevantnost u XXI veku i dovodeći u pitanje kompozitorova uverenja. Kao primer ovakvog generalnog stava mogu da istaknem naučnu konferenciju *Contemporary Music and Spirituality*, održanu u Londonu (Southbank Centre) februara 2008. godine, gde sam ostala zatećena i šokirana spoznajom da se u Ujedinjenom Kraljevstvu muzikolozi uglavnom podsmevaju Štokhauzenovom poznom opusu (prevashodno iz ideoloških razloga), te da npr. Fransisa Pulanka ili (za nas anonimnog) Džejmsa MakMilena smatraju mnogo značajnijim kompozitorima! Zbornik radova, delimično proistekao iz pomenute konferencije,<sup>10</sup> takođe reflektuje ovaj negativan stav, te donosi krajnje tendenciozan tekst Konrada Bemera, koji se, uprkos mestimičnim dobrim zapažanjima, ni ne trudi da prikrije odbojnost prema Štokhauzenu.<sup>11</sup> Usled ove nepovoljne naučne klime, Štokhauzenovom opusu sam se ponovo posvetila tek nakon povratka u Srbiju, 2013. godine.

Da bih ukazala na kontinuitet Štokhauzenovih stvaralačkih pregnuća sa srodnim pojavama iz XIX i s početka XX veka, morala sam da istražim poreklo, evoluciju i načine ispoljavanja Gesamtkunstwerka u širokom hronološkom rasponu. Prvi deo ove knjige sadrži pregled nastanka i razvoja konцепције sveobuhvatnog umetničkog dela, od njenog nastanka, preko njene teorijske formulacije i praktične demonstracije u stvaralaštvu Riharda Vagnera, do ustanovljavanja puteva njene evolucije. Umetnički pravci sa početka XX veka pokazali su se kao prelomni, jer se u njima inicijalna konceptacija Gesamtkunstwerka kao spoja umetnosti (što je bila romantičarska vizija) transformisala najpre u pravcu sinteze medija, da bi se vremenom razvila u nepregledni heterogeni ne/konfliktni odnos umetničkih disciplina.

Što se tiče analitičkog dela ove monografije, gospodin Štokhauzen mi je ljubazno stavio na raspolaganje štampana izdanja svojih dela, skice, audio i video snimke, svoje objavljene i neobjavljene tekstove vezane za genezu ciklusa *Svetlost*, studije posvećene njegovom stvaralaštvu iz pera drugih autora itd. Tokom letnjeg kursa iz kompozicije i interpretacije u Kirtenu prisustvovala sam časovima na kojima je Štokhauzen analizirao svoja dela,

---

<sup>10</sup> Robert Sholl and Sander van Maas (eds.), *Contemporary Music and Spirituality*, Abingdon/New York, Routledge, 2017 (hardback), 2019 (paperback).

<sup>11</sup> Konrad Boehmer, "Stockhausen's Spirituality," in Robert Sholl and Sander van Maas (eds.), *Contemporary Music and Spirituality*, Abingdon/New York, Routledge, 2017, 185–203.

objašnjavajući do najsitnijih detalja proces njihovog nastanka; a naročito su bili dragoceni razgovori sa njim, tokom kojih sam razrešavala svoje analitičke nedoumice. Naša saradnja nastavila se u formi elektronske prepiske i razmene materijala, sve do njegove smrti 2007. godine. Još jedan dragoceni saradnik i prijatelj bio je britansko-australijski muzikolog Ričard Toup, stručnjak za stvaralaštvo evropskih avangardista posle Drugog svetskog rata, a posebno za Štokhauzenov opus. Stoga ovu knjigu posvećujem uspomeni na Štokhauzena i Toupa.

## Pristupi i definicije

Najopštija definicija Gesamtkunstwerka, koju nalazimo u leksikonima i enciklopedijama,<sup>12</sup> glasi da je u pitanju projekat kojim se sjedinjuju poezija, muzika, drama, ples, arhitektura i likovne umetnosti u jedinstveno umetničko delo (pri čemu je umetničko delo shvaćeno u tradicionalnom smislu, kao dovršen umetnički proizvod koji stvara umetnik). Ovaj pojam uveo je Rihard Wagner u spisu *Umetničko delo budućnosti*, 1849. godine.<sup>13</sup>

U ovoj knjizi, Gesamtkunstwerk Riharda Vagnera tumačim kao prvi projekat u modernoj umetnosti u kojem je delatnost stvaraoca u jednakoj meri teorijska i praktična; komponovanje je prestalo da bude samo stvaranje muzike i preraslo u poduhvat kojim kompozitor, sa svakim narednim delom, proverava i/ili utvrđuje eksplicitno izložen autopoetički stav. Prilikom osmišljavanja ovog umetničkog projekta, Wagner je, pored rešavanja problema tehničke prirode (prvenstveno saodnosa muzike i teksta u muzičko-scenskom delu), istovremeno zasnivao novi *svet umetnosti* i povezivao svoje umetničke napore sa različitim neumetničkim diskurzivnim sistemima (ideološkim, političkim, religijskim). Simultano s tim, Wagner je produkovao veliki broj tekstova u kojima je obrazlagao svoje napore, stremljenja i vizije; time je uticao na brojne potonje umetnike da se posvete teorijskim promišljanjima o svrsi i smislu svoje umetničke delatnosti.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Npr. Michael Kennedy, *The Concise Oxford Dictionary of Music*, New York, Oxford University Press, 1996, 283.

<sup>13</sup> Richard Wagner, "Das Kunstwerk der Zukunft", *Richard Wagner – Ausgewählte Schriften und Briefe*, Bd. 1, Berlin, Bernhard Kahnefeld Verlag, 1938, 198–309.

<sup>14</sup> O statusu i klasifikacijama umetničkih teorija u XX veku, videti: Slobodan Mijušković, *Od samodovoljnosti do smrti slikarstva – Umetničke teorije (i prakse) ruske avangarde*, Beograd, Geopoetika, 1998, 9–19; Miško Šuvaković, *Prolegomena za analitičku estetiku*, deo II: Teorija umetnosti, teorija umetnika i teorija u umetnosti, Novi Sad, Četvrti talas, 1995, 171–222.

Na moje paralelno bavljenje umetničkim teorijama i praksama presudno je uticala okolnost da se u XX veku umetnik eksplicitno ispoljava ne samo kao nadareni pojedinac, koji u potpunost vlada svojom veštinom i produkuje umetničke artefakte, već i kao teoretičar koji promišlja svoju aktivnost. Značajan deo umetnosti XX veka neodvojiv je od teorijske autorefleksije umetnika, koja se najčešće ispoljavala u pisanom vidu; a zamisao sveobuhvatnog umetničkog dela sagledavam upravo kao fenomen koji je inicirao ovakav trend. U XX veku došlo je i do razvoja novih, prvenstveno elektronskih medija, koji simuliraju efekte starih medija, ali i omogućavaju kreiranje višemedijskih umetničkih ostvarenja nezamislivih u prethodnim epohama. No, pošto bi bavljenje fenomenom kompjuterske multimedije i virtuelne realnosti usmerilo raspravu ka novom problemskom krugu, opredelila sam se da manifestacije zamisli Gesamtkunstwerka tražim u umetničkim ostvarenjima osmišljenim i realizovanim bilo u okviru tradicionalnih medija, bilo u spojevima tradicionalnih medija sa onima koji su produkt XX veka, kao što su film, video, pa i kompjuter. U ovim delima tradicionalni i novi mediji prožimaju se na različite načine, ali tako da je ipak vidljiv kontinuitet sa višemedijskim ostvarenjima iz XIX veka.

O istorijskom, Vagnerovom sveobuhvatnom umetničkom delu, kao i o njegovim kasnijim ispoljavanjima, danas se može misliti i pisati na mnogo načina; pluralizam pristupa omogućava da se sklonost ka sveobuhvatnom umetničkom delu pripše mnogim umetničkim poduhvatima. Iz tog razloga bilo je neophodno razmotriti brojne, često veoma različite i kontradiktorne, teorijske i praktične pristupe ovoj problematici. Dalja metodološka procedura podrazumevala je neophodnost kreiranja teorijskog okvira mogućih pristupa konceptu i manifestacijama Gesamtkunstwerka; kroz tako stvorenu mrežu propustila sam različite istorijske manifestacije ove umetničke vizije, da bih ustanovila na koji način one korespondiraju sa Vagnerovom originalnom postavkom. Naime, ukoliko se ne postave jasni kriterijumi na osnovu kojih se neki umetnički poduhvat može smatrati Gesamtkunstwerkom, pod ovaj termin/okvir može da se podvede gotovo sve što se dešavalо u umetnosti XX veka (a ona umetnička ostvarenja koja se ne mogu dovesti u vezu sa konceptom Gesamtkunstwerka, mogu se tumačiti kao *reakcija* na njega). Zbog toga je teorijsko tkanje moralo da bude nešto gušće, kako se u njemu ne bi zadržale one teorije i prakse koje se radikalno udaljavaju od Vagnerovih principa, čak i kada su u tekstovima drugih autora povezivane sa njim.

Prilikom izrade teorijskog okvira, odnosno, mreže, opredelila sam se za tumačenje Gesamtkunstwerka u ključu romantizma i modernizma, kao i sa stanovišta teorija avangarde u umetnosti i, posebno, muzičke avangarde.

Prvo stanovište je odredila okolnost da se, kao posebno zanimljiv i značajan, ukazao trenutak kada Gesamtkunstwerk isklizava iz romantičarskog stilskog kontinuma (ne gubeći nikada vezu s njim) i doprinosi konstituisanju nove paradigme – moderne. Upravo usled njihove međusobne kompatibilnosti i istorijske povezanosti, ideja sveobuhvatnog umetničkog dela je učestalo korišćena u modernoj umetnosti. Tokom istraživanja, ustanovila sam da su se najjasnije manifestacije težnje ka sveobuhvatnom umetničkom delu javljale upravo u trenucima prelomnim za modernizam kao istorijsku megakulturu. Osim toga, pokazaću da se Gesamtkunstwerk može tumačiti u okviru teorija avangarde – ne kao fenomen koji eksplicitno nosi odlike avangardnog delovanja, već kao koncept koji je od samog nastanka konotirao izvestan avangardni naboj, koji se u formalnom smislu različito manifestovao u zavisnosti od toga u okviru kojeg se umetničkog stila ili pravca ova ideja ostvarivala.

Određenju Gesamtkunstwerka prema kategorijama romantizma, moderne i avangarde posvećen je znatan deo razmatranja, a u pristupu ovoj problematici oslanjala sam se na rade Mirjane Veselinović-Hofman,<sup>15</sup> Dubravke Oraić Tolić,<sup>16</sup> Teodora Adorna,<sup>17</sup> Miška Šuvakovića,<sup>18</sup> Borisa Grojsa,<sup>19</sup> Aleksandra Flakera,<sup>20</sup> Petera Birgera,<sup>21</sup> Đanija Vatimoa<sup>22</sup> i drugih autora.

---

<sup>15</sup> Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983; *Umetnost i izvan nje*, Novi Sad, Matica srpska, 1991; Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matica srpska, 1997; Мирјана Веселиновић-Хофман, „Тезе за реинтерпретацију југословенске музичке авангарде”, *Музички талас* 30–31, 2002, 18–32.

<sup>16</sup> Dubravka Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske, 1990; *Paradigme 20. stoljeća – Avangarda i postmoderna*, Zagreb, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta, 1996.

<sup>17</sup> Teodor V. Adorno, *Filozofija nove muzike*, Beograd, Nolit, 1968; Theodor W. Adorno i Max Horkheimer, *Sociološke studije*, Zagreb, Školska knjiga, 1980.

<sup>18</sup> Miško Šuvaković, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*, Beograd/Novi Sad, SANU/Prometej, 1999; *Estetika apstraktнog slikarstva*, Beograd, Narodna knjiga/Alfa, 1998; „Spoznajni značaj i funkcije Gesamtkunstwerka i Pas-Touta u umetnosti dvadesetog veka”, *Lica* 7, 1989, 4–12.

<sup>19</sup> Boris Groys, *The Total Art of Stalinism* (u nemačkom originalu: *Gesamtkunstwerk Stalin*), Princeton, Princeton University Press, 1992.

<sup>20</sup> Aleksandar Flaker, *Ruska avangarda*, Zagreb, Liber–Globus, s. a; „Sovjetski masovni Gesamtkunstwerk,” *Lica* 7, 1989, 10–12.

<sup>21</sup> Peter Birger, *Teorija avangarde*, Beograd, Narodna knjiga, 2000.

<sup>22</sup> Đani Vatimo, *Kraj moderne*, Novi Sad, Svetovi, 1991.

Premda je prvu manifestaciju doživela u Vagnerovim muzičko-scenskim ostvarenjima (muzičkim dramama), ideja Gesamtkunstwerka veoma brzo se proširila i ispoljila u opusu stvaralaca poteklih iz drugih umetničkih sfera. Zbog toga je bilo neophodno uzeti u obzir ostvarenja autora institucionalno poteklih iz drugih umetnosti, a ne samo iz muzike, tako da sam proučavala poetike pojedinih pozorišnih reditelja, književnika, slikara, vajara i multimedijalnih umetnika. Međutim, opredelila sam se da analitički korpus ove monografije ipak bude posvećen stvaraocima poteklim iz muzičke umetnosti, kao direktnim naslednicima Riharda Vagnera. Još jedan povod odredio je ovakvo opredeljenje: naime, tokom rada na tekstu, ukazala su se dva suštinska teorijska problema, od kojih je jedan stilsko/terminološke, a drugi koncepcijske prirode. Prvi problem odnosi se na definisanje moderne i modernizma, kao i avangarde i njoj srodnih pojmove, pošto su upotreba i način recepcije ovih termina veoma različiti u npr. teoriji književnosti ili teoriji likovnih umetnosti, s jedne strane, i muzikologiji s druge strane (da ne spominjem razlike koje postoje kod pojedinih autora). U tom smislu, dragocenim su se ukazala istraživanja Mirjane Veselinović-Hofman posvećena upravo problematici odnosa muzičke avangarde prema avangardi u drugim umetnostima.<sup>23</sup> Nekompatibilnost terminoloških određenja, na koju autorka ukazuje, zadavala mi je teškoće kad god sam želela da posmatram u paraleli stvaraoce institucionalno potekle iz različitih umetničkih disciplina. S obzirom na moju primarnu muzikološku vokaciju, nastojala sam da se pridržavam tipologije stilova i pravaca koja je ustaljena u istoriji i teoriji muzike, ali sam morala da ukazujem na razlike kad god je bilo potrebno ostvariti komparaciju. Jedan od razloga što sam se držala muzikoloških određenja bio je i taj što sam dosledne nastavljače Gesamtkunstwerka pronašla upravo u umetničkim pravcima identifikovanim u istoriji muzike: impresionizmu, ekspresionizmu i avangardi posle Drugog svetskog rata. Dakle, osnovni analitički aparat potekao je iz muzikologije, a mestimično sam pozajmljivala terminološka, hronološka i teorijska određenja iz drugih oblasti (prvenstveno teorije književnosti i teorije likovnih umetnosti).

Drugi teorijski problem odnosi se na okolnost da je nakon Vagnerove postavke došlo do rascepa u samom konceptu Gesamtkunstwerka, jer su se raslojile dve njegove pojavnosti. Jedna od njih vezana je za formalni projekat sjedinjenja umetnosti, odnosno medija, a druga za okolnost da se koncept Gesamtkunstwerka emancipovao od Vagnerovog ideal-a totalnog umetničkog dela i počeo da se primenjuje ne samo na umetnička ostvarenja koja u formalnom smislu imaju veze sa Vagnerovim muzičkim dramama,

---

<sup>23</sup> Веселиновић-Хофман, „Тезе за реинтерпретацију југословенске музичке авангарде”, 18–32.

već i na mnoge druge jednomedijske i višemedijske forme potekle iz različitih umetničkih disciplina, zatim, na filozofske sisteme, modele društvenih uređenja itd. Zbog toga sam bila prinuđena da pratim obe evolutivne linije, koje su se, u slučaju poetika pojedinih umetnika, ponovo dodirivale (mada na drugaćijim tačkama preseka nego kod Vagnera), dok su drugde tekle potpuno nezavisno jedna od druge. Tako nalazimo, s jedne strane, višemedijska umetnička dela čiji tvorci otvoreno ustaju protiv Vagnera i njegovih muzičkih drama, a s druge strane, mogućnost da se kao nastavljači zamisli Gesamtkunstwerka tumače društvena uređenja i drugi sistemi koji sa umetnošću nemaju nikakve (formalne) veze. Otuda sam se, na početku bavljenja ovom temom, našla na razuđenom, maglovitom, skliskom području, koje je bilo ispunjeno kontradiktornim definicijama i neupotrebljivim putokazima. Nastojala sam da pokažem kako je Gesamtkunstwerk izgrađen u odnosu na paradigmu romantizma unutar koje je nastao, zatim na koji je način odigrao presudnu ulogu u nastanku nove paradigmе – moderne, te kako je na njegovom temelju izrastao veliki deo umetnosti XX veka.

U prvom delu ove knjige razmotreni su filozofski i umetnički izvori Gesamtkunstwerka i njegovo ideološko zaleđe; zatim, status umetnosti i umetnika u času ispoljavanja ove zamisli, evolucija upotrebe samog pojma Gesamtkunstwerk, kao i načina njegovog manifestovanja i prepoznavanja; kontroverze oko ne/mogućnosti njegove istinske realizacije itd. Nakon toga, sagledani su različiti teorijski pristupi problematici Gesamtkunstwerka, pokušaji njegovog definisanja i redefinisanja, u skladu sa evolucijom samog pojma i njegove teorijske interpretacije. Uporedo sam razmatrala primere individualnih stvaralačkih poetika umetnika u čijim je opusima bilo moguće uočiti simptome i otelovljenja sklonosti ka Gesamtkunstwerku. Na preseku ovih istorijskih i problemskih koordinata pokušala sam da ustanovim suštinske odlike sveobuhvatnog umetničkog dela i da odgovorim na pitanja da li je ova koncepcija ikada bila ostvarena i da li je uopšte ostvarljiva. Usled težnje za metodološkom doslednošću, poglavila posvećena individualnim kompozitorskim poetikama oblikovana su istovetno. Najpre su razmatrani teorijski spisi, refleksije, odnosno, autopoetički iskazi umetnika; zatim sam, na osnovu pomenutih spisa, kao i drugih izvora, rekonstruisala teorijsku poziciju datog stvaraoca; nazad, razmatrala sam praksu datog autora i načine na koje ona korespondira njegovoј teoriji.

I DEO



## Izvori, nagoveštaji, prethodnici

Na početku pripovesti o sveobuhvatnom umetničkom delu nailazimo na, mahom neostvarene, projekte brojnih umetnika, filozofa, sanjara, utopista koji su anticipirali Vagnerov grandiozni umetnički projekat. Wagner je prvi eksplisitno obelodanio i teorijski formulisao svoju ambiciju da stvori sveobuhvatno umetničko delo, koje bi objedinilo sve umetnosti, odnosno da kreira nov, zatvoren, celovit i samodovoljan umetnički univerzum, u kojem različite umetnosti ne bi sputavale jedna drugu, već bi se sjedinile i skladno dopunjavale; međutim, korene ovakvog njegovog poduhvata pronalazimo u mnogim ranijim umetničkim i neumetničkim pojавama.

U ovoj knjizi zastupam tezu da je nastanak sveobuhvatnog umetničkog dela proizvod uzajamnog dejstva društvenopolitičkih, ideoloških, filozofskih i umetničkih činilaca, koji su se stekli u određenom vremenskom trenutku – kada je diferencijacija i specijalizacija umetnosti i umetnika dosegla vrhunac i time prizvala zatomljeno sećanje na prvobitno jedinstvo umetnosti. Vagnerova teorija i praksa *Gesamtkunstwerka* sadrži odjeke različitih naučnih, filozofskih, političkih i religijskih sistema, a njihovo uočavanje je od presudne važnosti za razumevanje prirode novine koju je *Gesamtkunstwerk* doneo evropskoj i svetskoj umetnosti. Usled toga, pre razmatranja formalnih karakteristika *Gesamtkunstwerka*, treba razjasniti Vagnerovu istorijsku poziciju i uslove koji su doveli do nastanka ovakvog projekta.

Premda postoje brojne teorije o poreklu umetnosti, najčešće nailazimo na pretpostavku da se prvobitna umetnost razvila iz magijskih, ritualnih praksi, koje su vremenom izgubile svoju funkciju i prerasle u običaje i obrede,<sup>1</sup> te da je ova umetnost bila sinkretična, tj. podrazumevala spoj sviranja,

---

<sup>1</sup> Objašnjavajući odnos opere prema utopijskom idealu grčke tragedije, Miško Šuvaković ukazuje da se tragedija predočava kao celina ili jedinstvo u kojem se na „pravi” način susreću ritual, obred i umetnost. Videti: Miško Šuvaković, *Paragrami tela/figure*, Beograd, Cenpi, 2001, 242–243.

pevanja, plesa, govora i gestova. Različite umetnosti vremenom su se osamostalile, formirale se kao institucije i izvojevale autonomnost. Istovremeno, one su se sve više udaljavale jedna od druge, stekle svoje specijalizovane stvaraocе, izvođače, publiku, teoretičare, razvile sopstvena izražajna sredstva, sopstveni svet umetnosti. No, sećanje na izgubljeno jedinstvo i san o magičnom i uzvišenom umetničkom delu sačuvani su, a sa njima i težnja umetnika da se vrate u stadijum pre rascepa i obnove jedinstvo. U eri ute-meljenja umetničkih institucija, svaka težnja za sveobuhvatnim delom zadržala je ponešto od prvobitne magijske harizme, a svaki tvorac Gesamt-kunstwerka želeo je da njegovo delo izazove uzvišena, mistična osećanja, kakva je u našim precima budio čin ritualnog prizivanja božanstva. Zbog toga se smatra da su prve manifestacije sveobuhvatnog umetničkog dela olice-ne u zdanjima koja nemaju primarno umetničku, već sakralnu funkciju: hramovima, crkvama, katedralama i sl. Istoričar umetnosti Harald Zeman ističe da su preteče Gesamtkunstwerka spomenici i grobnice, piramide, grčki teatar, katedrale, zamkovi, parkovi i vrtovi;<sup>2</sup> germanistkinja Hilda Meldrum Braun takođe navodi primere velikih engleskih i nemačkih vrtova iz XVIII veka, ističući da su u njima sjedinjuju tekovine arhitekture, vajarstva, slikarstva i književnosti;<sup>3</sup> Adrijen Henri ovome dodaje primitivnu umetnost, srednjevekovne i renesansne procesije i ulične parade,<sup>4</sup> a Miško Šuvaković zapadne i istočne ezoterične tradicije, nemački romantizam, hrišćanske utopiskske vizije i drugo.<sup>5</sup> Šuvaković ukazuje da diskursi o Gesamtkunstwerku nose egzotični prizvuk: nedokučivost, nespoznatljivost, traženje izgubljenog jedinstva, porekla, celovitosti; prema ovom autoru, terminu Gesamtkunstwerk odgovaraju zamisli Apsoluta koji ne može biti dosegnut, ali kojem se može težiti (Bog, apsolutna stvarnost, univerzalni poredak, Tao, sinteza materije i duha, idealno društvo itd.) i koji postaje inspiracija metafore, alegorije ili pevanja, noseći atmosferu egzotičnog i nedokučivog.<sup>6</sup>

Genezu zamisli sveobuhvatnog umetničkog dela možemo pratiti od kraja XVIII veka, u kojem se uspostavlja modernizam kao istorijska megakultura. Njegov početak obeležen je prosvetiteljstvom, u kojem je u zapadnoj Evropi

<sup>2</sup> Harald Szeeman, *Der Hang zum Gesamtkunstwerk (Sklonost ka sveobuhvatnom umetničkom delu)*, tekst iz kataloga za izložbu priređenu 1980. godine (prevod: Studentski kulturni centar, brošura, 1983).

<sup>3</sup> Hilda Meldrum Brown, *The Quest for the Gesamtkunstwerk and Richard Wagner*, poglavljje 1 “The Landscape Garden”, Oxford, Oxford University Press, 2016, 17–37.

<sup>4</sup> Adrian Henri, *Environments and Happenings*, London, Thames and Hudson, 1974, 7–12.

<sup>5</sup> Šuvaković, „Spoznajni značaj i funkcije Gesamtkunstwerka i Pas-Touta...”, 5.

<sup>6</sup> Isto.

pretežno napušten srednjevekovni, teološki, doktrinarni pogled na svet; u kojem su nastale društvene i kulturne institucije, ustoličen kult nauke, a umetnosti se osamostalile i desakralizovale. Dejv Robinson ističe da su prosvetitelji sumnjali u religiozna objašnjenja, verovali da će moć razuma i nauke rešiti većinu ljudskih problema i polagali veru u socijalni, ekonomski, politički i moralni napredak.<sup>7</sup>

Završetak XVIII veka obeležen je francuskom revolucijom, čiji su ciljevi bili ukidanje feudalnih odnosa, rušenje monarhije, uvođenje republike i nastanak građanskog društva koje bi svima garantovalo jednakih prava i slobode, usled čega je Georg Fridrih Hegel ovu revoluciju tumačio kao „osvit modernog doba”.<sup>8</sup> Ovaj vek dominacije racija nad intuicijom, gnoseološkog pogleda na svet nad ontološkim, povratka na klasične ideale, doneo je i reakciju na ove koncepcije. Prema Dubravki Oraić Tolić, *ontološko mišljenje* je građeno na nerazlučenom jedinstvu subjekta i objekta, Boga i čoveka, prirode i kulture. To je mišljenje i izražavanje Apsoluta; njegova je semantika monistička, strukture zatvorene a komunikacija monološka. S druge strane, Oraić Tolić ističe da je *gnoseološko mišljenje* i izražavanje građeno na nepomirljivom rascepu i ne poznaje Apsolut; između označitelja i označenog za njega ne postoji prirodna, već civilizacijska veza; njegova je semantika dualistička, strukture otvorene a komunikacija dijaloška.<sup>9</sup> Oba ova oblika mišljenja postoje u istoriji ljudskog mišljenja naporedo, samo je pitanje koji je u kom trenutku dominantan.

Na prelasku iz XVIII u XIX vek rađa se romantizam, veliki stil koji će ponovo zahtevati dominaciju osećanja nad razumom, povratak u ontološko stanje – ali sada na drugačijem nivou od ranijih epoha. Nakon iskustva revolucije, u građanskom društvu, pojedinac je postao svestan sebe, tako da se sada subjekat, Ja, lični doživljaj, nalazi u centru sveta. Oraić Tolić smatra da u ovom razdoblju, pored već postojećih ontološkog i gnoseološkog, nastaje *utopijski* pogled na svet, koji je zapravo *težnja za povratkom u ontološko stanje nakon gnoseološkog iskustva*.<sup>10</sup> Ova autorka uvodi termine *arhajski* i *transcedentni utopizam*, od kojih prvi označava težnju za povratkom u prošlost, a drugi pogled u budućnost ili viziju vanvremenskog idealnog društva.<sup>11</sup> Već kod Rusoa, jednog od najznačajnijih prosvetitelja i

<sup>7</sup> Dejv Robinson, *Niče i postmodernizam*, Beograd, Esoteria, 2002, 71–72.

<sup>8</sup> Georg Friedrich Hegel, *Fenomenologija duha*, Zagreb, Naprijed, xxxii.

<sup>9</sup> Videti Oraić Tolić, *Paradigme 20. stoljeća*, 14–15.

<sup>10</sup> Isto, 15.

<sup>11</sup> Isto.

enciklopedista, čija je filozofska misao o suverenitetu naroda, društvenom ugovoru i „opštoj volji” jedno od izvorišta revolucionarnih zbivanja sa kraja XVIII veka, mogu se uočiti simptomi utopijskog pogleda na svet, kada on označava civilizaciju kao glavnog krivca za degeneraciju izvorno dobre ljudske prirode i sanja o povratku prirodi – što je vid povratka u ontološko stanje. Oraić Tolić smatra da je ontološko mišljenje i izražavanje osnovna odlika dečije i mitske svesti, predcivilizacijskih stanja i vanevropskih kultura, dok je utopijsko mišljenje odlika kriznih i rubnih civilizacijskih stanja.<sup>12</sup> Stoga se u prelomnom trenutku evropske civilizacije, u trenutku uspostavljanja modernog građanskog društva, pojavila utopija, koja će biti konstanta umetničkih i društvenih previranja u XIX veku, a najpotpunije otelovljena u novom sinkretičnom žanru, *Gesamtkunstwerku*.

Ako, dakle, utopiju shvatimo kao pokušaj gnoseološki odgajanog uma da se vrati u ontološko stanje, postaje jasna Vagnerova težnja za ponovnim uspostavljanjem izgubljene celine. To objašnjava i zbog čega su glavna izvorišta Vagnerovih operskih sižea bili mitovi (grčki i germanski), legende, bajke, epovi i sage, zatim hrišćanstvo, misticizam, poezija srednjovekovnih pesnika – dakle, sâmi ontološki tekstovi. Pored toga, često su protagonisti Vagnerovih muzičkih drama necivilizovana, divlja, „čista” bića – što je još jedan vid rusovskog povratka u prirodno, predcivilizacijsko stanje.

Duhovna klima s kraja XVIII i početka XIX veka donela je dvojaku utopiju: s jedne strane, težnju za povratkom u „zlatno doba” (*arhajska utopija*), a s druge strane, viziju „bolje budućnosti” (*transcendentna utopija*), otelotvorenju u revoluciji iz 1789. godine, a zatim i u revolucijama u čitavoj Evropi između 1848. i 1850. godine. Oba tipa utopije karakterisaju gotovo sve dalje etape razvoja evropske umetnosti i društva u celini – sve do završetka megakulture modernizma.

Još jedno od izvorišta Vagnerovog *Gesamtkunstwerka* jeste nemačka klasična filozofija, učenje Imanuela Kanta,<sup>13</sup> Fridriha Šelinga<sup>14</sup> i Hegela, a u Vagnerovom kasnijem životnom razdoblju značajan je i uticaj filozofske

<sup>12</sup> Oraić Tolić smatra da je osnovni evropski utopijski projekat, nastao na izvornom području religije – biblijski raj, sa svojim paradigmatskim modelima: zemaljskim rajem (*arhajska utopija*) i nebeskim rajem (*transcendentna utopija*). Isto, 15–16.

<sup>13</sup> Entoni Vinterborn razmatra uticaj Kantove filozofije na Vagnera, kojeg naziva „nesavršenim Kantijancem” i tumači tetralogiju *Prsten Nibelunga* sa stanovišta Kantove teorije moralu: Anthony Winterbourne, *Speaking to Our Condition: Moral Frameworks in Wagner's Ring of the Nibelung*, Cranbury, Fairleigh Dickinson University Press, 2000.

<sup>14</sup> Šelingovo shvatanje nalazi se u osnovi romantizma: umetničko delo nije veštačka tvorevina, već savršena slika, eho vibrirajućeg kosmosa, a struktura umetničkog dela je određena postojanjem božanskog, ljudskog ili prirodnog duha.

misli Ludviga Fojerbaha<sup>15</sup> i Artura Šopenhauera. Prema Dubravki Oraić Tolić, u doba nastanka romantizma stvorene su sve glavne paradigme moderne umetnosti, zasnovane na Hegelovoj (utopijskoj!) ideji o absolutnoj slobodi:<sup>16</sup> individualizam, originalnost, kult novine, estetizam, autonomija umetnosti.<sup>17</sup> Posebno je upečatljiva srodnost između Hegelove potrebe za sveobuhvatnim filozofskim sistemom i Vagnerove težnje da stvori celoviti sistem muzičke drame.

Potreba za sveobuhvatnim sistemom još jedna je od manifestacija duha vremena u epohi desakralizacije sveta. Naime, nakon srednjevekovne podređenosti celokupnog stvaralaštva jedinom važećem metatekstu kulture – Bibliji, doba racionalnosti i prosvetiteljstva donelo je sumnju u božansko stvaranje. U tom trenutku sumnje rađa se institucija umetnika-stvaraoca; naime, umetnik iz prethodnih epoha nije bio svestan da je stvaralac, već je sebe doživljavao kao medijum, anonimno oruđe u rukama Boga, prenosioca njegove kreatorske uloge. Momenat oduzimanja značaja Bogu kao stvaraocu sveta omogućio je da se umetnik (koji je tek tada postao svestan da je umetnik) odvazi da preuzme kreatorskulu ulogu; kako je to formulisao Fojerbah, „nadsvet bogova nestaje kada čovek u slici Boga koju je sam načinio prepozna sebe”.<sup>18</sup> Vagner je tvrdio da je „hrišćanstvo ugušilo organski umetnički životni poriv u narodu... Zajedništvo do kojeg se oplodna moć naroda može uzdignuti, sve do moći potpuno umetničkog stvaranja, pripadalo je katoličanstvu: samo se u osami, tamo gde su se pojedinci našli sami sa sobom i prirodnom, u dečjoj jednostavnosti i oskudnoj ograničenosti odvijala narodna pesma, neraskidivo isprepletana sa poezijom”.<sup>19</sup> Ovde ponovo prepoznajemo rusovski poriv za povratkom u prirodno stanje.

---

<sup>15</sup> Fojerbahu je Vagner posvetio spis *Umetničko delo budućnosti* iz 1849. godine, a u *Operi i drami* je Fojerbahov koncept „stvarnog i celokupnog bića čoveka” primenio na dramu budućnosti u smislu sinteze umetnosti.

<sup>16</sup> Hegelova utopijska vizija slobode ne realizuje se, kao u hrišćanstvu, u raju na nebu, već u carstvu slobode na Zemlji – tj. u slobodnoj, građanskoj državi. Zbog toga Milan Kangrga smatra da je Hegel pravi teoretičar francuske revolucije! Videti: Hegel, *Estetika*, predgovor M. Kangrga, xxix.

<sup>17</sup> Oraić Tolić, *Paradigme 20. stoljeća*, 170. Na drugom mestu autorka ukazuje da je evropsku umetnost od početka srednjeg veka do klasicizma karakterisala potreba za konstituisanjem vlastitog kulturnog kanona; a tek sa romantizmom javlja se osećanje da je kanon dovoljno, pa čak i preterano jak. Pošto je u romantizmu evropski kulturni kód shvaćen kao čvrsta institucija, pojavila se potreba za njegovim prevrednovanjem ili rušenjem. Videti Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*, 61–63.

<sup>18</sup> Citirano u: Karl Dalhaus, „O završetku *Sumraka bogova*”, *Treći program*, proleće 1983, 460.

<sup>19</sup> Rihard Vagner, *Opera i drama*, Zemun, Madlenianum, 2003, 75.

Krajem XIX veka Fridrih Niče je formulisao filozofsko gledište da Boga više nema. Ničeov filozofski opus se, s jedne strane, nadovezuje na Hegelov; međutim, Ničea određuje ateizam i posledični nihilizam. Osim toga, on više nije u stanju da stvori sveobuhvatni sistem. Ničeovo proglašenje smrti Boga bilo je priznanje pobjede gnoseološkog pogleda na svet u doba rastuće industrijalizacije, ali i poziv umetnicima iz svih disciplina da se upuste u kreiranje nove ontologije, ili da pođu u potragu za izgubljenom starom, kritikujući dominantnu kulturu otuđenog industrijskog društva. Utopijski način mišljenja preovladao je u umetničkoj produkciji tog doba, oposednutoj potragom za nekadašnjom ili budućom *celinom*, tj. za Gesamtkunstwerkom. Pored toga, Ničeovo filozofsko učenje o natčoveku (*Übermensch*) inspirisalo je umetnike da poveruju da su u stanju da kreiraju, najpre, sebe same, a zatim i čitav svet koji mogu da oblikuju prema svojoj volji.<sup>20</sup>

Prema filozofu Borisu Grojsu, sa „nestankom Boga”, koji je garantovao jedinstvo sveta stvorenenog njegovom kreativnom voljom, nastao je svet zemaljskog postojanja, crni haos, gde je sve ono što je dato, shvaćeno i nasleđeno moglo časom da nestane bez traga. Spremnost evropskih umetnika tokom niza vekova da lepo kopiraju svet – da usavrše *mimesis* – bila je zasnovana na obožavanju Prirode kao celovite i potpune kreacije jednog i jedinog Boga kojeg umetnik mora da imitira, ako želi da se njegov dar približi božanskom. Prema Grojsu, ulazak tehnologije u evropski život u XIX veku doveo je do dezintegracije ove slike i do shvatanja da je Bog mrtav, tj. da ga je ubilo moderno tehnološko čovečanstvo.<sup>21</sup> Uostalom, sâm Wagner je jednu od svojih muzičkih drama eksplicitno nazvao *Sumrak bogova!*

Iz navedenih shvatanja proizašla je estetika umetnika-genija, izuzetnog pojedinca nadahnutog kreativnom silom.<sup>22</sup> Naime, u razdoblju sumnje u značaj Boga, umetnik proglašava sebe za genija, bogomdanog stvaraoca i nastoji da stvori jedinstveni, novi univerzum. I Hegel i Wagner pokušavaju da iznova i izvan rekireaju gest božanskog stvaranja: Hegel time što stvara celovit filozofski sistem, Wagner time što stvara sistem sveobuhvatnog umetničkog dela. Prema Milanu Kangrgi, Hegel je svoju filozofiju smatrao

---

<sup>20</sup> Videti: Fridrih Niče, *Tako je govorio Zaratustra*, Beograd, BIGZ, 1983.

<sup>21</sup> Videti: Groys, *The Total Art of Stalinism*.

<sup>22</sup> Ovaj koncept nastao je u XVIII i razrađivan je u XIX veku. Videti: G. F. Hegel, *Estetika*, Beograd, Bigz, 1975. Prema Gordani Dragoviću, Wagner se u tom smislu nadovezuje na shvatanja trojice Fridriha: Šilera, Šelinga i Šlegela. Videti: Gordana Dragović, „Editorijal” za srpsko izdanje knjige *Opera i drama*, Zemun, Madlenjanum, 2003, viii.

za najvišu i sveobuhvatnu, apsolutnu filozofiju, a ujedno i zaključnu istinu, jer „istina je celina”.<sup>23</sup>

Može se zaključiti da je *Gesamtkunstwerk* proizvod, s jedne strane, romantičarske težnje za povratkom u ontološko stanje (*arhajska utopija*) i, s druge strane, potrebe za preuzimanjem božanske kreatorske funkcije i stvaranjem novog univerzuma odnosno sistema (*transcendentna utopija*). Obe težnje nastale su kao proizvod svih istorijskih, socijalnih, kulturnih, filozofskih i umetničkih previranja u osvit modernog doba, a Wagneru je pripala uloga da ove tendencije objedini, sintetiše, zaokruži i potvrdi.

Na Wagnerovu teoriju i praksi sveobuhvatnog umetničkog dela najdirektnije je uticala opera prve polovine XIX veka – tradicija na koju se Wagner nadovezuje, ali je i radikalno transformiše. Naime, njegovu poetiku je u velikoj meri oblikovala reakcija na situaciju u tadašnjoj operi, što ga je podstaklo na osmišljavanje nove umetničke concepcije. Međutim, na Wagnera su značajno uticali stvaraoci potekli i iz drugih umetničkih disciplina koji su, svaki u svom domenu, osetili potrebu za prevazilaženjem granica sopstvene umetnosti, za sinesteziskim<sup>24</sup> doživljajima, za nalaženjem izgubljenog jedinstva. Nemački romantičarski pesnici, posebno Novalis, ali i Ajhendorf, Merike, Šlegel, osluškivali su „poeziju noći”, maštali o savršenom spoju muzike i reči, videli boje u svojim stihovima. Johan Wolfgang Gete je maštao o operskoj nadgradnji svog najznačajnijeg dela, *Fausta*; međutim, nije uspeo da pronađe kompozitora koji bi njegovu viziju *Fausta* kao opere transponovao u muziku.<sup>25</sup> Kako ističe Hilda Meldrum Braun, nemački romantičarski pesnici i dramski pisci pružili su gotovo dovršenu teorijsku osnovu Wagnerovom *Gesamtkunstwerku*, a Šeling je čak „predvideo” da će željeni savršen spoj umetnosti biti realizovan na području opere. Međutim, oni sâmi nisu bili u stanju da svoje teorijske zamisli realizuju u praksi, jer im je muzika ostajala izvan domašaja.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Kangrga, „Predgovor”, xxxvii.

<sup>24</sup> Sinestezija je sposobnost jednog nadraženog čula da oseti nadražaj drugog čula, na primer da se vidi boja kada se čuju tonovi. Videti: Šuvaković, *Pojmovnik*, 307–308.

<sup>25</sup> Hilda Meldrum Braun navodi da je, između ostalog, Gete odbio Betovenov poziv na saradnju i da je bio najnaklonjeniji kompozitoru-diletantu, princu Antonu fon Radzivilu. Autorka smatra da su razlozi za to dvojaki: s jedne strane, Geteovo zaziranje od neminovnih skraćivanja dramskog teksta prilikom izrade libreta, kao i njegov strah da bi u novonastaloj operi, muzika preuzeila primat nad dramom; s druge strane, nedovoljna razvijenost nemačke opere, u kojoj su, u to vreme, preovladavale forme *melodrama* i *zingšpila* – nekompatibilne sa Geteovom grandioznom vizijom. Videti: Meldrum Brown, *The Quest for the Gesamtkunstwerk and Richard Wagner*, poglavljje 3 “Goethe’s *Faust*: *Gesamtkunstwerk* or *Universaltheater*?”, 59–84.

<sup>26</sup> Isto, poglavljje 2 “Romantic Drama and the Visual Arts”, 38–40.

S druge strane, slikari Filip Oto Runge, Kaspar David Fridrih i Adalbert Štifter<sup>27</sup> imali su vizije umetničkih dela u kojima bi boje delovale na gledaoca kao muzika. Fridrih je želeo da postavke njegovih pejzaža prati muzika; Runge je svoju sliku *Doba dana* komponovao kao simfoniju – on je zamišljao svoje četiri slike gigantskih razmara (*Jutro, Dan, Veče i Noć*) praćene muzikom, kao apstraktnu i fantastičnu slikarsko–muzičku poemu sa horovima, koja bi se odvijala u posebno izgrađenoj sakralnoj građevini.<sup>28</sup> U ovoj Rungeovoj viziji svi autori koji su se bavili njegovim delom vide nedvosmislenu anticipaciju Vagnerovog hrama umetnosti. Pored toga, Vladan Radovanović ukazuje da je u vreme pokreta *Sturm und Drang*, muzika, zbog svoje bespredmetnosti, uzimana kao uzor za pozorište.<sup>29</sup> Navedeni istorijski primeri ukazuju na postojanje međusobnog uticaja i dejstva jedne umetnosti na drugu, što je podstaklo i omogućilo njihovo potonje sjedinjavanje u jedinstveno umetničko delo.

Ne treba posebno naglašavati da su gotovo svi ranije pobrojani nemački romantičari bili strastveni nacionalisti, te su doprineli utemeljenju slike o mitskoj ulozi i misiji nemačke nacije,<sup>30</sup> koja predstavlja jednu od osnovnih pokretačkih snaga Vagnerove teorije i prakse sveobuhvatnog umetničkog dela. Zbog toga je Stefan Jaročinski istakao da je neophodno uzeti u obzir sociološke činioce, odnosno, društvenopolitičku situaciju u kojoj su Vagnerova dela nastala, kako bi se ispravno protumačio njegov stil.<sup>31</sup> Naime, shvatanje umetnosti kao fenomena koji ima svetsko-istorijsku misiju specifično je za nemačku romantičarsku umetnost, jer su umetnost i kultura dobine privilegovano mesto u procesu oblikovanja nacionalnog identiteta Nemaca u periodu koji je prethodio formiranju nacionalne države.

---

<sup>27</sup> Detaljnije o karakteristikama stvaralaštva ovih umetnika, i njihovom uticaju na Vagnera, videti u studijama objavljenim u časopisu *Treći program*, proleće 1983: Diter Borhmajer, „Svet umiruće svetlosti”, 427–457; Karl Dalhaus, „O završetku *Sumraka bogova*”, 457–478; Ginter Metken, „Nova era slika”, 478–494; Gesta Nojvirt, „*Parsifal* i muzički jugendstil”, 494–512. Takođe videti: Meldrum Brown, *The Quest for the Gesamtkunstwerk and Richard Wagner*, poglavlje 2 “Romantic Drama and the Visual Arts”, 38–58; Херберт Бринкман, „Кандински и Шенберг – духовно срдство између сликара и музичара”, *Музички талас* 3–4, 1996, 56–60; Szeeman, *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*; itd.

<sup>28</sup> Videti: Meldrum Brown, “Romantic Drama and the Visual Arts”, 46–54; Metken, „Nova era slika”, 487; Brinkman, „Кандински и Шенберг...”, 56.

<sup>29</sup> Vladan Radovanović, *Vokovizuel*, Beograd, Nolit, 234.

<sup>30</sup> Videti: Hans-Ulrich Veler, *Nacionalizam – istorija, forme, posledice*, Novi Sad, Svetovi, 2002, 81–117.

<sup>31</sup> Stefan Jaročinski, „Totalno umetničko delo – Vagner i Niče”, *Zvuk* 2, 1983, 41.

Vagnerova koncepcija spoja drame i muzike podržavala je željenu sliku o trijumfalnim delima i mitskom utemeljenju nacije.

Prema Hansu-Ulrihu Veleru, *nacionalizam* je sistem ideja, doktrina, slika sveta koji služi stvaranju, mobilizaciji i integraciji veće solidarne zajednice (nacije), ali pre svega legitimaciji novovremene političke vladavine; usled toga, nacionalna država sa homogenom nacijom postaje kardinalni problem nacionalizma.<sup>32</sup> Miroslav Hroh ukazuje da u prvoj fazi razvoja nacionalizma, literarni, umetnički, istorijski interesi intelektualaca usmeravaju pažnju na „nacionalni” jezik, umetnost, prošlost, a tek u drugoj fazi razvija se istinski nacionalizam intelektualaca i društvene elite.<sup>33</sup> Zbog toga je Jaročinski upočatljivo rezimirao:

... fuzija poetske reči sa muzikom bila [je] samo deo gigantske namere koja je trebalo da izazove sve umetnosti, dajući svakoj od njih zadatak u skladu s njenim pozivom, da bi zajedničkim umetničkim naporom služile delu kakvog nije bilo i koje je trebalo da preobrazi moralno razbijeno nemačko klasno društvo u jedan narod, oživljen jedinstvenom voljom i jedinstvenom idejom.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Videti: Veler, *Nacionalizam – istorija, forme, posledice*, 15–16. Takođe, Veler ukazuje da nacionalizam uzima formu političke religije u kojoj se stilizuju starozavetni elementi (isto, 32–41), te da je na nemačkim teritorijama mobilisao sećanje na „države” iz slavne prošlosti i time stvorio fikciju o samo nakratko prekinutom državnom kontinuitetu (isto, 49).

<sup>33</sup> Citirano prema: Veler, *Nacionalizam – istorija, forme, posledice*, 51. O problemu Vagnerovog nacionalizma i antisemitizma videti: Ivana Medić, „Antisemitizam Riharda Vagnera”, u Sonja Marinković (ur.), *Vagnerov spis Opera i drama danas*, Novi Sad, Matica srpska, 2006, 43–50; Dragana Jeremić-Molnar i Aleksandar Molnar, *Mit, ideologija i misterija u tetralogiji Riharda Vagnera*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2004, 203–261 (autori koriste termin *militantni antisemitizam*).

<sup>34</sup> Jaročinski, „Totalno umetničko delo – Vagner i Niče”, 47.



## Gesamtkunstwerk Riharda Vagnera

Uprkos snažnim podsticajima koji su dolazili iz različitih umetnosti, pokušaj kreiranja sveobuhvatnog umetničkog dela nastao je na području opere, jer je ova umetnička forma od svog nastanka<sup>1</sup> sjedinjavala muziku, dramu, poeziju, ples i elemente scenske postavke – režiju, scenografiju, dekor, mizanscen itd. Međutim, ovoj, u osnovi heterogenoj višemedijskoj tvorevini, u kojoj se podrazumevala disproporcija u učešću pobrojanih disciplina (ugrađena u samu osnovu konvencija operskog žanra), Wagner je pridao novu ideološku pozadinu. Tragajući za prapočetkom, jedinstvom, idealnom sintezom, on se okrenuo mitskom, magijskom, ritualnom, obrednom.<sup>2</sup> Zamišljajući sveobuhvatno umetničko delo i utisak koji ono mora da ostavi na primaoca, on je umetnost je video kao religiju, a pozorište kao hram.<sup>3</sup> Ostvarujući svoju zamisao o izgradnji teatra u koji će se dolaziti kao na hodočašće, Wagner je postavio umetničko delo na pijedestal, stvorio od njega predmet obožavanja, a od sâmog čina izvođenja ritual. Vrhunac nastojanja ka otelotvorenu umetnosti kao hrama predstavljaju Vagnerove poslednje muzičke drame, tetralogija *Prsten Nibelunga* i

---

<sup>1</sup> Momenat koji se uobičajeno uzima za datum rođenja opere jeste izvođenje opere *Dafne* Jakopa Perija 1594. godine u Firenci. U studiji „Problem prve opere – neizvesne razlike istorije i metafizike“ Miško Šuvaković pokazuje da postoje različite „priče“ o poreklu opere, te da je opera „načinjena u kulturi kao nostalgični odziv na izgubljenu grčku tragediju“. Videti: Šuvaković, *Paragrami tela/figure*, 216–236. Adorno je smatrao da je opera „građanska forma koja u demagogizovanom svetu nastoji da očuva magijski element umetnosti“. Videti: Теодор Адорно, „Грађанска опера“, *Музички талас* 1–2, 1997, 54–58.

<sup>2</sup> Prema Jaročinskom, Wagner se „oslanja na teoriju koja muziku izvodi iz pevanja... U dalekoj prošlosti verbalni i zvukovni znak činili su jedinstvo, te u kasnijoj evolucionoj fazi došlo do razdvajanja verbalnog jezika, kao izraza poimanja, od zvukovnog jezika, koji se pretvorio u pevanje, a kasnije u muziku.“ Jaročinski, „Totalno umetničko delo – Wagner i Niče,“ 47.

<sup>3</sup> Бранислава Мијатовић, „Гезамткунстверк Игора Стравинског“, *Нови Звук* 1, 1993, 148.

*Parsifal*, ne samo zbog svojih sižea, već i zbog činjenice da su doživele premijeru u novom Festspielhausu u Bajrojtu. *Parsifal* je, po Vagnerovoj zamisli, bio namenjen isključivo za izvođenje u ovom pozorištu.

Dva su, dakle, razloga zbog kojih su se baš u ovom trenutku, sredinom XIX veka, stekli uslovi da Wagner osmisli koncepciju Gesamtkunstwerka. Prvi je „filozofski” – dominacija sistemskog učenja i shvatanja sveta nemačke idealističke filozofije, kao i romantičarske potrebe za kreiranjem nove ontologije; drugi je „esnafski” – kriza opere, koja je bila evidentna i koja se mogla prevazići putem reforme. Termin *kriza* ne odnosi se na društvenu poziciju opere, koja je u tom trenutku bila na vrhuncu svoje popularnosti i nalazila se u središtu pažnje kulturne javnosti, već na njenu uslovljenošć mnogobrojnim konvencijama. Romantičarski dramski teatar blizak je romanu; međutim, formu ranoromantičarskih opera prvenstveno su diktirale muzičke konvencije, tako da je dramski predložak bio samo uslovno, a ne i suštinski značajan i potreban.<sup>4</sup> Wagner je osetio neophodnost izmene mnogobrojnih klišea; njegova prvobitna namera bila je da postane dramski pisac, a kada je doneo definitivnu odluku da se posveti muzičkom teatru, uložio je sav svoj talenat i energiju u pravcu približavanja opera dramskom teatru. Pored toga, on je prvi stvaralač koji je razmišljaо o scenskom tekstu, tj. o totalnom mizanscenu svojih opera, učinivši pionirske korake u oblasti teorije i prakse operske režije. Važno je istaći da su Wagner i njegovi sledbenici, operski kompozitori koji su težili Gesamtkunstwerku, uporedo sa rešavanjem odnosa teksta i muzike u cilju dostizanja dramske uverljivosti, promišljali i *scenski tekst* svojih dela i time inicirali razvoj umetnosti operske režije, ali i izvršili nepobitan uticaj na razvoj ostalih (nemuzičkih) teatarskih formi u XX veku.<sup>5</sup> Dakle, iz spoja vizije apsolutnog Duha i „prezira”

<sup>4</sup> Dramski teatar Vagnerovog vremena bio je zasnovan na dramskom tekstu, oblikovanom prema konvencijama narativnosti i prikazivanja. Prema tipologiji Miška Šuvakovića, dramski tekst može biti shvaćen kao (1) dramski tekst u doslovnom smislu, koji kao tekst književnosti prethodi tearskom događaju i performansu, (2) kao scenario, koncept ili ideografski zapis, i (3) kao sam teatarski događaj ili performans koji se čita kao tekstualni poredak determinisan dramskim indeksima. Videti u: Šuvaković, *Paragrami tela/figure*, 99. Romantičarskoj koncepciji teatra odgovara **prvi** tip dramskih tekstova.

<sup>5</sup> U XIX veku dramski tekst je dominantan, a tek u XX veku on se delimično ili potpuno zamenjuje scenskim tekstom, koji podrazumeva *totalni mizanscen*. U teatru zasnovanom na scenskom tekstu, briše se granica između plesa i drame, između različitih izvođačkih oblika; pokret i gest su podjednako važni kao i dijalog i priča. Tradicija prenošenja scenskih tekstova uobičajena je za azijsko pozorište i evropski klasičan balet, ali je u zapadnom pozorištu zaživila tek zahvaljujući ostvarenjima Grotovskog i njegovih sledbenika. Videti: Aleksandra Jovičević i Ivana Vujić, „Pogled Ježija Grotovskog”, u: Euđenio Barba i Nikola Savareze, *Tajna umetnost glumca – Rečnik pozorišne antropologije*, Beograd, Fakultet dramskih umetnosti, 1996, III.

prema operi prve polovine XIX veka, rođena je zamisao Gesamtkunstwerka. Kako ističe Lidija Ger, Vagnerov koncept zasnovan je na težnji za obnovom sokratovske *mousike*, koja je podrazumevala jedinstvo muzike, teksta i pokreta.<sup>6</sup> Dragana Jeremić-Molnar i Aleksandar Molnar ukazuju da se odrednicom „Gesamtkunstwerk” Wagner služio u ograničenom vremenskom razdoblju, jer je ovaj termin bio preširok i nije precizno apostrofirao dramu, do koje je Vagneru bilo najviše stalo; već od *Opere i drame*, on se priklonio terminu „muzička drama”, da bi u poznom stvaralačkom razdoblju koristio odrednicu „svečani scenski komad”.<sup>7</sup>

Među operskim kompozitorima koji su delovali krajem XVIII i početkom XIX veka, Vagnerovim prethodnicima možemo smatrati stvaraoca koji su pokušavali da ostvare čvršći spoj između muzike i dramske radnje (odnosno da operu približe dramskom teatru!), bez obzira na to da li su sami bili autori libreta ili ne. Ovoj grupi stvaralaca pripadaju Gluk, Mocart, Betoven, Hofman, Berlioz, a Vagnerov neposredni uzor bio je Karl Marija Veber. Njegov uticaj na Vagnera može se uočiti na nekoliko ravnih.<sup>8</sup> U mладости Wagner se divio Veberovom Čarobnom strelcu, kojeg je smatrao pravom nemačkom operom. Po mnogim formalnim odlikama Veberovo delo utire put Vagnerovim dramama: najpre, sâm kompozitor je radio na libretu zasnovanom na drevnoj nemačkoj legendi; u središtu dramske radnje nalazi se junak razapet između sila dobra i zla, koje se bore za prevlast nad njim. Veber je nastojao da ostvari tesnu povezanost muzike i dramske radnje, te tako u muzičkom tkivu opere nailazimo na tematske reminiscencije, pa i na rudimentarne lajtmotive; sile dobra i zla su muzički dočarane različitim intonacionim sferama, podržanim i različitom orkestracijom; zatvorene numere su tečne i fleksibilne, orkestar je pretvoren u ravнопрavnog tumača dramske radnje. Međutim, Wagner je smatrao da je Veberova greška u tome što je „verovao u svemoć čiste melodije”<sup>9</sup> i zbog toga nije nastavio razvoj muzičke drame onako odlučno kako se Wagner spremao to da uradi.

---

<sup>6</sup> Videti: Lydia Goehr, *The Quest for Voice – Music, Politics, and the Limits of Philosophy*, Oxford, Oxford University Press, 2002, 46.

<sup>7</sup> Jeremić-Molnar i Molnar, *Mit, ideologija i misterija u tetralogiji Riharda Vagnera*, 68–75.

<sup>8</sup> Vagnera je njegova majka upoznala sa Veberom 1822. godine, kada je imao devet godina. Veber je umro svega četiri godine kasnije, ali je za Vagnera ostao kulturni stvaralac. Međutim, to ne znači da se u *Operi i drami* preterano pohvalno izrazio o njegovom stvaralaštву!

<sup>9</sup> Citirano prema: Arnold Whitall, *Romantic Music*, London, Thames and Hudson, 1987, 19. Moramo imati u vidu da je Veber umro sa svega 40 godina, što (kao i u Mocartovom slučaju) ostavlja mogućnost za nagađanje kako bi tekao njegov dalji umetnički razvoj, da je duže živeo.

Pored ovih formalnih odlika, Veberov uticaj se ogleda i u težnji za stvaranjem *nemačke* umetnosti, što je bila sklonost podstaknuta rastućim nacionalizmom. U prethodnom razmatranju ukazala sam da su umetnost i kultura dobine privilegovano mesto u procesu oblikovanja nacionalnog identiteta Nemaca u periodu koji je prethodio formiranju njihove nacionalne države, te da je koncepcija spoja drame i muzike podržavala ovu sliku o trijumfalnim delima i mitskom utemeljenju nacije. Kao stvaralač sa „progresivnog“ severa tada razjedinjene Nemačke, Veber je delio sklonost mlađih nemačkih romantičara ka velikim legendama iz prošlosti i ka narodnoj umetnosti sadašnjosti. Arnold Vital smatra da je Veber nemački stvaralač koji je uveo romantizam u pozorište uspešno, dok su pisci poput Tika i Šlegela omanuli.<sup>10</sup> Veber je imao značajne kontakte sa naprednim misliocima tog doba, prvenstveno sa Šelingom: npr. proučavao je Šelinga kada je pisao svoju prvu operu *Silvana* (dovršenu 1810), koju je nazvao „romantičnom operom“. Šeling i Veber su se upoznali godinu dana kasnije, dakle pre nastanka Čarobnog strelca, čak i pre nego što se Veber doselio u Drezden (1817), gde su najuticajniji pisci bili Tik, Šlegel i Vakenroder. Vital smatra da je upravo Šelingovo povezivanje čoveka i prirode, duha i prirode, u cilju ostvarenja idealne fuzije u umetnosti, stimulisalo pesničku imaginaciju i programske tehnike ranoromantičarske muzike.<sup>11</sup> Veberu su teatar i opera pružili najefikasniji poligon za razvoj ovih ideja. U njegovim delima orkestar je postao moćno sredstvo za promociju poetske komunikativnosti romantičarske muzike, a porast značaja dirigenta kao fokusa interpretacije znatno je doprineo redefinisanju odnosa muzike i teksta, kao i odnosa pevanja i orkestarskog toka u operi.

Međutim, Veberov uticaj na Vagnera proteže se još dalje. Naime, njegov angažman u teatru nije bio samo u svojstvu kompozitora i dirigenta, jer je na dvoru u Drezdenu (gde je delovao od 1817. do svoje smrti, 1826. godine) on bio odgovoran za svaki aspekt planiranja i izvođenja operskih dela. Baveći se književnim radom, režijom, organizovanjem predstava i administracijom u podjednakoj meri kao komponovanjem, Veber je stigao na prag Vagnerove koncepcije Gesamtkunstwerka kao kompletног produkta jednog stvaralačkog uma.

Još jedan svestrani romantičarski umetnik bio je Ernst Teodor Amadeus Hofman – pesnik, eseista, kompozitor, dirigent, slikar, koji je libreta svojih fantastičnih opera oblikovao koristeći motive iz srednjovekovnih bajki i predanja. Poput Vebera, Hofman je stremio tome da svi segmenti operskog

---

<sup>10</sup> Isto, 20.

<sup>11</sup> Isto, 21.

dela nastaju simultano, iz jedinstvenog stvaralačkog zamaha, a u cilju dosezanja idealne fuzije umetnosti.<sup>12</sup>

### Vagnerova umetnička teorija

Uz puno uvažavanje doprinosa Vebera, Hofmana i drugih prethodno spomenutih stvaralaca, tek je Rihard Vagner, zahvaljujući svojoj umetničkoj i ličnoj snazi, uspeo da dovrši proces transformacije opere u sveobuhvatno umetničko delo. Svoje težnje ka ostvarenju novog tipa muzičko-scenskog dela teorijski je uobičio u esejima „Umetnost i revolucija“<sup>13</sup> i „Umetničko delo budućnosti“,<sup>14</sup> a detaljno razradio u kapitalnom spisu iz 1850–51. godine *Opera i drama*.<sup>15</sup> U ovoj studiji Vagner opširno razmatra različite probleme vezane za operu: poreklo i nastanak opere, odnos opere i mita, istorijat njenog razvoja, kao i probleme tadašnje operske produkcije, sa podjednakim osvrtom na sve njene elemente – odnos teksta i muzike, odnos teksta i scenske postavke, odnos glasa i orkestarske pratnje, itd. Najzad, on daje i svoje viđenje razrešenja ovih problema, odnosno „uputstvo“ za realizaciju operskog dela koje će sve umetničke discipline povezati i ujediniti u svrhu ostvarenja zajedničkog cilja: potpune ekspresivnosti. Iz ovog obimnog spisa izdvojila sam nekoliko momenata koji se tiču Vagnerovog viđenja situacije u operi, koja je nametala potrebu za reformom. Namera mi je da ustanovim na koji je način Vagner svoju teorijsku misao, izloženu u spisu *Opera i drama* projektovao u svoje muzičke drame i da li je njegova koncepcija bila realno ostvarljiva. Razmotriću tehničke elemente njegove reforme žanra, a zatim posvetiti pažnju istorijsko-kulturnim implikacijama koje je Vagnerova reforma donela u

<sup>12</sup> Arnold Vital navodi da je kompozitor koji predstavlja sponu između Veberovih i Vagnerovih opera Ludvig Špor, jer je i on koristio tematske reminiscencije, lajtmotive i romantičarske sižee u operama. Vital takođe napominje da su svi nemački kompozitor između Vebera i Vagnera (Šubert, Šuman, Mendelson...) pisali opere, ali nisu bili uspešni u tome! Videti: isto, 24–31.

<sup>13</sup> Richard Wagner, “Die Kunst und die Revolution”, *Richard Wagner – Ausgewählte Schriften und Briefe*, Bd. 1, Berlin, Bernhard Kahnefeld Verlag, 1938, 154–186.

<sup>14</sup> Wagner, “Das Kunstwerk der Zukunft”.

<sup>15</sup> Koristila sam engleski prevod: Richard Wagner, *Opera and Drama* (Richard Wagner's Prose Works Vol. 2., transl. William Ashton Ellis), London, K. Paul, Trench, Trübner & Co. Ltd., 1893, reprint The Wagner Library, <http://users.skynet.be/johndeere/wlpdf/wlpr0063.pdf>, kao i srpsko izdanje: Rihard Vagner, *Opera i drama*, prev. Olivera Durbaba, Zemun, Madlenianum, 2003.

pogledu izmene statusa i društvene uloge operskog (i, uopšte, umetničkog) dela i njegovog stvaraoca.

Prema Vagneru, opera je nastala na luksuznim dvorovima u Italiji, jedinoj od evropskih zemalja velike kulturne tradicije u kojoj drama nikada nije dosegla veliki značaj. Prvobitna opera bila je dramatska kantata, a arije – narodne pesme, kojima je oduzeta njihova izvorna istinitost i jednostavnost, ali im je pridodat kapriciozni tekstualni predložak, zbog postizanja utiska dramatske koherentnosti. Što se više razvijala, arija je davala sve više prostora pevaču da prikaže svoje umeće, a zadatak pesnika bio je da pridoda bilo kakav tekst, koji se uklapao uz ariju. Wagner duhovito zapaža da je veliki ugled Pjetra Metastasija kao libretiste pocivao na činjenici da on nikada nije postavljao zahteve muzičarima, već je bio njihov poslušni sluga. Stoga je u fokusu opere uvek bila muzika. Međutim, Wagner je osetio potrebu da odnega „nešto novo, o čemu se nikada ranije nije ni sanjalo: pravu dramu na bazi absolutne muzike”,<sup>16</sup> a za cilj svoje knjige postavio je da dokaže da „saradnja muzike sa poezijom ne samo da može, već mora drami dati značaj koji prevazilazi sve ranije konцепције”.<sup>17</sup> Wagner izdvaja Mocartov primer: mada navodi da je on bio samo muzičar, i ništa osim toga, u njegovim operskim delima muzička sredstva su se razvila do nivoa koji nikada nije dosegao u svojim instrumentalnim delima. Wagner smatra da je Mocart veliki umetnik zbog toga što nije umeo da loš tekst prikrije zavodljivom muzikom, niti da ni iz čega napravi nešto, već je kod njega kvalitet muzike direktno zavisio od kvaliteta teksta na koji je komponovao, te navodi da je Mocart, „najapsolutniji muzičar”, mogao je da sproveđe reformu opere, samo da je naišao na pravog pesnika. (Ovde Wagner implicitno ukazuje da je reforma opere u pravcu *Gesamtkunstwerka* bila moguća i kao produkt timskog rada više umetnika, istomišljenika, ujedinjenih oko zajedničkog cilja.)

S druge strane, Wagner smatra da je Rosinijev muzički genij odveo operu na stranputicu, jer je muzičar postao absolutni gospodar, a drama potpuno odbačena; ceo muzički svet prihvatio je melodije, lišene karaktera, kao jedini sadržaj opere. Francuski kompozitori su zatim pokušali da ožive operu scenskim spektakлом, a Veber infuzijom narodnih melodija – koje su, međutim, istrgnute iz izvornog konteksta, gubile dejstvo, „kao cvet u vazi”.

U svojoj kritici tadašnje opere Wagner koristi organicistički diskurs, određujući muzički segment drame kao *ženski*, receptivan, a tekstualni, pesnički segment kao *muški*: „Muzički organizam, po svojoj prirodi, jeste ženski, on

---

<sup>16</sup> Wagner, *Opera and Drama*, 24.

<sup>17</sup> Isto.

samo rađa, ali ne oplođuje; plodotvorna snaga leži izvan njega, a ako ta snaga ne oplodi, ništa se neće izrođiti. U ovome leži čitava tajna neplodotvornosti moderne muzike".<sup>18</sup>

Centralni i najopsežniji segment knjige sadrži Vagnerovu analizu razvoja drame, kao i aktuelne situacije u tadašnjem dramskom pozorištu, a naročito mnogo kontroverzi izazvalo je njegovo tumačenje mita i grčke tragedije. Međutim, bitno je uočiti da Wagner neumitno teži dramskom teatru, odnosno dramatizaciji romana, kojeg smatra najznačajnijom književnom formom. Razmatrajući grčku tragediju i Šekspirovo pozorište u potrazi za korenima dramaturgije i scenskih postavki opera, Wagner izdvaja hor kao najzanimljiviji element grčke drame, kao komentatora radnje koji je mogao da siđe sa scene i da se izmeša sa publikom, koja je tako postajala jedan od učesnika radnje. Wagner ističe da je Šekspirova tragedija predstavljala ogroman napredak, jer Šekspiru više nije bio potreban hor: on je postigao sjajno profilisanje svih likova, od glavnih do najsporednijih – svaki je imao svoje motivacije i karakteristike. No, opera je ovu suptilnu karakterizaciju u potpunosti odbacila, a ostali su likovi-maske, lišeni svake individualnosti;<sup>19</sup> što su likovi bili bezličniji, stereotipniji, „Princ i Princeza”, to su bili prikladniji da pevaju operske arije! Po Wagneru, kada je kompozitorima poneštalo melodiskske inspiracije, okrenuli su se narodnim pesmama, dekoru i nošnjama, a na kraju sâmom narodu, koji je dobio ulogu operskog hora. Tako se krug zatvorio, od evolucije iz hora u profilisane likove, pa nazad do „smešno obučene gomile”. Na isti način su, u cilju dočaranja istorijskog, kompozitori posegli za crkvenim napevima, koji su, lišeni svoje suštine, postali „jedno od jela na jelovniku Princa i Princeze”. Prema Wagneru, svi ovi efekti: horovi, scenografija, kostimi, crkveni napevi itd. nisu imali nikakvu dramsku svrhu (jer nije ni bilo drame), već su bili puka dekoracija.

Zanimljivo je Wagnerovo viđenje odnosa apsolutne i programske muzike. On tumači Rosinija – operskog kompozitora – kao autora apsolutne muzike, a Betovena – kompozitora instrumentalnih dela – kao začetnika programske muzike! Naime, po njemu, Rosinijeve arije nisu ništa izražavale, niti je tekst bio bitan, već su služile samo da bi se prikazalo umeće pevača; muzika je bila dominantna, tekst nužno zlo. S druge strane, instrumentalna muzika je započela razvoj od narodnih napeva i igara, da bi se vremenom razvila u

<sup>18</sup> Wagner, *Opera i drama*, vol. I, 79.

<sup>19</sup> Wagner ovo pripisuje tendenciji države da ljudi svrstava u klase i da guši pravo na individualnost. Međutim, karakteristično je da će on kasnije u kralju Ludvig II Bavarskom naći moćnog zaštitnika i mecenu za svoj projekat izgradnje Festspielhaus-a u Bajrojtu. Kako primećuje Zeman, obojica su delili težnju ka totalitetu: Wagner ka apsolutnom pozorištu, Ludvig ka apsolutnom kraljevstvu. Videti: Szeeman, *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*.

zaseban jezik. Betoven je prvi kompozitor koji je pokušao da svoje emocije izrazi muzikom; njegova osećanja bila su veoma specifična i individualna, te je morao isto tako i da ih izrazi. Po Vagneru, sa Betovenom počinje era duboko osećajnog čoveka i opsednutog umetnika koji, u divljoj ekstazi i bolno srećan zbog svoje inspiracije, ostavlja na slušaoca utisak genijalnog ludaka. Betovenova dela iz druge polovine života jesu skice za veliki projekat formiranja jezika kojim bi se moglo adekvatno izraziti emocije; ova dela sadrže snažne kontraste, brze i moćne prelazne odseke, nagle akcente, neočekivane kombinacije harmonija i ritmova, koje su slušaocima delovale kao originalne, čudne, u svakom slučaju nove. Dakle, nasuprot Hansliku, koji je smatrao da muzika ne treba ništa da izražava, i da njen sadržaj treba tražiti u tonovima,<sup>20</sup> Vagner je smatrao da muzika (naročito u operi) još uvek ne izražava onoliko koliko bi trebalo!<sup>21</sup> Međutim, njegovo je originalno zapažanje da je u tadašnjoj popularnoj operi *sredstvo izraza (muzika) pretvoreno u svrhu, a svrha izraza (drama) u sredstvo*.<sup>22</sup> U ovom smislu Vagner u naročito negativnom kontekstu predstavlja opersko stvaralaštvo Đakoma Majerbera, ali i mnogih drugih kompozitora. Vagner ukazuje i da je opera u Nemačkoj prvenstveno „uvozni produkt”, nedovoljno blizak duhu naroda i samim tim neadekvatan da odgovori na duhovne potrebe nacije koja se tada uspostavljala. U sprezi sa ovakvim stavom su i Vagnerovi često grubi i neodmereni napadi na jevrejske umetnike (među kojima je bio i Majerber).

U završnom segmentu *Opere i drame*, Vagner se pretežno bavi odnosom poezije i muzike u umetničkom delu budućnosti, pokušavajući da pronađe takav odnos gde bi poezija i muzika združeno dejstvovale u cilju ostvarivanja što ubedljivije dramske radnje.<sup>23</sup> Premda najdetaljnije razrađuje odnos teksta i muzike, u njegovoj koncepciji muzičke drame, tekst, muzika i scenska dešavanja su ravnopravna sredstva, fuzionisana i usmerena ka tome da deluju sinergijski, tj. da pojačavaju uzajamno dejstvo. Takođe, on nagla-

<sup>20</sup> Ovaj stav izneo je u čuvenoj studiji *Vom Musikalisch-Schönen*, kod nas objavljenoj u prevodu Ivana Fohta: Eduard Hanslik, *O muzički lijepom*, Beograd, Plato, 1998.

<sup>21</sup> Ovde je posebno zanimljiva činjenica da je Hanslikov zahtev za apsolutnom muzikom potekao iz iste kulturne i filozofske klime kao i Vagnerov – iz težnje za univerzalnim, za celinom, za otelotvorenjem apsolutnog Duha. Ono što se razlikuje jesu njihove vizije načina dolaženja do apsolutnog: Hanslik je njegovo ostvarenje video u apstrahovanju muzike od ostalih umetnosti i koncentrisanju na čistu muzičku ideju, a Vagner u spoju svih umetnosti u kompaktnu celinu.

<sup>22</sup> Vagner, *Opera i drama*, 13.

<sup>23</sup> Međutim, u kasnijim spisima („O simfonijskim poemama Franca Lista”, „Muzika budućnosti”, „O Betovenu”) Vagner sve više insistira na metafizički prenaglašenoj ulozi muzike u drami. Videti: „Napomene” Klausra Kropfingera uz srpsko izdanje *Opere i drame*, 277.

šava dramsku ulogu svog orkestra, ali nalazi i brojne analogije između orkestarskog i jezičkog, lingvističkog tkiva.

Iz ovog, veoma sažetog prikaza nekih od problema koje Wagner obrađuje u svojoj obimnoj studiji, može se videti koje je on zamerke upućivao na račun tadašnje opere i u kojem je smeru nastojao da prevaziđe aktuelno stanje. Svojim višedecenijskim naporima da od opere stvori muzičku dramu, Wagner je u praksi sproveo reformu na svim nivoima muzičkosenskog dela. Razmotrimo sada koje je sve novine Wagner uveo u odnosu na dodatašnja operska dela.<sup>24</sup>

Prvi sloj gde se uočava Vagnerov reformski doprinos jeste izmena strukture dramskih libreta i njihovog značaja u okviru opere. Naime, libreta su pre Vagnera uglavnom bila pisana po određenim šablonima u pogledu metrike stihova, versifikacije, podele na numere itd.<sup>25</sup> Ovi šabloni omogućavali su kompozitorima da veoma brzo komponuju, da na već gotovu muziku naknadno dodaju tekst, kao i da zamenom jednog teksta drugim istovetne metričke strukture premeštaju gotove numere iz jedne opere u drugu. Uzročno-posledična sprega teksta i muzike praktično nije postojala, pošto se istoj melodiji mogao pridodati veći broj različitih tekstova. Sižei ozbiljnih opera uglavnom su bili kvaziistorijski, ali bez oslanjanja na relevantne istočne činjenice i događaje, već tako oblikovani da u središtu sadrže patetičnu ljubavnu storiju glavnih junaka i događaje koji dovode do nemogućnosti njenog ostvarenja. No, tekstualni predložak ionako je bio samo povod da se pristupi pevanju arija! O minornom značaju teksta i njegove dramske sadržine govori i činjenica da su rečitativi često izostavljeni i da su pevači mogli prekrnjati arije po svom nahođenju. Wagner je ovu ustaljenu praksu u potpunosti odbacio; sâm je pisao svoja libreta, vodeći računa o koherentnosti teksta, a zatim je na njih komponovao muziku, koja je (po njegovom uverenju) morala biti imanentna takvom tekstu.<sup>26</sup> Mada je u Vagnerovim

---

<sup>24</sup> Ovde prvenstveno mislim na ostvarenja velikog broja, pretežno italijanskih i francuskih operskih kompozitora iz XIX veka (kao što su Majerber, Ober, Toma, Belini, Doniceti i mnogi drugi), iz čijih se opsežnih opusa veoma mali broj dela zadržao na repertoaru.

<sup>25</sup> Ne treba prevideti da se do ove šablonizacije došlo postupno, i da je bilo kompozitora koji su joj oponirali, nastojeći da pridaju podjednak značaj svim komponentama operskog dela.

<sup>26</sup> Ovo je središnja tačka njegovog neslaganja sa apologetima apsolutne muzike. Naime, Wagner je smatrao da je sprega teksta i muzike povratna i neraskidiva, dok su Hanslik i njegovi istomišljenici smatrali da muzika i tekst mogu i moraju da imaju značenje nezavisno jedan od drugog! Hanslik navodi primer Glukove arije *J'ai perdu mon Euridice* iz opere *Orfej*, čijoj je melodiji mogao biti pripojen i tekst potpuno suprotnog značenja! Videti: Hanslik, *O muzički lijepom*, 56–57.

delima uglavnom zadržana romantičarska tipologija uloga i glasova,<sup>27</sup> njegovi likovi nipošto nisu bezlični „Princ i Princeza”, već je svaki karakter muzički i dramski jasno profilisan. Počevši od prve „romantične” opere *Holandanin latalica*, Vagnerovi likovi su kompleksna ljudska bića, čije psihološke motivacije nisu sasvim razjašnjene. Većina Vagnerovih glavnih likova su individualisti, koji žive u egzaltiranom i spiritualnom svetu; no, uprkos tome, oni su i ljudi od krvi i mesa, veoma uverljivo okarakterisani. Vagnerova libreta (sa izuzetkom *Majstora pevača*) sadrže mitske i bajkovite, dakle „nerealne” sižee, ali on insistira na realističnom profilisanju likova, za razliku od kompozitora koji su se, na izveštačen i šablonizovan način, bavili „istorijskim” ličnostima i događajima!

Novi tip dramskih libreta zahtevao je i drugačije muzičko uobičenje od dotadašnjeg. U muzičkom toku najvećeg dela operske produkcije tog doba uočavala se jasna podela na zatvorene celine; različiti segmenti opere muzički nisu bili povezani jedan sa drugim; dominirala je pevana melodija, dok je orkestarska pratnja uglavnom bila banalna i bez značaja za dramski tok. Nasuprot tome, Wagner detaljno razrađuje sistem lajtmotiva<sup>28</sup> (u kojem su motivi povezani i grupisani intonaciono i/ili smisleno), kao i simfonijiski razvoj tematskog materijala; time on produbljuje značaj orkestra, koji postaje sredstvo za ostvarivanje dramske simbolike.<sup>29</sup> Ovaj dramski preosmišljen orkestarski tok treba da podražava jedinstvenu zaokruženost simfonijiskog stava, što se postiže time što se tematski materijal u simfonijiskom smislu sprovodi kroz čitavo delo. Pri tom, lajtmotivi su tretirani kao simfonijiske teme, koje se, kao prema načelima simfonijiskog stava, javljaju jedna naspram druge, dopunjaju, suprotstavljaju, preobražavaju, razvijaju i opet

---

<sup>27</sup> Tipologija romantičarske podele uloga i glasova razrađena je u studiji Filipa-Žozefa Salazara *Ideologije u operi*, Beograd, Nolit, 1984, 145–158. Wagner, međutim, ne poštuje treću tipologiju scena i numera koje opera treba da sadrži.

<sup>28</sup> Hilda Meldrum Braun ističe da Wagner nije voleo termin *Leitmotiv*, već je koristio nemačke termine *Motiv* i *Moment* (potonji preuzet od Šelinga) skoro kao sinonime, s tim što je „moment” obuhvatniji termin i ukazuje na jedinstvo muzičke teme/ideje sa tekstrom (i scenskom akcijom). Videti: Meldrum Brown, *The Quest for the Gesamtkunstwerk...*, poglavje 4 “Eighteenth-and Nineteenth-Century Theoretical Approaches”, 87–111, posebno 99–105. Kao što ćemo videti u drugom delu ove knjige, Štokhauzen preuzima koncept „momenta” sredinom šezdesetih godina XX veka, kao jednu od etapa na putu ka vlastitom *Gesamtkunstwerku*.

<sup>29</sup> Zanimljivo je navesti mišljenje Vasilija Kandinskog, koji je lajtmotiv video kao nastojanje Vagnera da junaka ne karakteriše teatarskom opremom, šminkom i scenskim efektima (uprkos Vagnerovom insistiranju baš na ovim segmentima scenskog dela! – prim. I. M), već određenim preciznim motivom, dakle čisto muzičkim sredstvom. Prema Kandinskom, lajtmotiv je jedna vrsta muzički izražene duhovne atmosfere koja prethodi junaku, kojom on zrači na daljinu. Videti: Vasilij Kandinski, *O duhovnom u umetnosti*, Beograd, 1996, Esoteria, 55.

sastaju, s tim što je u muzičkoj drami njihov razvoj uslovljen logikom dramske radnje. Time Vagnerov orkestar postaje mnogo razvijeniji u odnosu na orkestar u delima njegovih prethodnika, prepoznatljiv po individualnom bogatstvu deonica i njihovoj razrađenosti.

Iz izmena koje je Wagner uveo na polju sprege između teksta i muzike, proizašla je i nova *forma* opere, u kojoj više nema podele na numere, već su činovi podeljeni na prizore međusobno povezane simfoniskom razradom orkestarskog tkiva. Često Wagner iz jednog (ili nekoliko srodnih) motiva gradi čitave prizore uz pomoć simfonizacije i time pojačava dramatsko jedinstvo, koristeći jedinstvo njihove muzičke građe.

Usled povećanja dužine i značaja teksta i emancipacije orkestra, Wagner je morao da razvije i nov vokalni stil, koji je u jednakoj meri i dramatska deklamacija i melodija u punom smislu te reči. Utemeljio je i nov odnos glasa i orkestra, koji prevazilazi konvencionalni obrazac melodije i pratnje i predstavlja odnos dva saučesnika ravnopravna u karakterizaciji likova i tumačenju radnje.

Brojne inovacije Wagner je uveo i na području teatarskih elemenata svojih dela, uključujući reformu načina glume i uloge glumca u operskom delu. Naime, kako navodi Salazar,<sup>30</sup> pevači u dotadašnjim operama uglavnom nisu glumili, već pozirali – što im nije uzimano za nedostatak, jer ionako nije bilo radnje koju je trebalo oživeti. Međutim, pošto je pridao nov, veći značaj dramskim sižeima i karakterizaciji likova i, posledično, nastojao da ostvari uverljivost dramskih situacija, Wagner je očekivao izrazit glumački doprinos pevača. Sa istim ciljem postizanja dramske uverljivosti, Wagner je osmišljavao scenografije, kostime, scenske efekte; velikim brojem uputstava u okviru partiture sugerisao je kakva bi trebalo da bude režijska postavka. Njegova težnja za „realističnim“ postavkama opera, bila je uslovljena težnjom da dramski (tj. tekstualni) i scenski sloj dela budu u službi jedan drugog.

Iz svih navedenih elemenata proizašlo je kao krajnji rezultat NOVO (muzičko) POZORIŠTE, i to ne samo u smislu izgradnje novog arhitektonskog zdanja – Festspielhausa u Bajroјtu, već i u prenesenom smislu zasnivanja potpuno nove operske estetike. Praktično, svaki segment Vagnerove opere je diskurzivan. Takođe, bitno je uočiti da je svaki (formalni) sloj Vagnerove reforme uslovljen izmenama na svim ostalim nivoima operskog dela, te da su sve izmene nastale simultano, u kontekstu Vagnerove težnje da produbi uzročnoposledičnu spregu muzičkog, dramskog i scenskog segmenta opere. Može se reći da Wagner stvara novi svet, umetnost kao

---

<sup>30</sup> Salazar, *Ideologije u operi*, 166.

religiju, filozofiju, ideju, trudeći se da usavrši realističke crte izraza u svim komponentama operskog dela, da bi slika novog sveta bila što uverljivija!

## Gesamtkunstwerk i revolucije

Pored ovih segmenata reforme opere koji se tiču njenih formalnih odlika, čini se da su još značajnije izmene koje Wagnerova muzička drama unosi u smislu reforme uloge i statusa opere i operskog stvaraoca u društvu. Upravo iz tog razloga Wagner predstavlja jednu od „velikih tema“ današnje filozofije, estetike, muzikologije, studija kulture.

U Wagnerovom opusu nedvosmisleno se može utvrditi nekoliko sižejnih krugova koji su implicitno sadržali povezivanje estetskog i egzistencijalnog, tj. projektovanje Wagnerovih životnih uverenja i dilema u opersko delo. Ovakva pozicija svakako je u duhu estetike romantizma, u kojoj je stvaralač ujedno i glavni protagonist svojih dela. U svakoj operi jedan od glavnih likova je usamljeni, neshvaćeni, ukleti pojedinac, osuđen na večitu potragu za ljubavlju, razumevanjem, smislom života i, najzad, spasenjem. Ova potraga povezuje tako različite likove kao što su Holandanin, Tanhojzer, Loengrin, Parsifal itd. Nijedan od njih ne želi da ga sredina u kojoj se našao pita ko je, odakle dolazi, čime se tamo bavio i šta sada želi, već očekuju bespogovorno prihvatanje i ljubav. Mada svaka Wagnerova drama latentno sadrži karakter manifesta njegovih umetničkih uverenja, paradigmatsko delo u tom smislu jesu *Majstori pevači*, u kojem Wagner protestuje protiv uskogrudih kritičara i publike sklone predrasudama. Wagner se u podjednakoj meri identificuje sa obojicom glavnih likova, Valterom i Saksom: Valter je oličenje novih težnji u umetnosti, predstavnik novih umetničkih idea, neprekidno u sukobu sa tradicionalnim pravilima; Saks predstavlja umereniju, zreliju stranu Vagnerove ličnosti – on nalazi ravnotežu između konzervativnih snaga i progresivnih uticaja, jer smatra da majstori, uprkos svojim staromodnim shvatanjima, čuvaju ono istinsko, pravo i lepo u umetnosti. Likovi poput Valtera i Zigfrida oličavaju prave, istinske umetničke budućnosti, koji snagom talenta nadilaze „zatanlige“ i u jednom zamašu stvaraju velika dela – Valter pobedničku pesmu, Zigfrid mač Notung.<sup>31</sup>

Još jedan od Wagnerovih dramskih pomaka jeste uvođenje novog tipa ženskih likova. Kao što ukazuje Slavoj Žižek, „ako postoji slika koja predstavlja jasnu oznaku moderne – od Strindberga do Kafke, od Munka do

---

<sup>31</sup> Isti motiv genijalnog stvaraoca suprotstavljenog zatanlijama preuzeće Šenberg u muzičkoj drami *Srećna ruka*, o kojoj će biti reči u petom poglavљу ove knjige.

Šenbergovog *Iščekivanja* – to je uspon figure histerične žene koja zastupa radikalnu disharmoniju u odnosima između dva pola”.<sup>32</sup> Mada Wagner ne daje prikaze histerije, u likovima kao što su Kundri i Ortrud prepoznajemo preteče Salome, Elektre ili Šenbergove bezimene junakinje iz *Iščekivanja* – i u muzičkom i u dramskom smislu.

Na dubinu međusobne prožetosti Vagnerove teorijske misli i operskih ostvarenja ukazuju mnogi autori. Tibor Knajf ističe da rajnske kćeri u ciklusu *Prsten Nibelunga*, pored simbolizovanja stanja prirode pre pojave čoveka, imaju i alegorijsko značenje u smislu Vagnerovog umetničkog idealu drame povezane sa igrom i muzikom.<sup>33</sup> Naime, u spisu „Umetničko delo budućnosti” Wagner označava igru, muziku i poeziju kao *sestre*, koje se spađaju u kolu umetnosti. Knajf pronalazi paralele između opisa kola umetnosti i Vagnerovih uputstava za „koreografiju” rajnskih kćeri; zatim analogije u imenima sestara i umetnosti, pri čemu Flosilda – „najmudrija od sestara” – predstavlja poeziju, kojoj Wagner pripisuje najveću snagu razuma. Prsten koji Flosilda podiže na kraju *Sumraka bogova*, po Knajfu, nema samo smisao povratka iz stanja otuđenosti u prirodno (ontološko!) stanje već i simbolizuje ponovno sjedinjavanje sestrinskih umetnosti iz „Umetničkog dela budućnosti”. Najzad, dvorac Monsalvat iz Parsifala predstavlja metaforu Vagnerovog „hrama”, tj. teatra u Bajrojtu.<sup>34</sup>

Brojni autori ističu da Vagnerove muzičke drame sadrže ksenofobične ispade usmerene prema Jevrejima.<sup>35</sup> Mada su drugi pokušavali to da ospore, uz argument da ovakvi stavovi nisu nigde eksplicitno iskazani, Mark Vajner ukazuje da je neophodno poznavati duhovnu klimu, kontekst, prečutna znanja i metafore koji su vladali u nemačkoj javnosti sredinom XIX veka, da bi se odgonetnule Vagnerove aluzije.<sup>36</sup> Naime, njegova dela su u saglasju sa romantičarskom hermeneutikom, utemeljenom spisima Novalisa, Šlegela, Hofmana i drugih, po kojoj umetničko delo jeste nepotpuni i nesavršeni zastupnik transcedentne ideje. Delo se uvek odnosi na nešto izvan sebe – tj.

<sup>32</sup> Slavoj Žižek, “Wagner as Lacanian”, *New German Critique* 69, 1996, 11.

<sup>33</sup> Тибор Кнајф, „О значењу рајнских кћери у Вагнеровом *Прстену*”, *Музички талас* 5–6, 1996, 50–54.

<sup>34</sup> Isto.

<sup>35</sup> Ovoj problematici posvećeno je više radova u časopisu *New German Critique* 69, posvećenom Vagneru: npr. Christina von Braun, “Richard Wagner: A Poisonous Drink”, 37–51; Marc A. Weiner, “Reading the Ideal”, 53–83; David Levin, “Reading Beckmesser Reading: Antisemitism and Aesthetic Practice in *The Mastersingers of Nuremberg*”, 127–145; Elisabeth Bronfen, “Kundry’s Laughter”, 147–161.

<sup>36</sup> Weiner, “Reading the Ideal”, 60.

izvan svojih ograničenih, materijalnih sredstava i moći reprezentacije i time ono nadilazi materijalnu stvarnost u kojoj je prinuđeno da postoji. Na ovaj način tumačena, Vagnerova dela zaista reflektuju njegova socijalna, politička i moralna uverenja, ma koliko kontroverzna bila.<sup>37</sup> Međutim, upravo opsežan teorijski opus ukazuje da Wagner napušta koncept umetničkog nadahnuća spontanom stvaralačkom silom i time se udaljava od estetike romantizma. Kao što sam već istakla, specifičnost projekta *Gesamtkunstwerka* ogleda se u tome što on isklizava iz romantičarskog stilskog kontinuuma i doprinosi konstituisanju nove, moderne umetnosti – a da nikada, zapravo, ne gubi vezu sa svojim originalnim, romantičarskim korenima!

Još jedan koncept koji Wagner razradjuje, a koji će postati veoma značajan za njegove sledbenike, posebno za ekspresioniste, jeste *unutrašnja nužnost* (*die innere Notwendigkeit*). Ovaj pojam preuzet je iz romantičarskih rasprava Šilera,<sup>38</sup> a Wagner ga suprotstavlja „spoljašnjoj nužnosti“ odnosno nametnutim okolnostima. Reč je o sprezi beskompromisnog stvaralačkog traganja i teorijsko-estetičke refleksije; umetnik mora da deluje iz *unutrašnje nužnosti* i da ostvaruje sopstvene intencije, bez obzira na spoljne pritiske koji ga u tome mogu ometati. Wagner izjednačava „odricanje“ sa bezuslovnim koncentrisanjem na delo, a glavni likovi njegovih muzičkih drama (npr. Senta, Valter, Tristan i Izolda) neposredno otelovljuju ovakav stav. Klaus Kropfinger ističe da je prvo delo u kojem je Wagner promovisao ovo načelo nedovršena opera *Kovač Viland*, „apoteoza umetničkog duha koji sam sebe natkrilje, otelotvorujući duh naroda i izdižući se iznad ogavnosti nametnute egzistencije“.<sup>39</sup> Koncept unutrašnje nužnosti kasnije će detaljno razraditi Šenbergov savremenik i saradnik Vasilij Kandinski u studiji *O duhovnom u umetnosti* (poglavlje „Govor oblika i boja“).<sup>40</sup>

U svojim spisima Wagner je isticao neophodnost izmene društva, ostvarenja nove umetnosti u svetu u kojem neće biti države, vlasti, represije; u svojim delima, pre svega u tetralogiji *Prsten Nibelunga*, a delimično i u *Parsifalu* i *Majstorima pevačima* on daje kritiku starog ustrojstva, a u *Sumraku*

<sup>37</sup> Vajner, Livajn i Bronfen dokazuju u svojim studijama (navedenim u fusnoti 35) da likovi *Nibelunga* (Mimea, Alberiha i njegovog sina Hagen), zatim Bekmesera i Kundri predstavljaju Jevreje! Međutim, Entoni Vinterborn ističe da je upravo Wagnerova teorijska misao izvršila presudan uticaj na nemačke pisce jevrejskog porekla poput Valtera Benjamina, Gustava Landauera i drugih, prvenstveno po svom „revolucionarno-utopiskom karakteru“: Winterbourne, *Speaking to Our Condition...*, 112.

<sup>38</sup> Videti: Kropfinger, „Napomene“ uz srpsko izdanje *Opere i drame*, 265.

<sup>39</sup> Videti: Kropfinger, „Pogovor“ za srpsko izdanje *Opere i drame*, 300.

<sup>40</sup> Kandinski, *O duhovnom u umetnosti*, 75–115.

bogova proriče istinski slom važećeg poretka. U knjizi *Opera i drama* Wagner piše: „Nesvesno u ljudskoj prirodi u društvu prizvati svesti, i u toj svesti ne prepoznati ništa drugo do svim članovima društva zajedničku nužnost slobodnog samoodređenja individue, znači upravo – uništiti državu”.<sup>41</sup> Međutim, utopija za Vagnera nije ostala samo na nivou stvaralaštva (bilo operskog bilo teorijskog), već je on verovatno prvi „veliki” kompozitor koji je učestvovao u revoluciji, te pokušao da svoja umetnička uverenja poveže sa političkim angažmanom.<sup>42</sup> Ovo je značajno zato što će sprega društveno-političkog i umetničkog delovanja, ukidanje institucionalno-umetničkog radi širenja u pravcu metafizičkog ili istorijsko-političkog dometa dela, težnja da se povežu umetnost i život i ukine granica između realnog i utopijsko-imaginarnog, biti osnovne strategije avangardnih pokreta XX veka – na osnovu čega Vagnera možemo smatrati pretečom avangardista<sup>43</sup> (ovome u prilog govori i Blohovo određenje Vagnera kao „pregrejanog novatora”, kao i naglašavanje „donkihotizma”, kako samog Vagnera, tako i njegovih glavnih likova).<sup>44</sup> Kako avangardno zvuči Vagnerov poklič: „sva pozorišta se moraju srušiti, što će neizbežno uslediti. Tek iz tih ruševina pokupiću ono što mi treba, tek onda ću naći ono što mi je neophodno!”<sup>45</sup>

Na samom završetku *Opere i drame* Wagner ističe: „Stvaralač umetničkog dela budućnosti nije niko drugi do savremenih umetnika koji naslućuje budući život i čezne za njegovim ostvarenjem. Onaj ko u sebi podstiče tu čežnju svojim najizrazitijim sposobnostima, već sada živi boljim životom. Ipak, samo jedan može to i da ostvari: umetnik”.<sup>46</sup> Ili: „Tamo gde državnik očaja-va, političar diže ruke, socijalista se muči sa neplodnim sistemima... umetnik će biti onaj koji će moći da sagleda oblike na koje nailazimo čeznući za

---

<sup>41</sup> M. Misailović u ovim rečima prepoznaće uticaj Bakunjinovog anarhizma i „uništenja države” u ime „apsolutne slobode individue”. Videti: Milenko Misailović, „Svevremena *Opera i drama* Riharda Vagnera”, Zemun, Madlenjanum, 2003, XVIII. U kasnijim godinama života, nakon konstituisanja prve nemačke države pod Bizmarkom, Wagner je značajno izmenio svoje stavove.

<sup>42</sup> Godine 1849. Wagner je učestvovao u drezdanskom ustanku; izbegao je hapšenje i uz pomoć Franca Lista prebegao u Švajcarsku, gde je ostao u egzilu do 1861. U godini svog revolucionarnog angažmana Wagner je napisao eseje „Umetnost i revolucija” i „Umetničko delo budućnosti.” Detaljnije o Vagnerovim revolucionarnim godinama i njegovim tadašnjim političkim uverenjima videti u: Jeremić-Molnar i Molnar, *Mit, ideologija i misterija u Tetralogiji Riharda Vagnera...*, 109–134.

<sup>43</sup> Ova hipoteza biće detaljnije razrađena u narednom poglavlju o evoluciji *Gesamtkunstwerka*.

<sup>44</sup> Ernst Bloh, „Paradoks i pastoralna kod Vagnera”, *Treći program*, proleće 1983, 397.

<sup>45</sup> Citirano prema: Jaročinski, „Totalno umetničko delo – Wagner i Niče”, 42.

<sup>46</sup> Wagner, *Opera i drama*, 254.

jedinom istinom – čovekom”.<sup>47</sup> Na drugom mestu Wagner piše: „Ako bismo da budemo sasvim iskreni, moraćemo da priznamo da ono jedino što ima smisla i istinske svrhe – umetničko delo – sada ne može biti stvoreno, već samo pripremljeno, i to revolucionarnim preobražajem, razaranjem i razbijanjem svega onoga što valja razoriti i razbiti”.<sup>48</sup>

Ideja izmene sveta putem umetničkog delovanja, zamisao kreiranja novog, utopijskog, boljeg sveta, kao i realni revolucionarni zanos, navode me da projekt Gesamtkunstwerka označim kao jedan od prvih produkata moderne umetnosti, a Vagnera kao prvog modernog umetnika u istoriji muzike, pogotovo u svetu činjenice da je on prvi operski kompozitor koji je postavio pitanje statusa, društvene uloge i dometa svoje umetnosti. Naime, moderna se razlikuje od ostalih epoha upravo po tome što pokazuje moguću budućnost, a umetničko delo je sredstvo društvenog progresa i preobražaja društva. Majkl Štajnberg ukazuje da je „Amfortasova rana uslov modernosti”,<sup>49</sup> podrazumevajući time da je prokletstvo, ali i obećanje moderniteta, poriv subjekta da kontinuirano transformiše sebe; birokratski mentalitet je neprijatelj promenljive subjektivnosti, jer se moderni ego buni protiv toga da nekome služi. Primeri za ovo bili bi likovi poput Amfortasa, Valtera, Votana, Zigmunda, Brunhilde i drugih. Hisen ukazuje da „svaka rasprava o monumentalnosti i modernosti neizbežno priziva Vagnerov opus: *Prsten Nibelunga*, estetiku Gesamtkunstwerka, istorijat bajrojskog festivala, monumentalnost samog umetnika”.<sup>50</sup> Žižek povezuje koncepciju muzičke drame sa kapitalističkim sistemima produkcije moći, te podseća na Vagnerovu izjavu da „svaka umetnost zahteva, čim dosegne granice svoje moći, da proži ruku susednoj umetnosti (...) da ne bi skliznula ka nerazumljivom, bizarnom i apsurdnom”.<sup>51</sup>

Još jedan argument za određenje Vagnera kao modernog umetnika jeste njegov obiman teorijski opus, za čije su ga nastajanje motivisali višestruki razlozi. Na primer, spis *Opera i drama* poslužio je Vagneru da pruži svoj pogled na operu i umetnost uopšte, zatim na društvo, politiku, mit, istoriju, ali je i nastao iz Vagnerove potrebe da objasni genezu svog najgrandioznijeg

---

<sup>47</sup> Isto, 253.

<sup>48</sup> Iz Vagnerovog pisma Teodoru Ulihu od 27. decembra 1849. Citirano prema „Napomenama” Klausu Kropfingeru uz srpsko izdanje *Opere i drame*, 264.

<sup>49</sup> Michael P. Steinberg, “Music Drama and the End of History”, *New German Critique* 69, 1996, 177.

<sup>50</sup> Andreas Huyssen, “Monumental Seduction”, *New German Critique* 69, 1996, 181.

<sup>51</sup> Žižek, “Wagner as Lacanian”, 17.

dela, tetralogije *Prsten Nibelunga* – koja je tada bila u nastajanju – te da budućoj publici objasni delo koje joj možda ne bi bilo shvatljivo zbog *novina* koje je unesilo! Time je Vagnerov teorijski opus anticipirao mnogobrojne autopoetike stvaralaca iz XX veka. Hilda Meldrum Braun primećuje da se Wagner „mučio da artikuliše koncepte i kreativne procese koji nikad ranije nisu bili opisani i za koje nije postojala adekvatna terminologija. Zbog toga je ovaj zadatak bio nabijen opasnošću i potencijalnim nerazumevanjem”.<sup>52</sup> *Operom i dramom* on je sebi postavio za cilj upotpunjavanje i zaokruživanje sopstvene teorije: „Sada sam, eto, došao do stanovišta s kojeg ne mogu natrag: sve do kraja moram osmisliti pre nego što opet postanem naivni umetnik pun samopouzdanja”.<sup>53</sup> Međutim, nakon ove njegove studije, povratak na status „naivnog umetnika punog samopouzdanja” više nije bio moguć – kako za sâmog Vagnera, tako i za generacije budućih stvaralaca! Pored toga, Konrad Bemer ističe da se „kompulzivna produkcija napisa počev od romantičarskog razdoblja može objasniti progresivnom marginalizacijom umetničke muzike u buržoaskom razdoblju i sve većom potrebom kompozitora da verbalno obrazlože svoje muzičke poruke, koje su sve manje očigledne”.<sup>54</sup>

Jedna od karakteristika Vagnerove umetničke teorije i prakse bila je posebno provokativna gotovo za sve potonje tvorce sveobuhvatnih umetničkih projekata: njegovo zauzimanje poz(icij)e vizionara, duhovnog vođe, proroka, koji je sebi dodelio misiju da povede preobražaj kako svog naroda, tako i čitavog čovečanstva. Wagner je želeo da njegovo umetničko delo budućnosti odražava slobodni duh čovečanstva, a u središtu novog, boljeg, transformisanog sveta nalazila bi se upravo (njegova!) umetnost.

Najzad, sa Vagnerovom delatnošću završava se era specijalizovanog umetnika, koji je u okviru svoje discipline ostvario vrhunsko zanatsko umijeće, i započinje era *autora*, koji se ne bavi jednom specijalizovanom granom umetnosti, već produkuje celokupnu situaciju, koja spregom vizuelnih, auditivnih, prostornih, vremenskih i ostalih komponenti treba da deluje na primaoca.<sup>55</sup> Wagner nije bio ni profesionalni dramski pisac, ni scenograf, ni reditelj, itd, a ipak je smatrao da je upravo on dovoljno kompetentan da

<sup>52</sup> Meldrum Brown, *The Quest for the Gesamtkunstwerk...*, 109.

<sup>53</sup> Iz Vagnerovih pisama, citirano prema: Kropfinger, „Pogовор” за *Operu i dramu*, 310.

<sup>54</sup> Boehmer, “Stockhausen’s Spirituality”, 193.

<sup>55</sup> Ovakve tendencije moguće je uočiti već kod nekih Vagnerovih prethodnika, kompozitora iz razdoblja ranog romantizma (npr. Berlioza, Šumana itd). Međutim, tek je sa Wagnerom načelo izlaženja iz domena muzike uzdignuto na nivo principa – mada će Wagner do kraja života ostati prvenstveno muzičar i u praksi često odstupati od nekih svojih teorijskih postavki.

osmisli sve ove slojeve operskog dela, tj. da organizuje celokupnost dešavanja. Nije slučajno što su Adorno, Tomas Man, Niče, Bloh nazivali Vagnera „diletantom”<sup>56</sup> (uprkos tome što on nije režirao predstave, niti islikavao scenografije, niti šio kostime, već je „samo” osmislio kako to treba realizovati)!

Dakle, Vagnerova težnja ka sveobuhvatnosti manifestovala se na svim, hijerarhijski različitim nivoima njegovog stvaralaštva i života, počev od društvenopolitičke delatnosti, preko sižejno-motivskog jedinstva opera, zaokruženosti njihove forme, zatim težnje kompozitora da oblikuje sve segmente operskog dela, da prevaziđe granice među umetnostima, kao i granice izražajnih sredstava pojedinih umetničkih disciplina. Svoju teoriju i praksu Gesamtkunstwerka Wagner je stavio u službu gore navedenih ciljeva, postajući time ne samo reformator opera, već i teoretičar *par exellence*, a isto tako i politički mislilac. Međutim, mada je Wagner nastojao da svoju viziju uobliči u svim njenim segmentima, teorijska postavka i praktična realizacija Gesamtkunstwerka pokazale su se nekompatibilnim. Naime, prilikom praktične realizacije muzičkih drama, muzičko-tekstualni sloj dela bilo je moguće izvesti onako kako ga je kompozitor osmislio, ali nije bilo moguće ostvariti scenska zbivanja onako kako je kompozitor zahtevao. U Vagnerovo vreme, scenska mašinerija nije bila dovoljno razvijena da bi mogla da postigne „realno” dočaravanje fantastičnih zbivanja; kasnije epohe donele su napredak tehnologije, ali i promenu operske i, uopšte, pozorišne estetike, kojoj su, nakon iskustva apstrakcije i odbacivanja figurativnih predstava u vizuelnim umetnostima, Wagnerova uputstva za scensku postavku opera delovala kao ostatak romantičarskog shvatanja vizuelnih umetnosti, tj. prevaziđeno i zastarelo. Treba napomenuti i da je već sam Wagner donekle izneverio svoje primarne postavke; naime, njegova rana dela pokazuju sjajan osećaj za teatarske efekte, za dinamiku scenskih dešavanja, za održavanje napetosti itd. Međutim, u kasnijim delima, scenska dešavanja su statična, u potpunosti podređena dugačkim dijalozima i monolozima, koji su podržani slojevitim muzičkim tokom; dakle, da bi se realizovao željeni odnos muzike i drame, žrtvovana je scenska komponenta!<sup>57</sup>

Dvadeseti vek je doneo i promenu uloge reditelja, koji je postao umetnik za sebe i praktično emancipovao teatarske elemente postavke opere od ostatka predstave. Govoreći o scenskim rešenjima značajnih reditelja XX

---

<sup>56</sup> Bloh, „Paradoks i pastoral...”, 414; takođe videti: Metken, „Nova era slika”, 484–486.

<sup>57</sup> Različitim problemima savremenih postavki Vagnerovih muzičkih drama bave se autori tekstova objavljenih u zborniku *Wagner in Performance* (eds. Barry Millington and Stewart Spencer), New Haven and London, Yale University Press, 1992.

veka, Salazar primećuje da „pevanje postaje izlišna raskoš kada je prostor u toj meri zasićen značenjima”.<sup>58</sup> Međutim, paradoksalno, upravo je Vagnerov pionirski doprinos razvoju operske režije podstaknuo teatarsku revoluciju sa početka XX veka, čiji su protagonisti bili Antonen Arto, Adolf Apija, Ervin Piskator, Vsevolod Mejerholjd i drugi (ne samo operski) reditelji.<sup>59</sup> Teoretičar operske režije Herbert Graf ukazao je da je Wagner „prvi sistematski sproveo slaganje igre (i dalje izmena dekoracije i osvetljenja) i muzike preko muzike ‘koja vezuje igru’ i time istovremeno postao tvorac moderne operske režije. Jer, partitura sa muzikom ‘koja povezuje igru’ i koja postavlja zahteve za slaganje određenih pokreta (i drugih scenskih promena) sa određenom muzikom, postigla je značaj samostalno sprovedene knjige režije, koja je osigurala stilski celokupno izvođenje. Time je nastala nova umetnost sistematske operske režije”.<sup>60</sup>

Međutim, nije samo emancipacija operske režije i promena teatarskih shvatanja doprinela odstupanju od Vagnerovih postavki. Nekonvencionalnim režijama u novom, obnovljenom Bajrojtu posle 1951. godine, nastojalo se pobeći od nacističke propagande, u čiju je službu bilo stavljeno Vagnerovo pozorište pre i tokom Drugog svetskog rata. Dakle, u vreme kada je postojala romantičarska duhovna klima i estetika, nije bilo tehnologije, a danas, u vremenu koje raspolaže svemogućom tehnologijom, nema društvene klime koja bi omogućila da romantičarska vizija bude adekvatno shvaćena. Današnjim postavkama nastoji se da se, savremenim umetničkim sredstvima, postigne utisak koji je Wagner želeo da ostvari.<sup>61</sup> To, opet, navodi brojne teoretičare da suštinu Gesamtkunstwerka ne traže u formal-

---

<sup>58</sup> Salazar, *Ideologije u operi*, 171.

<sup>59</sup> O Vagnerovom doprinosu umetnosti operske režije videti: Wolfgang Storch, “Der Regisseur Richard Wagner”, in Storch (ed.), *Der Raum Bayreuth – Ein Auftrag aus der Zukunft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2002, 191–196, kao i druge tekstove iz ovog zbornika. Videti takođe: Adolf Apija, „Režija i muzika: opšta skica za scensku postavku *Tristana i Izolde* (1899)”, *Zvuk* 3, 1983, 40–46, gde Apija ističe da je Vagnerovu muzičku dramu režirao redukcionističkim postupkom „odbacivanja svega suvišnog”, karakterističnim za potonje simbolističke i eksprešionističke predstave, o čemu će biti govora u odgovarajućim poglavljima ove knjige.

<sup>60</sup> Herbert Graf, „Operска režija kao nauka”, *Zvuk* 4, 1983, 71. Na istom mestu Graf naziva Vagnera „izuzetnim režijskim genijem”.

<sup>61</sup> Međutim, kako navodi Džon Kulšou: „U modernom teatru moramo da prihvativimo rajske devojke koje ne plivaju, nevidljive zmije, zmajeve i konje, Brunhildu koja ulazi u III činu *Sumraka bogova* sa usklonom *Prestanite da jadujete!* mada nikو na sceni nije ni zucnuo da ne bi poremetio muzički tok. Ne vidim zbog čega je uverljivije da nema konca u sceni sa Nornama, kao i da očigledno dvooki Votan naširoko raspreda kako je žrtvovao jedno oko da bi osvojio Friku...” John Culshaw, “*Gotterdammerung As Drama*” (tekst uz LP ploču *Decca MET 291–6*), 8–9.

nim odlikama dela, već i u viziji umetnika i celokupnoj ideologiji koja stoji iza njegovog ostvarenja. Neki autori čak smatraju da Vagnerova dela nisu *Gesamtkunstwerk*, već *ideja* *Gesamtkunstwerka*; kada bi se pokušalo da se otelotvorena Vagnerove težnje ka totalitetu izvedu baš onako kako ih je zamislio, oduzela bi im se upravo njihova univerzalnost i totalnost, jer bi se pokazalo da su bespovratno omeđena u određenom društvenom i istorijskom kontekstu i da ne mogu korespondirati sa današnjim vremenom. Čak i Pjer Boulez, koji je dirigovao „revolucionarnom” postavkom *Parsifala* u Bajrojtu 1966. godine, kao i jubilarnom produkcijom *Prstena Nibelunga* povodom stogodišnjice od praizvođenja čitavog ciklusa 1976. godine, izjavio je da je „ultimativna lekcija *Gesamtkunstwerka* ta da totalno umetničko delo postoji samo kao fiktivni apsolut koji nam kontinuirano izmiče”.<sup>62</sup>

Može se rezimirati da je Vagnerov *Gesamtkunstwerk* nastao u okviru romantizma, prvog (i poslednjeg) velikog stila unutar megakulture modernizma, uspostavljene krajem XVIII veka. Nastanak modernizma presudno su odredili: kriza hrišćanstva, pojавa koncepta subjekta, institucionalizacija građanskog društva i rastuća vera u naučni i umetnički progres, u razum i moral, kao vid zamene za oslabljene hrišćanske vrednosti. Na nemačkom tlu, romantičarska umetnost i filozofija je, paralelno sa političkim delovanjem, odigrala presudnu ulogu u nastojanjima za formiranjem nacionalne države i nacionalnog identiteta Nemaca.

Međutim, Vagnerov *Gesamtkunstwerk*, mada nedvosmisleno nosi brojne romantičarske odlike, jeste i izraz previranja u okviru romantizma (što je podvučeno i time što je on pozicioniran na završetku romantizma), te predstavlja ishodište i referentnu tačku za brojne moderne umetničke pravce, ali i za kasnije avangardne pokrete. Vagnerova teorija i praksa *Gesamtkunstwerka* jesu proizvodi romantičarskog senzibiliteta i estetskih shvatanja, ali je njima Vagner u velikoj meri iskoračio iz romantizma; kako ističe Jaročinski, „u Vagnerovom stvaralaštvu okupile su se sve osnovne tendencije nemačkog romantizma i, dosegavši tu svoj umetnički apogej, sačuvavši svoju germansku provenijenciju, počele ispoljavati svojstva raspada, koja karakterišu kraj romantičarske epohe i dominaciju nemačke muzike”.<sup>63</sup> Vagner je odbacivao umetnost svoga doba (posebno operu), smatrujući je dekadentnom i komercijalizovanom, a za svoju monumentalnu umetnost sagradio je namerno nemonumentalan hram. Ironija se ogleda u tome da je Bajrojsko pozorište postalo kultna građevina, a Vagnerova

---

<sup>62</sup> Pierre Boulez, “Approaches to *Parsifal*”, in *Orientations – Collected Writings* (ed. Jean-Jacques Nattiez, trans. Martin Cooper), Harvard MA, Harvard University Press, 1990, 259.

<sup>63</sup> Jaročinski, „Totalno umetničko delo – Vagner i Niče”, 40.

umetnost institucionalizovana i komercijalizovana upravo na one načine zbog kojih je on negodovao protiv Majerbera i drugih predstavnika tadašnje „velike” opere. Zapravo, da parafraziram Hisena, uspeh Bajrojta anticipirao je ono što će se kasnije desiti svim modernim i avangardnim projektima – a to je njihova inkorporacija u kulturnu industriju.



## Evolucija Gesamtkunstwerka

U decenijama nakon Vagnerove teorijske postavke i (pokušaja) praktične realizacije Gesamtkunstwerka, koncept sveobuhvatnog umetničkog dela počeo se primenjivati i na druge istorijske i aktuelne umetničke projekte koji su, doslovno ili posredno, sadržali zahtev za spajanjem i prožimanjem različitih sredstava umetničkog izražavanja. Kako su se sredstva izražavanja i mediji vremenom menjali i razvijali, tako je i Vagnerova teorijska postavka dopunjavana i modifikovana, da bi mogla da prati aktuelne umetničke prakse. Njegova ideja sveobuhvatnog umetničkog dela anticipirala je razne multimedijalne, interdisciplinarne i utopiske projekte umetnika, koji su bili institucionalno školovani kao kompozitori, dirigenti, arhitekti, plesači, glumci, slikari, vajari itd. Takođe, ova koncepcija imala je uticaja i na filozofe, osnivače religioznih i mističnih pokreta, različite društvene poslenike itd. U cilju jasnog sagledavanja situacije u XX veku, u ovom poglavlju razmotriću različite nivoje evolucije zamisli Gesamtkunstwerka, kao i različite teorijske pristupe ovoj evoluciji, da bih uspostavila kriterijume za definisanje Gesamtkunstwerka nakon Vagnera.

Završetak XIX i početak XX veka obeležen je rađanjem moderne umetnosti, u okviru koje, međutim, ne postoji samo jedna tendencija, već nastaje više pravaca, a unutar njih, opet, mnogo divergentnih poetika. S obzirom na to da je Vagnerova koncepcija Gesamtkunstwerka uticala na stvaraoce iz različitih umetničkih sfera, potrebno je najpre rasplesti terminološko klupko i definisati termine, imajući u vidu da su upotreba i način recepcije termina moderna, modernizam, avangarda i dr. veoma različiti u npr. teoriji književnosti, teoriji likovnih umetnosti i muzikologiji.

U teoriji književnosti termin *moderna* obično se koristi kao zbirna oznaka za različite pravce nastale krajem XIX veka – *realizam*, *simbolizam*, *naturalizam* itd. Slično određenje koristi se i u teoriji likovnih umetnosti i arhitekturi, koje identifikuju još više pravaca – pored pomenuih, u različitim sredinama

javljaju se termini kao što su *Ars Nova*, *secesija*, *jugendstil*, a delimičan pandan književnom simbolizmu predstavlja *postimpresionističko slikarstvo*.<sup>1</sup> U istoriji muzike, termin *simbolizam* se zamjenjuje odrednicom *impresionizam*, kojom se označava stvaralaštvo prvenstveno francuskih i ruskih autora. Književni *naturalizam* našao je odjeka u italijanskom operskom *verizmu*, dok se termin *realizam* u muzikologiji koristi samo sporadično (prvenstveno u kontekstu operskog stvaralaštva Ruske petorke).

Početkom XX veka dolazi do velikog avangardnog zamaha, te nastaje veliki broj umetničkih pravaca, koji donose radikalno zaoštrenje tendencija nagoveštenih krajem prethodnog veka. Među njima su najupečatljiviji (i međusobno analogni, ne po formalnim odlikama već po teorijskim konsekvenscama) oni koje označavaju napuštanje mimezisa. Teorije književnosti i vizuelnih umetnosti u prvoj polovini XX veka identifikuju veliki broj novih -izama: *postimpresionizam*, *kubizam*, *futurizam*, *eksprezionizam*, *dadaizam*, *nadrealizam*, *konstruktivizam* itd. Teoretičar avangarde Peter Birger razlikuje *istorijsku avangardu* (pre Drugog svetskog rata) i *neoavangardu* (posle Drugog svetskog rata), a u *istorijske avangardne pokrete* ubraja rani nadrealizam, dadaizam, rusku avangardu posle Oktobarske revolucije, zatim (donekle) italijanski futurizam i nemački eksprezionizam, a uslovno i kubizam.<sup>2</sup> Birger ustanovljava da su glavne karakteristike avangardnog delovanja samokritika umetnosti i rušenje institucije umetnosti, što implicira i narušavanje njene autonomije. Međutim, u muzikološkoj nauci klasifikacija je, ponovo, donekle drugačija. Kao što je ukazala Mirjana Veselinović-Hofman, pri pokušaju identifikovanja istorijskih avangardnih pokreta u muzici suočavamo se sa činjenicom da je njihov spisak ne samo sažetiji od onog koji je Birger izložio, već i da neki nemaju smisao samokritike institucije muzičke umetnosti.<sup>3</sup> U istoriji muzike ne koriste se odrednice *nadrealizam*, *dadaizam* i *futurizam* (osim izuzetno); Veselinović-Hofman čak uočava *antimuzičko stanovište* dadaizma i futurizma, te ukazuje da istorijske avangarde koje Birger navodi imaju u muzici samo retorički i metaforički smisao i ne

---

<sup>1</sup> Naime, teorija likovnih umetnosti identificira simbolizam, ali u okviru postimpresionizma (u stvaralaštvu Gogena i Rodena).

<sup>2</sup> Birger, *Teorija avangarde*, 44. S druge strane, Šuvaković razlikuje: *pred-avangarde* (pozni realizam, impresionizam, simbolizam, secesija), *avangarde* (eksprezionizam, futurizam, dadaizam, kubofuturizam, do sredine treće decenije XX veka), *prvu postavangardu* (pozni nadrealizam, visoki modernizam – u 3. i 4. deceniji XX veka), *neoavangardu* (6. i 7. decenija XX veka – elektronska umetnost, novi balet, neodada, fluksus, hepening, environment itd) i *drugu postavangardu* (od 1968. nadalje – konceptualna umetnost, postrukturalizam, minimalizam itd). Videti u: Miško Šuvaković, Slavko Bogdanović – *Politika tela*, Novi Sad, K21K/Prometej, 1997, 13 i dalje.

<sup>3</sup> Веселиновић-Хофман, „Тезе за реинтерпретацију...”, 21.

nalaze pokriće u samoj muzici, jer njihove karakteristike nisu muzički izdiferencirane i poklapaju se sa rešenjima i metodama koje poznaje muzički neoklasicizam.<sup>4</sup> Najzad, bitno je uočiti da se u muzikologiji veoma retko koriste odrednice *moderna*, *modernizam* (sa njegovim podvrstama) i *avangarda* u kontekstu ovog razdoblja, mada je moguće naći raznovrsne, više ili manje utemeljene pokušaje definisanja muzičke moderne. U tom smislu zanimljiva je zbirka eseja Rudolfa Štefana *Muzičari moderne*, gde autor daje teorijske portrete nemačkih i austrijskih muzičara koji su stvarali na prelazu iz XIX u XX vek. U moderne stvaraoca Štefan ubraja: Augusta Halma, Hansa Pficnera, Maksa Regera, Aleksandra Cemlinetskog, Arnolda Šenberga, Franca Šrekera, Albana Berga, kao i ranog Paula Hindemita i Karla Orfa. Međutim, autor ne pokušava da nađe zajednički imenitelj za ove stvaraoce, niti da stvari teorijski okvir za definisanje muzičke moderne, već ovaj termin koristi uslovno, kao zbirnu oznaku za germanske stvaraoca koji su delovali na prelasku dva veka i u čijem se stvaralaštvu očituje kriza tonaliteta i romantičarskog muzičkog diskursa uopšte. Odgovori ovih stvaralaca na krizu kompozicionog jezika bili su, međutim, što i Štefan priznaje, potpuno individualni.<sup>5</sup>

Za raspravu o evoluciji Gesamtkunstwerka u prvoj polovini dvadesetog veka, važno je prepoznati simbolizam i ekspresionizam kao rane manifestacije avangardnog duha (kao što je, na nešto manje očigledan način, bio slučaj i sa romantizmom), jer se njihova bliskost sa avangardnim pravcima (kao, uostalom, i sa romantizmom) ogleda se u srodnosti njihove utopijske svesti i pogleda na svet. Ovoj tezi vratiću se kasnije, a za sada ču umetničke pravce sa početka veka nazvati *modernim* pravcima (uz sve ranije iznete ograde).

Razmotrimo sada njihove zajedničke karakteristike. Parafrasirajući Vatimoa, može se reći da je *moderna* epoha za koju je *biti moderan* osnovna vrednost. Vera u progres identifikovana je sa verom u vrednost novog; dominira koncept genija, a umetnik i umetnost zauzimaju (ili pretenduju da zauzmu) centralnu ulogu u kulturi. Ključni paradoks moderne umetnosti je sledeći: pošto je napušten sakralni pogled na svet, afirmiše se profana sfera vrednosti, a progres biva shvaćen kao vrednost po sebi. No, mada je poreklo vere u progres antiontološko, stvaraoci iz ovog razdoblja često svom opusu upravo pripisuju neki ontološki cilj! Dalje, moderna umetnost nudi odgovore koji su univerzalni i opšti, a ne privremeni i kontekstualni; preispituje aktuelno društvo, a ne istoriju. Moderni umetnici problematizuju kommer-

---

<sup>4</sup> Isto, 25.

<sup>5</sup> Videti: Rudolf Stephan, *Musiker der Moderne – Porträts und Skizzen*, Laaber, Laaber Verlag, 1996.

cijalno i estetsko, lepo i čulno. Za modernu umetnost je bitan sistem koji totalizuje i homogenizuje, što je čini imperijalističkom intelektualnom praksom. Možemo reći da sve manifestacije moderne imaju isti koren, ničevski formulisan kao smrt Boga i *volju za moć*, i iste osobine: veru u progres, želju za promenom sveta, shvatanje novine kao vrednosti, totalitarnost, želju da se prigrabi politička/institucionalna vlast i, najzad, utopiju viziju u osnovi svega.

Dubravka Oraić Tolić ukazuje da se moderna istorija od kraja XVIII veka do kraja XX na svim područjima, od opšte istorije do istorije umetnosti, razotkriva kao dijalektika slobode i nasilja, konstrukcije i destrukcije, energije i dekadencije, metafizike i ontologije, nade i razočarenja.<sup>6</sup> Autorka takođe potvrđuje da su sva načela moderne umetnosti rođena u romantizmu, te da je umetnik sa kraja XIX i početka XX veka radikalna varijanta romantičarskog genija. Prema Tolićevoj, načelo originalnosti iskazuje se u mnoštvu paralelnih i disparatnih pravaca; svaki umetnik unosi svoje novine, koje u avangardnoj kulturi sa početka veka kulminiraju u neponovljivosti raznih umetničkih provokacija.<sup>7</sup>

Jedna od primarnih manifestacija težnje za povratkom na koncept ontološkog u XX veku jeste kritika okulocentrizma, dominacije vizuelnog nad ostalim senzacijama, koja se u različitim umetničkim pravcima ispoljila na različite načine: ekspresionisti su smatrali da je umetničko delo trag unutrašnje nužnosti; dadaisti su izjednačili sliku, muziku, dodir i politički stav; nadrealisti su smatrali da je svaka slika zapravo slika podsvesti, paralelnog, drugog JA, te da umetnost pokazuje nesvesno, ono što se ne može videti; najzad, konceptualna umetnost je dovela do dematerijalizacije umetničkog dela, jer je delo zamenjeno izjavom, manifestom ili teorijskim tekstom.

Kao što sam već istakla, teorije književnosti i likovnih umetnosti na drugačiji način identificuju umetničke pravce na prelasku dva veka negoli muzikologija, a umetnički pravci koji su se ispoljili u likovnim i književnim teorijama i praksama bili su „avangardniji“ (tj. dosledniji u samokritici institucije sopstvene umetnosti i radikalniji u pobuni protiv nje) no što je slučaj na području muzike. Književnici i likovni umetnici bili su odlučniji da raskinu sa tradicijom mimetičke umetnosti, jer je u njihovim umetnostima ona bila mnogo jače ukorenjena nego u muzici. Sredstva muzičkog mimezisa počela su da se razvijaju kasnije od npr. likovnih i tek su u XIX veku dosegla prvi vrhunac (koji je u drugim umetnostima ostvaren mnogo ranije); pored toga, usled same prirode medija, muzički mimezis nije pojmovno

---

<sup>6</sup> Oraić Tolić, *Paradigme 20. stoljeća...*, 169.

<sup>7</sup> Isto.

eksplizitan niti egzaktan. Stoga muzičkoj umetnosti s početka XX veka nedostaju upravo oni avantgardni pravci u kojima je izvršen najradikalniji raskid sa tradicionalnim prikazivanjem. Doduše, kao pandan odbacivanju mimezisa u slikarstvu i književnosti često se apostrofira napuštanje tonalnosti i tradicionalnih formi u muzici, koje se zabilo u isto vreme; međutim, ove promene jesu označile radikalnu transformaciju muzičkog jezika, ali ne i napuštanje mimezisa – npr. muzičkoizražajna sredstva koja koriste Šenberg i Berg u prvim decenijama XX veka su možda čak i više mimetička od romantičarskih! Ova konstatacija je veoma značajna u cilju razjašnjenja zbog čega su kompozitori uglavnom ostajali bliži izvornom Vagnerovom Gesamtkunstwerku, dok su drugi umetnici bili spremniji da ignorišu pojedine Vagnerove postavke.

Evolucija koncepta Gesamtkunstwerka bila je uslovljena i izmenama u shvatanju samih pojmove sadržanih u sintagmi *sveobuhvatno umetničko delo*. Koncept sveobuhvatnosti uglavnom je u XX veku shvatan na isti način kao u XIX veku,<sup>8</sup> ali je zato novo stoleće donelo drastičnu promenu shvatanja kategorije umetničkog dela.<sup>9</sup> Pored toga, dok je Wagner želeo da ostvari spoj ravnopravnih umetnosti, u doba nastanka modernih umetničkih pravaca uvidelo se da se sinteza ne vrši na nivou umetnosti, već na nivou medija i čula.<sup>10</sup> Diter Borhmajer je istakao srodnost Vagnerovih vizija i sinestetičkih doživljaja simbolista, koji su povezivali stihove sa zvucima i bojama. Bodler je pisao: „Zbilja bi bilo čudno kada muzika ne bi mogla da proizvede boje, kad boje ne bi mogle da stvore ideju jedne melodije, i kad bi zvuk i boja bili nepodobni da izraze misli; pošto su se stvari uvek izražavale recipročnom analogijom, od dana kada je rečju božjom stvoren svet kao kompleksna i nedeljiva celina”.<sup>11</sup> Ekspresionizam se ukazao kao umetnički pravac veoma pogodan za realizaciju Gesamtkunstwerka, jer je u njemu, s jedne strane,

---

<sup>8</sup> Kao što se uvidelo na primeru dihotomije Wagner–Hanslik, koncept sveobuhvatnosti, dolaženja do univerzalnog jedinstva, do inicijalne stvaralačke klice, do apsolutnog duha, u XIX veku shvatan je na principijelno dva različita načina: Hanslik je celinu video u apstrahovanju muzike od ostalih umetnosti i koncentrisanju na čisto muzički sadržaj, a Wagner u spoju svih umetnosti u jedinstveno delo.

<sup>9</sup> O različitim shvatanjima pojma umetničkog dela, kao i njegovog statusa u XX veku, videti u: Šuvaković, *Pojmovnik...*, 325–328.

<sup>10</sup> *Umetnost* je intencionalna akcija umetnika realizovana u jednom ili više medija; *mediji* su sredstva umetničkog izraza i obraćaju se pojedinim čulima; *čula* su receptori posredstvom kojih primamo utiske. Mada čovek ima pet čula (vid, sluh, dodir, miris i ukus), umetnost se pretežno obraća čulima vida i sluha, a tek od impresionizma započinje nastojanje da i ostala čula postanu receptori umetnosti, posredstvom sinestetskih doživljaja.

<sup>11</sup> Borhmajer, „Svet umiruće svetlosti”, 447.

izvršen otklon od spoja umetnosti ka sintezi medija, a s druge, naglašena je potraga za iskonskim, za spiritualnim, dakle za ontološkim. Ova tendencija uočljiva je u scenskim ostvarenjima Vasilija Kandinskog (*Žuti zvuk*) i Arnolda Šenbega (*Srećna ruka*), kao i delima umetnika koji su stvarali u okviru radionice *Bauhaus*.

Na završetku prethodnog poglavlja ukazala sam da brojni teoretičari smatraju da Gesamtkunstwerk nije moguće realizovati, te da on ostaje uvek samo na nivou ideje. Mada ova teza nije sasvim zadovoljavajuća, značajna je za diskusiju o evoluciji koncepta sveobuhvatnog umetničkog dela. Naime, prethodno izlaganje završila sam konstatacijom da je Vagnerovo stvaračko stvoraštvo sinteza društvenih i kulturnih previranja i težnji od nastanka megakulture modernizma, ali i da je formulisanjem Gesamtkunstwerka Vagner anticipirao brojne modernističke projekte stvaralaca poteklih iz raznih umetničkih disciplina. Ovim ne želim da dam generalizujujuću (i banalizujuću) tvrdnju da je Vagnerov opus preteča celokupne moderne umetnosti, već samo da ukažem da je koncepcija Gesamtkunstwerka otvorila problem celovitog umetničkog dela, koji se pokazao veoma bitnim za modernu umetnost, a koji su kasniji stvaraoci rešavali na različite načine.

Nakon Vagnerove smrti, izdvajaju se dve dominantne struje evolucije Gesamtkunstwerka, koje su svoja ishodišta imale u različitim slojevima ove koncepcije. Prva evolutivna linija nadovezuje se na formalni aspekt, tj. na projekat objedinjavanja raznorodnih sredstava umetničkog izražavanja. Pritom je bitno uočiti da je Vagnerova koncepcija, nastala kao plod spleta društvenoistorijskih i umetničkih okolnosti u XIX veku podrazumevala spoj zasebnih, samostalnih i jednakovrednih umetničkih disciplina, od kojih bi svaka ponaosob morala da bude vrhunski oblikovana prema sopstvenim kriterijumima i nepodređena ostalima. Vagner je smatrao da će ovakav spoj proizvesti sveukupnost dešavanja i sintetičnost doživljaja. Međutim, upravo zbog toga što je želeo da svaki sloj umetničkog dela oblikuje kao nezavisan entitet, Vagner nije u potpunosti uspeo da ostvari željeni sintetski efekat.<sup>12</sup> Zbog toga će umetnici iz kasnijih razdoblja, koji se budu nadovezivali na Vagnerovu zamisao, nastojati da prodube upravo ovaj uzročno-posledični odnos različitih slojeva sveobuhvatno zamišljenog dela, što će ih odvesti u pravcu sinteze medija.

---

<sup>12</sup> Ovo nije samo umetnički, već i teorijsko-analitički problem. U tom smislu, zanimljivo je zapažanje Kerolin Abati da „opera kombinuje tri osnovna sistema” (muziku, dramu i scenu), ali da još uvek nije razvijena „analitička metodologija koja bi mogla da ih razmatra kao da postoje u idealnoj iskustvenoj realnosti, kao aspekti jedinstvene i simultano percipirane celine”. Carolyn Abbate, „Analysis”, in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, London, Macmillan, 1992, vol. I, 118.

Druga linija evolucije Gesamtkunstwerka razrađuje ideološko zaleđe Vagnerove zamisli, arhajsku i transcendentnu utopiju: viziju kreiranja novog univerzuma, razumevanje sveobuhvatnog umetničkog dela kao sredstva društvenog i duhovnog preobražaja, kao spoja estetskog i egzistencijalnog; zatim, potragu za dolaženjem do Celine koja, međutim, ne mora biti realizovana kao sinteza umetnosti, već je prenesena na konceptualni nivo. Pritom, ove dve grupacije nisu striktno razdvojene, jer pojedini umetnici referiraju na oba konstitutivna sloja Vagnerovog Gesamtkunstwerka, te se ukazuju kao njegovi najdosledniji sledbenici.

U pogledu otklona koji je učinjen od spoja umetnosti u pravcu sinteze medija, značajna je klasifikacija srpskog multimedijalnog umetnika Vladana Radovanovića, po kojoj se višemedijske forme međusobno razlikuju po vrsti značenja, stepenu uzajamne zavisnosti medijskih linija, determinisanosti i integrisanosti. Prema Radovanoviću, u starijem, sinkretičkom vidu, integriranje tradicionalnih umetničkih rodova, spajanje umetnosti – slikarstva, skulpture, muzike, poezije, igre – zbiva se u pozorištu, operi, baletu i filmu. U takvim kombinacijama umetnosti nisu stopljene, već jedna uvek dominira (u operi – muzika, u pozorištu – književnost, u filmu – slika). U sinkretizmima i višemedijskim tendencijama od pedesetih godina XX veka, pre nego celovite umetnosti, kombinuju se mediji (novi materijali, svetlost, pokret, zvuk), ali oni ne zavise jedan od drugog po značenju (multimedij), ili su im elementi labavo i nekontrolisano pomešani i nepotpuno integrirani (mikstmedij).<sup>13</sup> Radovanović se, zato, pita da li je moguća sinteza umetnosti ili samo medija:

Ako medij određuju sprega vrste čula s vrstom materijala, osobeni tehnološki postupci i ‘znaci’ sa potencijalnim delovanjem i značenjem, onda on može učestvovati u sintezi. A ako se cilja baš na sintezu umetnosti, treba uzeti u obzir da pojam svake umetnosti (sem u slučaju otvorene forme i indeterminizma) sadrži i ostvarenost, što znači završenost koja isključuje temeljite preinake u cilju prilagođavanja tvorevini druge umetnosti, zbog čega i jeste teško ostvarenja različitih umetnosti zadovoljavajuće stopiti u nadređenu višemedijsku celinu. Naravno, i to se čini, ali ishod je puka naporednost a ne sinteza. U dramskoj, filmskoj i olakoj televizijskoj medijskoj kombinatorici, na jednu datu liniju, koja je završena, ‘polažu’ se i prilagođavaju sve druge, čime nastaju slabe sinteze s jakom dominantnom umetnošću. Da se, dakle, približi integralnoj sintezi umetnosti kao cilju, treba početi od sinteze medija koja na tom nivou otvara mogućnost stapanja nadgradnji neposredno u višemedijsku celinu, a ne prvo u jednomedijsku. Gleda li se samo ishod, nije sasvim pogrešno govoriti o sintezi

---

<sup>13</sup> Detaljnije o saodnosu mikstmedija, multimedija i intermedija videti u: Radovanović, *Vokovizuel*, 250–253.

umetnosti, obazire li se na proces nastanka – ispravnije je govoriti o sintezi medija. Pošto bi sinteza umetnosti mogla navesti na pretpostavku o umetničkim sastavnicama koje mogu opstati i kao samostalne, još prikladnije je celovitu sintezu različitih medija nazvati sintezijskom umetnošću, budući da njene sastavnice nisu potpuno samostalne.<sup>14</sup>

Ovakva Radovanovićeva teorijska postavka u potpunosti objašnjava način na koji su Vagnerovi sledbenici sa početka XX veka shvatili višemedijska ostvarenja, insistirajući na *kontrapunktskom odnosu* medijskih linija, umesto do tada preovlađujućeg *paralelnog*. Na primer, prilikom komponovanja svoje poslednje simfonije, *Prometej – Poema vatre*, Skrjabin po prvi put eksperimentiše sa spojem muzičkog i vizuelnog medija; ali, svojom skalom boja, formiranom za tu priliku, Skrjabin nije bio zadovoljan. Objasnio je Sabanjejevu da je prвobитно želeo „veći intenzitet zvuka pomoću paralelizma sa bojama. Ali *sada želim kontrapunkt* (*istakla I. M.*). Svetlosti zadržavaju svoju melodiju, a muzika nastavlja sa svojom. Sada želim kontrapunktski odnos svih različitih umetničkih linija“.<sup>15</sup> Insistiranje na kontrapunktskom, a ne na tautološkom odnosu medijskih linija imalo je svoje pokriće u očekivanju umetnika da će, tako koncipirana celina, imati *sinergijsko* dejstvo, tj. da će njena umetnička vrednost, domet i značaj nadmašiti puki zbir uključenih medijskih linija.

Analizom načina međusobnog uodnošavanja uključenih medijskih linija u okviru scenskog dela, može se uspostaviti sledeća razvojna linija. Opera pre Vagnera je u formalnom smislu bliska mnogo kasnije definisanom *mikstmediju*,<sup>16</sup> odnosno mešavini medija – ostvarenju koje je višemedijsko samo po formalnim odlikama, a u kojem različiti segmenti ne moraju da budu uzročno-posledično povezani, niti međusobno uslovljeni. Vagnerova muzička drama predstavlja sledeći stupanj u integraciji medija, *multimedij*<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Vladan Radovanović, „SINTUM”, *Književna reč*, 25. oktobar 1993, 19.

<sup>15</sup> Citirano prema: Faubion Bowers, *Scriabin – A Biography of the Russian Composer (1871–1915)*, vols. I & II, Tokyo and Palo Alto, Kodansha International LTD, 1969, 205–206.

<sup>16</sup> Šuvaković definiše mikstmedij (*mixed media*) kao naziv za umetnička dela koja nastaju prekoračenjem granica jednog medija i stvaranjem umetničkog dela koje istovremeno pripada likovnim umetnostima, pozorištu, književnosti, muzici i filmu, odnosno, novim neuobičajenim oblicima umetničkog izražavanja i ponašanja. Videti: *Pojmovnik*..., 193.

<sup>17</sup> Prema Šuvakoviću, multimedijalnom umetnošću se nazivaju umetnički radovi u čijoj realizaciji je upotrebljeno više medija koji pripadaju različitim umetničkim disciplinama. Videti: isto, 198. Autor navodi da razvoj multimedijalnih eksperimenata nije rezultovao razvojem nove sintetičke umetnosti, već je ta tendencija ostala jedan od paralelnih tokova u evolucijama savremene umetnosti.

odnosno spoj medija, gde uključeni mediji u nešto većoj meri zavise jedan od drugog. Umetnici sa početka XX veka, poput Skrjabina, Kandinskog i Šenberga približili su se stupnju *polimedija*,<sup>18</sup> polifonog odnosa medija, u kojem su uključeni mediji tretirani kao kontrapunktske linije, tesno isprepletane i uslovljene jedna drugom. Umetnička ostvarenja nastala u drugoj polovini XX veka, ostvarena u koordinatama tradicionalnih medija ili u njihovom prožimanju sa novim medijima, takođe su mahom rađena po modelu polimedija. Sve ove generacije stvaralaca sanjale su o najvišem stepenu sinteze, koji ćemo ovom prilikom nazvati *intermedijem*,<sup>19</sup> tj. *medijem između medija* – koji bi predstavljao apstraktnu središnju tačku u prostoru između ranijih separativnih medija, to jest novi sintetički medij. U intermediju bi sve medijske duži proizilazile iz istog centra, a za njegovu potpunu, intergralnu percepciju bio bi neophodan razvoj novog, sintezijskog čula! Međutim, nagli razvoj elektronskih medija u poslednjim decenijama XX i početkom XXI veka nadmašio je očekivanja najsmelijih vizionara. Kompjuterska multimedija i tehnologija virtuelne realnosti omogućile su ostvarenje sintetičkog medija u kojem su sve informacije ravnopravne, međuzavisne i uslovljene jedna drugom, ali i međusobno zamenljive. U digitalnoj tehnologiji, vizuelne, zvučne i ostale „medijske“ informacije pretvorene su u bitove, koji se mogu slobodno kombinovati, premeštati, graditi celinu na različitim nivoima, a pritom su objedinjeni na jednom nosaču i percipiraju se istovremeno. Međutim, paradoksalno, dominacija kompjuterske tehnologije relativizovala je odnos celine i fragmenta, a velike priče o celovitom umetničkom delu koje bi imalo magijsko, utopijsko ili društveno-transformišuće dejstvo, u eri reprodukcije i simulacije prebačene su na sasvim drugi plan, ili potpuno potisnute.

Kao što sam već istakla, pri razmatranju evolucije Gesamtkunstwerka nakon Vagnera, mogu se principijelno uočiti dva nivoa ispoljavanja, a samim tim i dva dominantna vida poimanja ove zamisli. Prvi nivo predstavlja *formalni aspekt* Vagnerovog Gesamtkunstwerka, dakle željeni spoj umetničkih disciplina, a drugi njegovo *ideološko, utopijsko zaledje*, odnosno, težnja za dosezanjem izgubljene stare ili zamišljene nove celine, za povezivanjem umetnosti sa ideološkim, etičkim, teorijskim, duhovnim i drugim okvirima i tradicijama. Ovo drugo shvatanje Gesamtkunstwerka implicira da je ovaj projekat neostvariv, te da je on uvek utopijski ideal ili sklonost. Mada se u konkretnim umetničkim ostvarenjima iz XX veka ova

---

<sup>18</sup> Ovo je Radovanovićev termin za pojavu koju Gib i Koup nazivaju *intermedijem*.

<sup>19</sup> Pojam *intermedija* uveo je fluksus umetnik Dik Higgins, koji je eksperimentisao sa vizuelnom poezijom i odnosima muzike i baleta. Videti: Šuvaković, *Pojmovnik*..., 198.

podela na dve struje proistekle iz Vagnerovog Gesamtkunstwerka ne može uvek eksplisitno uspostaviti, ona je od suštinskog značaja za ustanavljanje kriterijuma na osnovu kojih delatnost određenog umetnika može biti dovedena u vezu sa Gesamtkunstwerkom – jer ona povlači sa sobom i različitost u shvatanju pojma stvaranja i vrednovanja umetničkog dela.

Najveći broj konciznih enciklopedijskih definicija koncentriše se na formalnu stranu Gesamtkunstwerka, tj. na projekat sjedinjenja različitih umetnosti (poezije, muzike, drame, plesa, arhitekture, likovnih umetnosti itd.) u jedinstveno umetničko delo. Ovaj termin je, dakle, znatno precizniji od termina „muzička drama”, mada se u muzikološkim tekstovima oni vrlo često poistovećuju.<sup>20</sup> Karl Dalhaus ukazuje da je u Vagnerovo teoriji vidljiva radnja poistovećena sa „dramom”, te da su muzika i tekst u njenoj službi – što je vremenom dovelo do toga da scenska realizacija, od periferne, postane centralna kategorija operske estetike.<sup>21</sup> U svom prvom značajnom teorijskom delu *Umetnost teatra* britanski producent, scenski dizajner i teoretičar Edvard Gordon Kreg, jedan od pionira režijske umetnosti, napisao je da umetnost teatra nije ni gluma, ni komad, ni produkcija, niti ples, već se formira od svih elemenata koji je grade: od pokreta koji je duša glume, od reči koje su telo komada, od linija i boja koje su suština postavke i od ritma koji je suština plesa. Ova definicija je i bliska Vagnerovom Gesamtkunstwerku i udaljena od njega, jer ona definiše homogeno umetničko delo, ali ne zastupa jedinstvo umetničkih formi nego sredstava izraza (tj. medija), koji dejstvuju zajedno.<sup>22</sup> Hilda Meldrum Braun smatra da je ključni momenat za evoluciju Gesamtkunstwerka bio uviđanje operskih reditelja Adolfa Apije i Edvarda Gordona Krega da je neophodno odstupiti od „zastarelih” romantičarskih scenskih postavki Vagnerovih dela, pogotovo u Bajroјtu (na kojima je insistirala njegova udovica Kozima Wagner) i uvesti modernu tehnologiju u inscenacije i scenski dekor.<sup>23</sup> Apija je smatrao da Wagner nije uspeo da otelotvori svoju „unutrašnju viziju”, jer je scenu zatrpaо „površnim dekorom i previše detaljnim mizanscenom”,<sup>24</sup>

<sup>20</sup> Već sam ukazala da je i sâм Wagner pravio razliku između termina „Gesamtkunstwerk”, „muzička drama” i „svečani scenski komad”.

<sup>21</sup> Carl Dalhaus, *Nineteen-Century Music*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1989, 346.

<sup>22</sup> Navedeno prema: *The Concise Encyclopedia of Expressionism* (ed. Lionel Richard et al), Wave/Hertfordshire, Omega Books Ltd, 1984, 199.

<sup>23</sup> Meldrum Brown, *The Quest for the Gesamtkunstwerk...*, poglavljе 7 “Adolphe Appia – A Watershed in the Evolution of the Gesamtkunstwerk”, 173–187.

<sup>24</sup> Isto, 184.

te nije uspeo da scensku postavku, odnosno, režiju izdigne na nivo zasebne umetnosti koja bi bila ravnopravna muzici i drami. Apijina shvatanja izvršila su presudan uticaj na Vilanda Vagnera i njegove bajrojske produkcije posle Drugog svetskog rata.

Vasilij Kandinski je smatrao da su raniji pokušaji spajanja umetnosti bili površni, a mogućnost ostvarenja monumentalne umetnosti video je u pronalaženju *unutrašnjeg zvuka* zajedničkog za sve umetnosti, koji se može izraziti različitim medijima. Prema Kandinskom, „isti unutrašnji zvuk može se u istom trenutku upotrebiti u različitim umetnostima, pri čemu svaka umetnost osim ovog zajedničkog zvuka pokazuje i njoj svojstveni suštinski višak i time zajedničkom zvuku dodaje bogatstvo i snagu koja se ne može dosegnuti samo putem jedne umetnosti”.<sup>25</sup> Miško Šuvaković navodi da sveobuhvatno umetničko delo<sup>26</sup> nastaje objedinjavanjem raznih medijskih, disciplinarnih i konceptualnih modela izražavanja, stvaranja i ponašanja u jedinstveno umetničko delo, koje nije mehanički zbir različitih medija i zamisli, već rezultat težnje ka sintezi i objedinjavanju, što vodi novoj umetnosti.<sup>27</sup> U kontekstu svoje teorije citatnosti, Dubravka Oraić Tolić definiše *Gesamtkunstwerk* kao romantičarski i avangardni idealni žanr građen na načelu citatnog osvetljavanja različitih umetnosti.<sup>28</sup>

Harald Zeman navodi sledeće karakteristike sveobuhvatnog umetničkog dela: (1) nastalo je u srednjeevropskom kulturnom krugu i zato nosi odlike srednjeevropskog idealizma i eklektičnosti, (2) nikada nije realizovano, već predstavlja cilj ili ideal kojem se teži; drugim rečima, u umetničkim delima se izražava sklonost ka celovitosti, i (3) istovremeno teži prevazišenju granica između pojedinačnih umetnosti i komplementarnim duhovnim sintezama raznorodnih religioznih, etičkih i političkih sistema.<sup>29</sup> Po Zemanu, dati celini, otkriti vezu sa univerzumom ili hteti da se ostvari zaokruženi univerzum jeste samo sklonost, priznanje, opsesija, umetnički destilat i želja za izbavljenjem. Pomenuti autor zamisao *Gesamtkunstwerka* tumači kao ideal, koji je nemoguće dostići, ili sklonost, koja se otkriva u nameri stvaraoca, odnosno, na konceptualnom nivou. Problematiku sličnu onoj

---

<sup>25</sup> Kandinski, *O duhovnom u umetnosti*, 108.

<sup>26</sup> Šuvaković koristi termin *skupno* ili *celovito* umetničko delo.

<sup>27</sup> Šuvaković, *Pojmovnik...*, 316–317.

<sup>28</sup> Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*, 110.

<sup>29</sup> Videti: Szeeman, *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*.

kojom se bavi Zeman tretiraju i Aleksandar Flaker,<sup>30</sup> Boris Grojs<sup>31</sup> i drugi autori koji, polazeći u osnovi od Markuzeove teze o društvu kao umetničkom delu,<sup>32</sup> navode da je Gesamtkunstwerk bio najbliži ostvarenju u totalitarnim društvenopolitičkim sistemima, u kojima je sproveđena rigorozna kontrola nad celokupnom umetničkom produkcijom, koja je trebalo da služi viziji idealnog društva, a u kojem se sprovodi totalizujuća kontrola celokupnog životnog prostora na estetizujući način.

Prateći sve manifestacije sklonosti ka sveobuhvatnosti u umetničkim praksama XX veka, Šuvaković određuje okvir za razumevanje upotrebe koncepta Gesamtkunstwerka:<sup>33</sup> ovim terminom nazivaju se (1) umetnička dela nastala povezivanjem različitih medija, postupaka, oblika izražavanja; (2) oblici ponašanja i delovanja umetnika u kojima se on/a služi različitim medijima, materijalima, umetnostima, životnim stavovima, ideološkim pozicijama; i (3) diskurzivni okvir koji umetničko delo orijentise ka izvesnim ideološkim, etičkim, teorijskim, duhovnim itd. okvirima i tradicijama; drugim rečima, očekuje se da umetničko delo prekoračuje granice umetnosti u sintezi umetnosti i drugih sistema.

Svi navedeni autori ističu da je suštinska odlika Gesamtkunstwerka njegov utopijski karakter. Šuvaković (kao i Flaker, Oraić Tolić, Grojs i drugi) ukazuje da je zamisao utopije ujedno i jedna od suštinskih karakteristika avangardne umetnosti, zato što objedinjuje ambiciju avangardnih umetnika da svoje delovanje odrede kao projekat umetničkog, političkog, etičkog progresivnog razvoja i preobražaja društva kroz medije i stvaralačke moći umetničkog i vanumetničkog delovanja.<sup>34</sup> Iz ovoga se može izvesti zaključak da je zamisao Gesamtkunstwerka preteča avangardnih pokreta. Mada Vagner nije delovao na način karakterističan za avangardne umetnike,<sup>35</sup>

---

<sup>30</sup> Flaker, *Ruska avangarda; Sovjetski masovni Gesamtkunstwerk*.

<sup>31</sup> Groys, *The Total Art of Stalinism*.

<sup>32</sup> Videti: Herbert Marcuse, *Estetska dimenzija*, Zagreb, Naprijed, 1981.

<sup>33</sup> Šuvaković, „Spoznajni značaj i funkcije *Gesamtkunstwerka i Pas-Touta...*”, 8 (napomena 11).

<sup>34</sup> Šuvaković, *Pojmovnik.....*, 367. Prema Šuvakoviću, utopija u umetnosti može biti *vizija, projekat ili konkretna utopija*.

<sup>35</sup> Mirjana Veselinović-Hofman ističe da se avangarda ostvaruje agresivno antitradicionalnim pokretom, te da, pored ostalog, zastupa raskid sa kontinuitetom kao bitnom odrednicom razvoja i sukcesije muzičkih stilova. Videti u: „Тезе за реинтерпретацију...”, 20. Međutim, prilikom analize postulata muzičke avangarde, autorka ukazuje da se konkretno u muzici avangarda ostvaruje na način principijelno različit od drugih umetnosti, upravo po tome što gotovo da i ne poznaje „beskompromisno rušilaštvo kojim se obezvražuje i razara institucija umetnosti”, odnosno, njeni rušilaštvo je „evolutivne prirode”. Isto, 25.

njegov projekat Gesamtkunstwerka poseduje mnoge osobine avangardnog ostvarenja koje, u svojoj teoriji muzičke avangarde, navodi Mirjana Veselinović: on je ujedno i izvidnica i prethodnica; deluje kao izazov i prevrat, ali i kao podsticaj za sledbenike; predstavlja revolucionarnu novinu, ali se i nadovezuje na dostignuća svojih preteča; obelodanjen je manifestom;<sup>36</sup> nosi jaku ideoološku konotaciju; najzad, učvršćuje novatora u „uverenju da je došao do kraja u sveukupnosti predstave sveta i da je time ostvario sliku koja je koliko zemaljski toliko i kosmički istinita – univerzalna u jedinstvenoj zakonitosti”.<sup>37</sup> Naravno, to ne znači da Vagnera treba smatrati avangardnim stvaraocem, ali treba ukazati na srodnost između njegove koncepcije i koncepcija avangardnih umetnika, a uzrok tome je srodnost njihove utopijske svesti i pogleda na umetnost i svet. Veselinović navodi da su glavne prepoznatljive karakteristike avangarde najavljene u romantizmu, koji nije shvaćen kao avangardni pokret, nego kao stil koji sadrži simptome avangardnog. Naime, „romantičarska pobuna umetnika protiv društva u kojem živi, uslovljena specifičnim psihološkim i sociološkim momentima, predstavlja po svojim uzrocima i manifestacijama koren avangardističke pobune”, tj. „njenu prethodnicu”. „Antiburžoaski i antikonformistički stav” ima „polaznu tačku u romantizmu. (...) Postoji kontinuitet u shvatanju skandala kao sredstva izraza”.<sup>38</sup>

Zeman ukazuje da Gesamtkunstwerk ne mora da bude umetničko delo, već sklonost ka delu, anticipacija, projekat, ideal dela. Ove manifestacije pripadaju Šuvakovićevom trećem tipu Gesamtkunstwerka, tj. mogu se identifikovati preko literarnih i drugih diskurzivnih ukazivanja umetnika; takođe, podrazumevaju da su umetnik (koji teži Gesamtkunstwerku) i teoretičar (koji njegovu sklonost prepoznaće) upoznati sa istorijatom težnje ka sveukupnosti, te mogu navedenim manifestacijama pripisati sklonost ka kreiranju sveobuhvatnog sistema. Pošto je ovaj tip Gesamtkunstwerka uvek ideal ili sklonost, za njegovo identifikovanje nije bitno da li je umetnik ostvario spoj umetnosti i da li je uopšte izašao iz okvira jedne umetnosti – bitan je, s jedne strane, konceptualni nivo, gde umetnik objašnjava svoju sklonost ka celini, a sa druge, dejstvo koje delo treba da proizvede:

---

<sup>36</sup> Naime, Vagnerove spise „Umetničko delo budućnosti”, *Opera i drama*, „Pismo mojim prijateljima” i druge možemo shvatiti kao *manifeste* ove umetničke koncepcije! Naravno, postoji razlika između teorijskog teksta i manifesta, ali pomenuti Vagnerovi spisi latentno sadrže manifestni karakter.

<sup>37</sup> Veselinović, *Stvaralačka prisutnost...*, 20.

<sup>38</sup> Isto, 25.

magijsko-ritualno (*arhajska utopija*) ili društveno-transformišuće (*transcendentna utopija*).

Za razliku od ovih shvatanja, pretežno poteklih iz oblasti teorija likovnih umetnosti ili književnosti, u muzikologiji je recepcija Gesamtkunstwerka i njegove evolucije drugačija.<sup>39</sup> Naime, dok su slikari, pesnici, dramski pisci itd. od Vagnera preuzimali njegovu estetsku viziju umetnosti kao hrama, zatim potragu za celinom, želju za sinestetičkim doživljajima, kompozitori su uglavnom posezali za „esnafskim” tj. formalnim karakteristikama reformisane opere, kao što su: nova forma – kako čitave opere, tako i pojedinih njenih odseka, zatim, „beskrajni” prokomponovani muzički tok, primena sistema lajtrmotiva, nova uloga orkestra, harmonske inovacije itd, kao i za uzročno-posledičnim spojem umetnosti (tj. medija) kao primarnom formalnom odlikom Gesamtkunstwerka. U skladu s tim, nasleđe Vagnerove zamisli pripisivano je i scenskim ostvarenjima kompozitora koji su, u svojim teorijskim/poetičkim spisima i razgovorima sa savremenicima, deklarativno ustajali protiv Vagnera – kao što su Klod Debisi (*Peleas i Melisanda*), Igor Stravinski (*Petruška*), Erik Sati (*Parada*) i drugi.<sup>40</sup>

Sumirajmo sada koje su sve umetničke pojave sa početka XX veka dovođene u vezu sa Gesamtkunstwerkom. Prema Diteru Borhmajeru, prvi Vagnerovi sledbenici i obožavaoci bili su francuski pesnici simbolisti i kompozitori-impresionisti – Bodler, Malarme, Meterlenk, Debisi.<sup>41</sup> Dejvid Majkl Herc takođe smatra da je Wagner izvršio presudan uticaj na pesnike simboliste i Debisia.<sup>42</sup> Na području muzike, gotovo svi kompozitori koji su

<sup>39</sup> Na različitost recepcije Gesamtkunstwerka kod pesnika, slikara, kompozitora itd. ukazuje i Klaus Kropfinger: npr. on smatra da Bodler *Operu i dramu* „nije valjano proučio, niti ju je umeo istinski koristiti”; videti „Pogovor” za srpsko izdanje *Operе i drame*, 340–368.

<sup>40</sup> Na primer, Debisijev impresionizam nastao je kao reakcija na zasićeni romantičarski stil, čija je paradigma upravo Wagner; međutim, Debisijeva muzička drama *Peleas i Melisanda* umnogome se oslanja na Vagnerove muzičke drame *Tristan i Izolda* i *Parsifal*. U mladosti, Debisi se divio Vagneru i bio jedan od posetilaca Bajrota. Debisijeva muzička sredstva razlikuju se od Vagnerovih, ali je njihova pozorišna estetika sroдna. Mada Debisi nije napisao tekst *Peleasa*, već Moris Meterlink, njegova drama omogućila je Debisiju da svoju viziju spoja muzike, scene i drame sprovede u delo. Videti: Antoine Golea, *Claude Debussy*, Paris, Editions Slatkine, 1983, 167.

<sup>41</sup> Borhmajer, „Svet umiruće svetlosti”.

<sup>42</sup> Herc uspostavlja brojne analogije između Vagnerovih muzičkih drama i simbolističkih poema, te podseća da je presudan događaj za francusku umetnost bilo pokretanje časopisa *Revue Wagnerienne* 1885. godine. Videti: David Michael Hertz, *The Tuning of the Word – The Musico-Literary Poetics of the Symbolist Movement*, Carbondale/Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1987, poglavlje “Wagner and the French”, 32–55. Herc takođe ističe da je sintezacija bila prva i najvažnija lekcija koju su simbolisti naučili od Vagnera: isto, 170.

preuzeli Vagnerovu koncepciju muzičke drame, prokomponovani muzički tok, lajtmotive, bez obzira na to da li su sami bili autori libreta i režijskih postavki ili ne, dovođeni su u vezu (makar posrednu) sa projektom Gesamtkunstwerka – do ovoga je najčešće dolazilo usled, već uočenog, poistovećivanja formalnih karakteristika Gesamtkunstwerka i muzičke drame. Adrijan Henri u stvaraoce totalnog umetničkog dela ubraja francuske simboliste, ruske avangardiste, italijanske futuriste, umetnike okupljene u *Bauhausu*, dadaiste i nadrealiste<sup>43</sup> – dakle, one stvaraoce koji su ostvarivali višemedijska dela (ali ne i muzičke drame Vagnerovog tipa), u kojima je na veoma različite načine problematizovan pojам sinteze. Dalje, po Haraldu Zemanu, umetnici u čijim je delima ili spisima moguće prepoznati sklonost ka Gesamtkunstwerku jesu: stvaraoci iz domena pozorišta i performansa (Antonen Arto, performativni umetnici); slikari i skulptori (Vasilij Kandinski, Piet Mondrian, Kazimir Maljevič, Kurt Šviters, Jozef Bojs); književnici (dadaisti, futuristi, Velimir Hlebnjikov, Džejms Džojs); umetnici okupljeni oko radionice *Bauhaus*, koji su osećali potrebu da celokupnu delatnost radionice stave u službu katedrale budućnosti; međutim, u tvorce Gesamtkunstwerka Zeman ubraja i osnivače verskih i društvenih zajednica (kao što su Rudolf Štajner – antropozofija, Helena Blavatski – teozofija, Anri Dinan, osnivač Crvenog krsta itd.) – upravo zbog njihove utopijske težnje ka kreiranju novog, boljeg sveta!<sup>44</sup> Šuvaković ukazuje da je umetničko-arkitektonska škola *Bauhaus* započela delatnost sa ekspresionističkim konceptom Gesamtkunstwerka (da bi se tokom dvadesetih godina prošlog veka transformisala u konstruktivističku školu), a sličan put prošli su i autori okupljeni oko grupe *De Stijl*.<sup>45</sup> Karl E. Šorske razvija tezu da je projekat rekonstrukcije *Ringstrasse* i izgradnje centra Beča u doba secesije nosio odlike projekta Gesamtkunstwerka.<sup>46</sup> Uostalom, Andreas Hisen ističe da je pojam Gesamtkunstwerka primarno arhitektonski!<sup>47</sup> Primeri su, dakle, zaista brojni i veoma heterogeni.

---

<sup>43</sup> Henri, *Environments and Happenings*, 4–26.

<sup>44</sup> Szeeman, *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*. Naslanjajući se na Zemanova tumačenja, Šuvaković navodi da Gesamtkunstwerk može biti prepoznat, između ostalog, u gestualnom, zenovskom crtežu četkom i tušem po papiru; u vatrenoj kuli mazdaizma; u rotirajućoj kuli Treće internacionale koja nikad nije realizovana; u strategiji umetničkog nomadizma izmene formi i medija, ili izmene sadržaja i načina slikanja u jednom delu; u činu nasilja nad telom umetnice; itd. Šuvaković, „Spoznajni značaj i funkcije *Gesamtkunstwerka* i *Pas-Touta...*”, 4.

<sup>45</sup> Šuvaković, *Estetika apstraktog slikarstva*.

<sup>46</sup> Karl E. Šorske, *Fin-de-Siècle u Beču – politika i kultura*, Beograd, Geopoetika, 1998, 24–105.

<sup>47</sup> Hyussen, „Monumental Seduction”, 194.

Na osnovu proučenog materijala, može se uspostaviti razlika između dva suprotna teorijska i praktična pristupa Gesamtkunstwerku, uslovljena razlikovanjem dva tipa obraćanja umetnika Vagneru, od koji je prvi pretežno prisutan u muzikologiji, dok je drugi tip potekao iz teorija književnosti i vizuelnih umetnosti. Prva, dakle, linija prati *konkretnu potrebu za sintezom umetnosti ili medija* i koncentriše se prvenstveno na *svet umetnosti*, a druga *utopijsku viziju kreiranja novog univerzuma ili povezivanja umetnosti sa drugim sistemima* i fokusira se na *ideološko zaledje projekta*. Prvi tip Gesamtkunstwerka koncentriše se na *medije*, koji su sredstva tehničke realizacije; u drugom tipu, apstraktna umetnikova *ideja* nadmašuje medij – naime, ideja uopšte ne mora biti ostvarena u vidu sinteze medija, već se može realizovati u okviru samo jednog od njih. Prvi tip Gesamtkunstwerka podrazumeva vrednovanje *realizacije* dela, a drugi vrednovanje *koncepta* koji stoji iza realizacije. Kriterijum za identifikovanje prvog tipa jeste (*sveobuhvatna multimedijalnost umetnikove zamisli*, koja ne mora nužno podrazumevati i Vagnerovu utopijsku viziju; drugi tip određuje se upravo na osnovu *potrebe umetnika za kreiranjem nove ili pronaalaženjem izgubljene stare ontologije*). U skladu sa tim, kao nastavljači ideje Gesamtkunstwerka mogu biti prepoznata tako različita dela kao što su *4'33" tišine* Džona Kejdža („muzičko“ delo čiji sadržaj čine sva dešavanja u datom prostoru, gde ništa nije unapred određeno i uodnošeno – dakle, delo koje je sveobuhvatno po svom *totalizujućem*<sup>48</sup> karakteru) i *Veliki zvučni taktizon* Vladana Radovanovića (višemedijsko ostvarenje izgrađeno logikom polifone sinteze medija<sup>49</sup> – delo koje je sveobuhvatno po svom *sintezijskom* karakteru)!

Dalje, delo koje pripada prvom tipu Gesamtkunstwerka samim svojim *postojanjem* pokazuje umetnikovu nameru za sintezom, dok eventualna poetika umetnika tu nameru samo objašnjava; delo koje pripada drugom tipu možemo shvatiti kao Gesamtkunstwerk isključivo na osnovu *tekstova* umetnika, koji svedoče o njegovoj potrebi i potrazi za celinom – iz sâmog dela zamisao sveobuhvatnosti ne može se iščitati! Koncept stvaranja vezan za prvi tip Gesamtkunstwerka podrazumeva stvaranje kao *specifično umetničko*, a koncept vezan za drugi tip *svaku vrstu umetničkog ili vanumetničkog utopijskog stvaranja*, te se može vezati i za razne duhovne pokrete, političke režime i sl. Najzad, može se reći da je prvi tip Gesamtkunstwerka realno *ostvarljiv*, zahvaljujući razvoju tehnologije, posebno elektronskih medija, koji već sada pružaju mogućnost za realizaciju dugo očekivane idealne

---

<sup>48</sup> O totalizujućem karakteru stvaralačkog čina u američkoj eksperimentalnoj muzici videti: Medić, „Iz sedam dana...“, 213–238.

<sup>49</sup> Videti u: Veselinović, *Umetnost i izvan nje...*, 106.

sinteze. Dominacija kompjuterski generisane totalne umetnosti možda će, u skoroj budućnosti, usloviti i razvoj novog sintetičkog čula, koje će moći adekvatno da percipira novu umetnost, čime će i poslednja „formalna” prepreka za potpunu realizaciju zamisli Gesamtkunstwerka najzad biti uklonjena. Drugi tip podrazumeva *neostvarljivost* željene transformacije sveta, a autori koji su se bavili ovom problematikom smatrali su da je Gesamtkunstwerk najbliži realizaciji u totalitarnim društvenopolitičkim sistemima, koji su sprovodili rigoroznu kontrolu nad celokupnom umetničkom produkcijom i čiji su kreatori sebe videli kao umetnike koji stvaraju novi i bolji svet!<sup>50</sup> U skladu sa ovom tezom, u današnje vreme kao manifestacije sklonosti ka Gesamtkunstwerku mogu biti prepoznati, kako to predlaže Metju Vilson Smit, kompjuterski generisani svet virtuelne realnosti i sajberspejs,<sup>51</sup> zatim, Novi svetski poredak, prodror čoveka u kosmička prostranstva, kao i genetski inženjerинг – jer, nakon relativno skorašnjeg dešifrovanja ljudskog genetičkog koda, hipotetički je moguće (mada etički neprihvatljivo) da naučnik-umetnik realizuje ultimativni čin božanskog stvaranja, te da prema svom ili tuđem liku stvori čoveka. Jer, u osnovi svih ovih poduhvata nalazi se vizija kreiranja novog, boljeg i lepšeg sveta.

Kao što se može uočiti, gotovo svi pripadnici istorijskih avangardi, tj. umetnici koji su stvarali novu umetnost na početku XX veka, dovođeni su u vezu sa Gesamtkunstwerkom. Šuvaković nudi ključ za objašnjenje razloga zvog kojeg je došlo do ovog teorijskog poistovećivanja Gesamtkunstwerka i avangarde. Naime, on ukazuje da su italijanski futuristi, ruski kubofuturisti i suprematisti, sovjetski konstruktivisti, nemačka grupa *Plavi jahač*, škola *Bauhaus* i holandska grupa *De Stijl*, paralelno sa rešavanjem partikularnih (tehničkih) problema umetnosti, zasnivali i *novi svet umetnosti*, odnosno diskurzivno okružje.<sup>52</sup> Na ovom nivou uočavamo frapantnu srodnost sa Vagnerovim naporima da zasnuje nov diskurzivni okvir, te da svoja dela doveđe u vezu sa političkim, mitološkim i religijskim tekstovima. Kako ukazuje Šuvaković, zasnivanje sveta umetnosti ili konteksta podrazumeva napor i zahtev da se reše strukturalna, semantička i aksiološka pitanja mišljenja, činjenja i proživljavanja umetnosti, te da se postave i preispitaju poetička, ali i ideološka pitanja.<sup>53</sup>

<sup>50</sup> Videti npr. Groys, *The Total Art of Stalinism...*; Oraić Tolić, *Paradigme 20. stoljeća...*; Flaker, *Ruska avangarda*; „Sovjetski masovni Gesamtkunstwerk,” 10–12.

<sup>51</sup> Videti: Matthew Wilson Smith, *The Total Work of Art: From Bayreuth to Cyberspace*, New York and London, Routledge, 2007, 5–6.

<sup>52</sup> Šuvaković, *Estetika apstraktnog slikarstva*, 18–19.

<sup>53</sup> Isto.

Dakle, avangardni stvaraoci su dovođeni u relaciju sa Vagnerom, jer su u svojim umetničkim i teorijskim poduhvatima rešavali probleme analogne onima sa kojima se, koju deceniju ranije, suočio i Wagner. Međutim, mada su neki od njih preuzeли i projekat sveobuhvatnog umetničkog dela, on uglavnom više nije shvaćen u Vagnerovim koordinatama, već uvek neki element štrči, isklizava ili nedostaje. Primerice, Debisi se tokom karijere distancirao od Vagnera i formirao vlastitu, u mnogim crtama oštro suprotstavljenu estetiku. Po svojim formalnim odlikama Debisijeva muzička drama *Peleas i Melisanda* podseća na Gesamtkunstwerk, ali su njegovi umetnički ideali drugačiji, usmereni protiv Vagnerovog kasnog romantizma (kao i protiv nemačke umetnosti uopšte). Na isti način mogu se sagledati i Satijevi baleti, rađeni u saradnji sa nadrealističkim i dadaističkim umetnicima – formalno, oni ostvaruju jedan vid celine istraživanjem granica medija i njihovih spojeva; međutim, Satijev umetnički stav je u potpunosti antiromantičarski i antiutopijski. Uopšte uzev, nakon prve generacije simbolista i impresionista, u Francuskoj se više ne javlja sklonost ka Gesamtkunstwerku – ako izuzmemo delatnost Pjera Buleza, koji je učestvovao u bajrojtskim produkcijama Vagnerovih muzičkih drama posle Drugog svetskog rata u svojstvu dirigenta i teoretičara, kao i stvaralaštvo Janisa Ksenakisa, grčkog kompozitora, matematičara i arhitekte, trajno nastanjenog u Francuskoj od 1947. godine.

Ovo je važan momenat, jer mnogi od prethodno navedenih umetnika realizuju raznovrsna višemedijska ostvarenja, čime produžavaju liniju prvog tipa Gesamtkunstwerka, ali njihova dela nemaju romantičarski i/ili utopijski duh. I obratno, mnogi umetnici naširoko pišu o svojim utopijskim streljenjima, o idealnom jedinstvu umetnosti ali, formalno, njihova dela to ne otelovljaju! Posebno je simptomatična činjenica da gotovo niko od autora potečlih iz arhitekture, slikarstva ili književnosti nije pokušavao da komponuje muziku koja bi bila sastavni deo njihovih višemedijskih ostvarenja. Nameće se zaključak da teoretičari, prilikom određivanja poetika u kojima se prepoznaje sklonost ka sveobuhvatnom umetničkom delu, koriste različite kriterijume procene: naime, nekima je značajan totalizujući karakter dela, u formalnom ili konceptualnom smislu; drugi se fokusiraju na formalnu stranu projekta; treći, na njihov utopijski karakter; itd. Nijedan od ovih kriterijuma ne smatram pogrešnim, ali konstatujem da je malo koji teoretičar koji se bavio Gesamtkunstwerkom obelodanio svoje kriterijume procene!

Prema mom shvatanju, delo koje može biti smatrano za Gesamtkunstwerk treba da poseduje sledeće karakteristike:

- a) u formalnom smislu delo treba da bude realizovano kao vid sinteze što više umetnosti odnosno medija; a pošto je Gesamtkunstwerk originalno nastao na području opere, delo mora inkorporisati medije zvuka i scene;
- b) u idejnom smislu, delo treba da konotira arhajski i/ili transcendentni utopijski projekat;
- c) umetnik koji kreira Gesamtkunstwerk mora zadržati kontinuitet sa likom romantičarskog stvaraoca;
- d) delo treba da poseduje izvestan mimetički karakter.

Ukoliko se postavi ovako precizan kriterijum, iz moje teorijske mreže otpašće veliki broj stvaralaca čije su teorije i prakse, u gorenavedenim spisima, dovođene u vezu sa projektom Gesamtkunstwerka. Zbog toga će se, u nastavku ove knjige, baviti teorijama i praksama kompozitora koji u najvećoj meri zadovoljavaju postavljene kriterijume, a opet su međusobno dovoljno različiti da bi mi omogućili da prikažem različite pristupe Vagnerovom nasleđu. Odabrala sam markantne primere dvojice stvaralaca s početka XX veka, Aleksandra Skrjabina i Arnolda Šenberga, kao i Karlhajnca Štokhauzena, čijem je operskom ciklusu *Svetlost (Licht)* posvećen drugi deo ove knjige. U poetikama ove trojice kompozitora prepoznaje se veoma jasna veza sa Vagnerovom izvornom koncepcijom Gesamtkunstwerka, ali kod svakog od njih drugačije transformisana.



## ***Misterijum Aleksandra Skrjabina***

Stvaralaštvo ruskog kompozitora Aleksandra Nikolajeviča Skrjabina (1872–1915) zauzima specifičnu poziciju u istoriji muzike, pri čemu uočavamo tri paradoksa. Najpre, premda je odrastao i školovao se u Rusiji, Skrjabin nema direktnih prethodnika među svojim sunarodnicima; njegovi mladalački uzori bili su kompozitori-pijanisti poput Šopena i Lista, a kasnije je pokazivao najviše afiniteta prema Vagneru. Međutim, kada se Skrjabinova umetnost sagleda u kontekstu ruske književnosti i filozofije tog doba, ona više ne deluje izolovano. Skrjabinova umetnička ličnost, uronjena u poeziju, filozofiju, metafiziku i misticizam, razvijala se nezavisno od aktivnosti ruskih pesnika-simbolista, ali u paraleli s njima.

Drugi paradoks nastaje pri pokušaju stilskog određenja njegovog opusa. Skrjabin je delovao u razdoblju stilskog pluralizma, u kojem su se umetnički pravci i pokreti smenjivali, preplitali i prelivali jedni u druge. Za njegovo stvaralaštvo koriste se brojne odrednice: *slovenski (ruski) impresionizam, simbolizam, ekspresionizam* itd.<sup>1</sup> Mada je bio blizak sa ruskim simbolistima, Skrjabin je bliži ekspresionizmu nego simbolizmu; naime, Skrjabin u svoje likove projektuje karakteristike kao što su smelost, snaga, verovanje da je umetnik vesnik nove budućnosti i da su ostali ljudi dužni da slede njegov put, dok ga sa ekspresionizmom povezuje naglašena subjektivnost i stvaranje kao proizvod *unutrašnje nužnosti*.

---

<sup>1</sup> Boris Šlecer smatra da je Skrjabin jedini predstavnik romantizma u Rusiji: Boris de Schloezer, *Scriabin – Artist and Mystic*, Oxford, Oxford University Press, 1987, 326–327; Ctirad Kohoutek svrstava Skrjabina u ekspresioniste, uzimajući kao presudan kriterijum Skrjabinov iskorak u atonalnost: Kohoutek, *Tehnika komponovanja u muzici 20. veka*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1986, 17, 83. Perićić i Despić svrstavaju Skrjabina u predstavnike „slovenskog impresionizma”: Vlastimir Perićić, *Kratak pregled razvoja harmonskih stilova*, Beograd, autorsko izdanje, 1978, 81–84; Dejan Despić, *Harmonija sa harmonskom analizom*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1997, 419–424.

Kao kompozitor, Skrjabin je prešao put od pozognog romantizma srednjoevropske provenijencije ka specifičnom muzičkom izrazu koji se nalazi na tromeđi romantizma, impresionizma i ekspresionizma.<sup>2</sup> U sredini u kojoj je nastao, Skrjabinov opus poprimio je mnoge odlike avangardnog delovanja. Naime, u Rusiji je, na prelazu iz XIX u XX vek, Skrjabinovo naslanjanje na nemački pozni romantizam imalo smisao *avangarde lokalnog tipa*,<sup>3</sup> dok impresionizam i ekspresionizam zadobijaju smisao pravih avangardnih manifestacija. Za Skrjabinu je takođe od suštinske važnosti modernističko prožimanje umetnosti i života, utopijski pogled na svet i sklonost ka sveobuhvatnoj umetnosti, kao i simbolistička težnja za oslobođanjem (ruske) duhovne kulture od dominacije materijalističkih, pozitivističkih i utilitarističkih nazora. Zbog toga Skrjabina možemo smatrati sledbenikom Vagnerovog koncepta Gesamkunstwerka, iako je ovaj fenomen primarno vezan za nemačko govorno područje.

Treći paradoks nastaje prilikom sagledavanja Skrjabinovog odnosa prema sveobuhvatnom umetničkom delu, odnosno njegovog doprinosa evoluciji Gesamkunstwerka, jer, za razliku od ostalih umetnika čije opuse razmatram u ovoj knjizi, on nije ostavio nijedno vokalno-instrumentalno delo, a svoje grandiozne projekte sinteze umetnosti nije realizovao. Smrt je Skrjabina zatekla u 44. godini, usred predanog rada na višemedijskom delu gigantskih razmera, *Uvodnom činu* (*Acte préalable*, prevodi se i kao *Prethodna radnja* i sl.), koje je trebalo da prethodi još grandioznijem projektu, *Misterijumu*, koji bi, prema Skrjabinovim uverenjima, doveo do smaka sveta i do transformacije ljudi u viša, spiritualna bića.

Mada *Misterijum* nikada nije formalno uobličen niti realizovan, sklonost ka Gesamtkunstwerku obojila je ceo Skrjabinov opus. Naime, *Misterijum* je dugo postojao kao detaljno razrađen projekat, koji se, kao senka, nadvijao nad ostalim Skrjabinovim delima. U tom smislu, *Misterijum* se može shvatiti kao konceptualno umetničko delo, a Skrjabin kao jedan od ranih pionira konceptualne umetnosti! Pored toga, *Misterijum* predstavlja i otelotvorene *transcendentne utopije*, o kojoj je bilo reči u prethodnom poglavljju. Međutim, Skrjabin se nije zadovoljavao samo projektom dela, već je imao čvrstu namenu da ga jednog dana i realizuje; a u međuvremenu je sva svoja dela smatrao koracima kojima se približavao *Misterijumu*. Stoga su kao primeri za

---

<sup>2</sup> Šlecer svedoči da Skrjabin nije pokazivao afinitet za stvaralaštvo svojih savremenika i da je posebno nipođaštavao Debisijevu „pasivnost” i „receptivnu senzualnost”: Schloezer, *Scriabin – Artist and Mystic*, 324. Međutim, Deljson ističe da je Skrjabin poznavao svitu *More* i druga Debisijeva dela: Виктор Юльевич Дельсон, *Скрябин – Очерки жизни и творчества*, Москва, Музыка, 1971, 208, napomena 1.

<sup>3</sup> Termin je preuzet iz knjige Mirjane Veselinović *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*.

analizu Skrjabinovog odnosa prema sveobuhvatnom umetničkom delu korišćene njegove programske simfonije:<sup>4</sup> *Prva simfonija* (sa horskim finalom), *Božanstvena poema*, *Poema ekstaze* i *Prometej – Poema vatre* (u kojoj on eksperimentiše sa prožimanjem zvučnog i svetlosnog medija), kao i tekstovi i objašnjenja za postavku njegovih nedovršenih scenskih dela – opere i *Uvodnog čina*.

Pre nego što pristupim medijskoj analizi Skrjabinovih dela, posvetiću se njegovom opsežnom autopoetičkom opusu, u koji spadaju: kompozitorovi dnevničici („sveske”), koje je vodio od 1904. godine do smrti, zatim, „programi” njegovih simfonijskih dela, poetski tekstovi zamišljeni kao tekstualna podloga za (nedovršenu) operu, *Uvodni čin i Misterijum*, kao i kompozitorova prepiska. Odnedavno su svi Skrjabinovi spisi dostupni u prevodu na engleski jezik, sa iscrpnim kritičkim komentarima prevodilaca Sajmona Nikolsa i Mihaila (Majkla) Puškina.<sup>5</sup> Mada Skrjabin nije ostavio nijedno teorijsko delo, njegovu umetničku teoriju rekonstruisao je Boris Šlecer, koji je čitavu deceniju aktivno sudelovao u oblikovanju Skrjabinove poetike. Nakon razmatranja Skrjabinovih spisa, sprovešću analizu odabralih dela, sagledati Skrjabinov doprinos razvoju totalne umetnosti i odrediti elemente po kojima je njegova delatnost uticala na potonje umetnike.

## Skrjabinova filozofska evolucija

Kako ističu istoričari ruske muzike, početkom XX veka u ruskoj umetnosti iskristalisao se problem odnosa umetnika prema tradiciji i revoluciji. S jedne strane, tragalo se za novim izvorima nacionalnog, posezalo za najstarijim folklornim slojevima, za izvorima slovenstva; s druge strane, osećalo se da zemlji predstoji veliki društveni i socijalni prevrat, a umetnici su bili prinuđeni da se prema tom previranju odrede – te je veliki broj njih stavio svoju umetnost u službu progresivne misli toga doba. Nakon velikih dela koja su ostavili pisci-realisti – Lav Tolstoj, Fjodor Dostojevski, Ivan Turgenjev, zatim Anton Čehov, Maksim Gorki i drugi – početkom XX veka rađa se *simbolizam*, književni pravac zasnovan na potpuno drugaćijim premisama. Simbolizam je, u osnovi, idealistički pravac; njegovi korenii

<sup>4</sup> Rubcova ih naziva *instrumentalnim dramama*: Валентина Васильевна Рубцова, *Александр Николаевич Скрябин*, Москва, Музыка, 1989, 152. Videti i Deljsonovu analizu filozofsko-estetičkih osnova Skrjabinovog simfonijskog stvaralaštva: Дельсон, *Скрябин...*, 337–344.

<sup>5</sup> *The Notebooks of Alexander Skryabin*, trans. Simon Nicholls and Michael Pushkin, Oxford and New York, Oxford University Press, 2018.

nalaze se u učenju nemačkih idealističkih filozofa (Kanta, Fihtea, Šelinga, Hegela), zatim, Šopenhauera i Ničea – dakle, radi se o istim izvorima koji su uticali i na formiranje Vagnerovih filozofskih gledišta. Idealistički uticaj prožet je, kao i kod Vagnera, sa mističkim učenjima – ali, dok se Wagner naslanjao na germanski misticizam, ruski simbolisti su se okrenuli verovanjima svog naroda, kao i dalekoistočnim učenjima, koja su do njih stizala posredstvom teozofskog pokreta, koje je tih godina bio u ekspanziji.<sup>6</sup>

S obzirom na to da je ruski romantizam bio određen dijalektikom lirsko-psihološke i nacionalno-prosvjetiteljske struje (otelotvorenih u stvaralaštву Čajkovskog, s jedne strane, i Ruske petorke, s druge), u njemu nije bilo mesta za mistično-fantastični element romantičarske umetnosti (izuzev u opusu Rimskog-Korsakova). Otuda se ruski simbolizam može se shvatiti kao pozna interpretacija mitsko-fantastične struje romantizma. Nemački romantizam i ruski simbolizam imali su brojne zajedničke odlike: želju za preobražajem sveta putem umetnosti; shvatanje umetnosti kao religije; izjednačavanje umetnosti i života; prevazilaženje granica umetnosti. Međutim, dok romantičarski umetnik oseća rascep između realnog i idealnog sveta, simbolistički umetnik želi da, pomoću svoje intuicije, pronikne u svet ideja, te da aktivno učestvuje u preobražaju sveta.

Skrjabinova meteorska karijera pijaniste i kompozitora trajala je svega petnaestak godina. Kako je istakao Šlecer, sve što je Skrjabin stvarao i proživljavao, osećao ili mislio, proizilazilo je iz njegovih mističkih iskustava, koja je on pokušavao da prenese putem svojih muzičkih kompozicija i poetskih napisa, kao i razgovora sa prijateljima i kolegama koji su imali razumevanja za njegove ideje.<sup>7</sup> Skrjabin nije izgradio vlastiti filozofski sistem, ali je njegova umetnost neodvojiva od njegovih filozofskih shvatanja – koja su se, tokom vremena, u velikoj meri menjala, ali su ostajala u krugu idealističkih i mističkih koncepcija.<sup>8</sup>

U ranoj mladosti, Skrjabin je bio vernik ruske pravoslavne crkve; međutim, povreda desne ruke, koja mu je ugrozila pijanističku karijeru, kao i ljubavno razočarenje, naveli su ga da se početkom XX veka odrekne

---

<sup>6</sup> Detaljnije o ruskom simbolizmu videti u: Рубцова, Александър Николаевич Скрябин, 176–203; Mijušković, *Od samodovoljnosti do smrti slikarstva...*, 21–58.

<sup>7</sup> Schloezer, *Scriabin – Artist and Mystic*, 4–5.

<sup>8</sup> Kao primarni izvor za sagledavanje razvoja Skrjabinovog filozofsko-mističnog „učenja“ korišćeni su njegovi dnevničari i drugi spisi, u engleskom prevodu: *The Notebooks of Alexander Skryabin*. Skrjabinovu mističnu evoluciju detaljno su tumačili Boris Šlecer i Fabion Bowers, čija se iscrpna biografija Skrjabina ne smatra sasvim pouzdanom, ali ipak sadrži dragocene uvide i interpretacije: Bowers, *Scriabin – A Biography of the Russian Composer (1871–1915)*, vols. I & II.

pravoslavnog hrišćanstva i usmerili ga ka filozofiji, a kasnije i misticizmu, karakterističnom za ruske intelektualne i filozofske krugove, koji nikad nisu u potpunosti prihvatili ideje prosvjetiteljstva.<sup>9</sup> Prema svedočenju Skrjabinove tetke Ljubov, koja ga je odgajila, veliki uticaj na budućeg kompozitora imalo je njegovo poznanstvo i druženje sa princom Sergejem Trubeckim, koji ga je zainteresovao za filozofiju (posebno za nemački idealizam), kao i sa filozofom Borisom Šlecerom i njegovom sestrom Tatjanom; Boris će mu postati verni sagovornik i hroničar, a Tatjana najpre učenica, zatim životna saputnica i muza.<sup>10</sup>

Na početku stvaralačkog puta Skrjabin je zastupao optimistički pogled na svet, a kasnije se okreće solipsizmu i metafizičkom nihilizmu. Njegovi biografi svedoče da je početkom veka čitao Šopenhauera, Dostojevskog, Ničea, Fihtea, Šelinga, Hegela, Getea; pod uticajem Ničevog *Zaratustre*, Skrjabin formira ideju o stvaralačkoj ličnosti, njenom samopotvrđivanju u borbi i bezgraničnoj radosti ekstaze. Godine 1904. prisustvovao je Drugom međunarodnom filozofskom kongresu u Ženevi.<sup>11</sup> S druge strane, Skrjabin je otkrio teozofiju u Parizu 1905. godine, a teozofske termine je prilagodio svojim potrebama i koristio ih za opisivanje vlastitog iskustva. Skrjabin u tome nije bio usamljen, jer je veliki broj umetničko-teorijskih spisa koji nastaju u ovom razdoblju u potpunosti teozofski intoniran, na primer *O duhovnom u umetnosti* Vasilija Kandinskog.<sup>12</sup> Marija Karlson ističe da je interesovanje za teozofiju i okultizam bilo veoma rasprostranjeno među višim društvenim slojevima u Rusiji tog doba, te poentira da je „u svetu u kojem je proglašena smrt Boga“ interesovanje za teozofiju bilo izraz „gladi za duhovnošću“<sup>13</sup> – čime potvrđuje moj zaključak iz prethodnog poglavlja ove knjige.

U ovom razdoblju Skrjabin formuliše i koncept *ekstaze*, kao izraz želje za oslobođenjem duha od okova materijalne egzistencije. U skladu s tim, nakon završetka *Božanstvene poeme*, Skrjabin je doneo odluku da napusti mesto profesora klavira na Moskovskom konzervatorijumu i da se u

---

<sup>9</sup> *The Notebooks of Alexander Skryabin*, 1–5.

<sup>10</sup> Isto, 12.

<sup>11</sup> Isto, 19.

<sup>12</sup> Kandinski, *O duhovnom u umetnosti*. O osnovnim odlikama teozofskog učenja videti: *Teozofija i teozofsko društvo – Onima koji traže istinu*, Zagreb, Jugoslovensko teozofsko društvo, 1927; C. W. Leadbeater, *Ein Textbuch der Thesophie*, Düsseldorf, Ernst Pieper King–Verlag, 1932.

<sup>13</sup> Maria Carlson, “Fashionable Occultism: Spiritualism, Theosophy, Freemasonry and Hermeticism in Fin-de-Siècle Russia”, in Bernice Glazer Rosenthal (ed.), *The Occult in Russian and Soviet Culture*, Ithaca, Cornell University Press, 1997, 139, 135.

potpunosti posveti komponovanju i izvođenju sopstvenih dela. Početkom 1905. izjavio je: „Izvođenje *Božanstvene poeme* biće prvo javno objavlјivanje moje nove doktrine”.<sup>14</sup>

Pod uticajem marksističkog filozofa Georgija Plehanova, kojeg je upoznao 1906. godine, Skrjabin je pročitao i *Kapital* Karla Marks-a. Mada je bio ponet idejom socijalizma i vizijom demokratizacije ruskog društva, Skrjabin nikada nije prihvatio materijalistički pogled na svet, pa je čak pokušavao da Plehanova pridobije za svoje idealističke ideje!<sup>15</sup>

Skrjabinova autopoetika, izložena u dnevnicima, pokazuje da je on ne-prekidno razmišljaо о procesu nastanka umetničkog dela. Zaokupljen svojom kreativnošću, on je razrađivao planove, pitao se kako se odvijaju mentalni procesi, kako i zašto umetnik stvara, kako funkcioniše njegov um... Kako je uočio Šlecer, Skrjabin nije bio zadovoljan samo svojim umetničkim ostvarenjima, već je težio da ih opravda u moralnom, religioznom i naučnom smislu, te da afirmiše njihov značaj ne samo sa estetičkog, već i sa metafizičkog stanovišta.<sup>16</sup> Upravo u ovoj razvijenoj autorefleksiji i potrebi da se pisanim putem razradi i obrazloži poetički stav, uočavam Skrjabinovu direktnu vezu sa Vagnerom. Gotovo je neverovatna *volja za moć*, ničeovski rečeno, koja izbija iz svake Skrjabinove rečenice; on povremeno uleće u fanatizam, u propovedi u kojima kopira biblijski diskurs, a povremeno piše kao mistik. Simptomatičan je diskurs njegove švajcarske sveske (1904–5), u kojoj Skrjabin izlaže priču o početku sveta, ali ne sveta uopšte, već *njegovog* sveta:

Ja započinjem svoju priču, priču o svetu, priču o univerzumu. Ja postojim, i nema ničeg izvan mene. Ja sam ništa, ja sam sve, ja sam jedno, a unutar mene je mnoštvo. Želim da živim. (...)

Ja želim da budem najsajnije svetlo, najveće (i jedino) sunce, želim da osvetlim (univerzum) svojim sjajem, želim sve da obuhvatim i da uključim (sve) u svoju individualnost. Želim da pružim zadovoljstvo (svetu), želim da ga osvojam (kao ženu). (...)

Ja sam ništa, ja sam samo ono što želim, ja sam Bog. (...)

Stvaram svet igrom svojih raspoloženja, svojim osmehom, uzdahom, brigom, besom, nadom, sumnjom.

---

<sup>14</sup> Citirano prema: Bowers, *Scriabin – A Biography...*, vol. II, 41.

<sup>15</sup> Prema svedočanstvu Rozalije Plehanove, citiranom u: *The Notebooks of Alexander Skryabin*, 20–21.

<sup>16</sup> Schloezer, *Scriabin – Artist and Mystic*, 75.

To što želim, želim *ovde i sada*, a za taj momenat mi je neophodna čitava istorija univerzuma i čovečanstva. Ovim hirom, ovom prolaznom željom, ja stvaram svu prošlost i budućnost. Sve je moja želja, moj san, i ja sam svestan svega toga.<sup>17</sup>

U drugoj švajcarskoj svesci, pisanoj u letu 1904, njegov govor je manje profetski i sadrži više filozofske dijalektike, a na početku sveske Skrjabin citira nekoliko misli Vilhelma Vunta, oca eksperimentalne psihologije.<sup>18</sup> Rubcova ističe i uticaj nemačke poezije iz *Sturm und Drang* perioda,<sup>19</sup> a Bouers dodaje da se oko 1905. Skrjabin približio Fihteu i Novalisu.<sup>20</sup> Novalis je pisao da je „sedište duše tamo gde se dodiruju spoljašnji i unutrašnji svet. Jer нико не poznaće sebe ako je samo on sam, a ne ujedno i neko drugi”.<sup>21</sup> Novalis je, baš kao i Skrjabin, duboko verovao u ekstazu, magijsku i religijsku moć umetnosti i u maksimu da je svet onakav kakvim ga umetnik stvara po svojoj volji. Nekoliko godina kasnije Skrjabin je rekao da Ničeovom *Rođenju tragedije* duguje na razradi dionizijskog koncepta prepuštanja zadovoljstvima i ushićenja, te da je ova knjiga ojačala njegovu vlastitu doktrinu.<sup>22</sup> Vidimo da su filozofski i poetski spisi koji su presudno uticali na Skrjabinova shvatanja isti oni koji su odredili i Wagnerova uverenja, te da je Skrjabinov opus proizvod sličnog diskurzivnog nasleđa – ali ispoljenog u drugačijem vremenu i kontekstu, što je omogućilo Skrjabinu da za sebe prisvoji još veće prerogative od Wagnera.

Skrjabin je verovao da su „pisci, kompozitori, slikari i skulptori prvorazredni ljudi u univerzumu, koji izlažu principe i doktrine i rešavaju svetske probleme...”<sup>23</sup> U dnevniku iz 1905. Skrjabin piše o evoluciji ljudske svesti, o ljudima kao najrazvijenijoj vrsti na planeti, prožimajući organicis-

<sup>17</sup> Svi citati iz Skrjabinovih dnevnika navedeni su prema engleskom izdanju: *The Notebooks of Alexander Skryabin*, 66–68. Originalno rusko izdanje: *Русские пропилеи, томъ 6, Материалы по истории русской мысли и литературы* (ур. М. Гершензонъ), Москва, Издание М. н. С. Сабашниковыхъ, 1919.

<sup>18</sup> *The Notebooks of Alexander Skryabin*, 61.

<sup>19</sup> Рубцова, Александр Николаевич Скрябин, 198.

<sup>20</sup> Mada Šlecer tvrdi da Skrjabin nije poznavao Novalisova dela, te da je frapantna sličnost između njihovih ideja plod koincidencije, Bouers navodi da je Skrjabin čitao knjigu *Novalis: Romantični idealizam u Nemačkoj* E. Špenlea i da je zapisao na margini: „Novalis kritikuje Fihtea što nije ekstazu postavio kao osnovu svog filozofskog sistema”. Bowers, *Scriabin – A Biography...*, vol. II, 58.

<sup>21</sup> Citirano prema: isto.

<sup>22</sup> Isto, 214–215.

<sup>23</sup> Citirano prema: isto, 215.

tički i mistički diskurs.<sup>24</sup> Ova faza Skrjabinovog spiritualnog razvoja najviše je dugovala teozofiji; prema navodima njegovih biografa, bio je fasciniran širinom i dubinom koncepta Helene Blavatske, koji je povezivao sa grandioznošću Vagnerovih muzičkih drama.

Jedno od najprovokativnijih pitanja vezanih za Skrjabina odnosi se na povezanost njegovih filozofskih refleksija i muzičkih dela. U jednom od pisama sâm kompozitor je tvrdio: „Većina mojih muzičkih poema ima specifičan filozofski sadržaj, ali nije svima potreban programski komentar”.<sup>25</sup> Zbog toga je Šlecer isticao:

Njegova misao nije ni sledila njegovu umetnost, niti joj je prethodila kao vodič. Obe aktivnosti su bile podjednako važne, direktnе, originalne i jedno ispoljavanje dve svrhe. One su stremile iz ličnog i intuitivnog centra. (...)

Iako je umetnik u Skrjabinu dominirao nad filozofom, a muzičar vodio pesnika, ne treba odlučiti koja mu je od ovih aktivnosti bila od primarne a koja od sekundarne važnosti, već naglasiti da je on bolje vladao muzičkim zvukovima nego verbalnim konceptima ili živim pisanjem. (...)

Skrjabin je bio muzičar, i samo muzičar, kada je pisao svoje simfonije i sonate; bio je pesnik, i samo pesnik kada je pisao tekst za *Poemu ekstaze* i *Uvodni čin*. U svojim razgovorima bio je religiozni mislilac, a u dnevnicima je razvijao svoju doktrinu o umetnosti u akciji. Ali produkti ovog muzičara, pesnika, mislioca, koincidirali su po suštini, jer su izvirali iz istog izvora.<sup>26</sup>

Dakle, radi se o dva pola Skrjabinove jedinstvene umetničke ličnosti. Ovde ponovo ističem paralelu sa Vagnerom: naime, smatram da je Skrjabinov autopoetički opus nastao prvenstveno kao produkt umetnikove želje da sebi i drugima objasni kako i zbog čega stvara, te da publici objasni dela koje inače ne bi bila shvatljiva zbog *novina* koje su unosila! Time je Skrjabin sebe odredio kao modernističkog autora, nadovezujući se na Vagnera u anticipiranju hegelovskog *kraja umetnosti* i iskorakačenja umetnosti u pravcu teorije.

Godine 1906. Skrjabin je počeo da piše *Četvrtu simfoniju – Poemu ekstaze*, kao manifest svojih umetničkih stremljenja. Skrjabin je tada intenzivno razmišljao o *Misterijumu*, ali nije još bio spreman da krene da radi na njemu. Program *Poeme ekstaze* započinje stihovima: „Duh / Kome krila daje žed za životom, / Potaknut je na let na vrhuncu negacije. / Tu, pod zracima

<sup>24</sup> *The Notebooks of Alexander Skryabin*, 102–115. U ovoj svesci nalazi se i prvi nacrt programa *Poeme ekstaze* (tada još pod nazivom *Orgijastička poema*).

<sup>25</sup> Isto, 70.

<sup>26</sup> Schloezer, *Scriabin – Artist and Mystic*, 80–82.

njegovog sna / Nastaje magični svet / Čudesnih oblika i osećanja. / Duh koji se igra / Duh koji žudi / Duh koji sve stvara putem sna / Predaje se sjaju ljubavi...”<sup>27</sup> Nakon toga, Skrjabin govori o borbi dobra i zla, usponima i padovima duha, te konačnom trijumfu.

Godine 1909. nastaje Skrjabinova poslednja simfonija, *Prometej – Poema vatre*, gde on po prvi put ispoljava svoj sinestetički dar, nastojeći da oživi boje koje su mu se javljale u svesti. Prema Skrjabinovim biografima, tokom rada na ovom delu on postepeno prelazi na koncepciju objektivnog idealizma, iako ostaje veran i orfejskoj ideji preobražaja sveta putem umetnosti, te se nikada u potpunosti ne odvaja od subjektivnog idealizma. Skrjabin više nije solipsista, već sada sebi dodeljuje ulogu proroka i odlazi izvan sveta umetnosti u sferu mističkih koncepcija. Njegov stav, obojen Ničeovim i teozofskim uticajem, bio je da čovek treba da prevaziđe svoje granice i da pređe u viši nivo svesti; međutim, za razliku od Ničea, Skrjabin je verovao da svako ima potencijala da se usavršava i da postane natčovek.

U poslednjim godinama života, Skrjabin je stekao mnogo poštovalaca, među kojima su značajno mesto zauzimali književnici-simbolisti. Prema njegovim biografima, Skrjabinovi bliski priatelji bili su: pesnici Vjačeslav Ivanov, Aleksandar Blok, Jurgis Baltrušaitis, Boris Pasternak, Andrej Beli, Valerij Brusov i Konstantin Baljmont; u širi krug Skrjabinovih prijatelja spadali su Edvard Gordon Kreg, Isidora Dankan, Sergej Jesenjin, Pablo Kazals, Feručio Buzoni, Vsevolod Mejerholjd i mnogi drugi. Simbolisti su pisali nadahnute izlive vere u Skrjabinovu genijalnost; nakon „sinteze umetnosti“ ostvarene u *Prometeju*, Baljmont je napisao ushićeni pamflet „Svetlost i boja u prirodi i Skrjabinova simfonija boja“.<sup>28</sup> Pored toga, Deljson i drugi autori ukazali su da Skrjabinove kompozicije pokazuju izvesnu analogiju sa simbolističkim stihovima, što se može prepoznati u načinu na koji on oblikuje mikrostrukturu svojih dela. Naime, simbolisti su primenjivali ponavljanja reči, zvučnih kompleksa, a Skrjabin koristi ostinata, ponavljanja fraza i akorada; poetski tekst simbolista i Skrjabinov muzički tekst su impulsivni, metrički slobodni; simbolisti koriste kratke reči a Skrjabin kratke motive i teme; itd.

Skrjabinovo ultimativno delo, *Misterijum*, trebalo je da transfiguriše i obuhvati sve makrokosmičke i mikrokosmičke procese naše ere. *Misterijum* je trebalo da traje sedam dana, a poslednjeg dana bi ljudska rasa stigla u predvorje smrti. Započeo bi povratak Bogu, blagosloveno spajanje sa njim,

---

<sup>27</sup> Integralni tekst *Poeme ekstaze* dostupan je u: *The Notebooks of Alexander Skryabin*, 115–125.

<sup>28</sup> Videti u: Schloezer, *Scriabin – Artist and Mystic*, 240.

vaskrsenje, čime bi se završila ova *manvantara*.<sup>29</sup> Nakon toga, rodila bi se nova rasa pročišćenih, prosvetljenih i spiritualno naprednijih ljudi.

Skrjabina je šokirala vest o izbijanju Velikog rata, jer on se smrću bavio samo hipotetički, a sada je bio njome zaista okružen.<sup>30</sup> Prema svedočenju Borisa Šlecer-a, da je Skrjabin mogao da sagleda razmere predstojeće katastrofe, „on bi pao u očaj: jer, to bi dovelo do propasti čitavog njegovog projekta. Nasuprot tome, bio je sklon da rat vidi kao privremenu krizu, koja bi čak mogla da dovede do obnove duhovnog života naroda...”<sup>31</sup> S tim u vezi, Branislava Trifunović postavlja zanimljivu tezu da je Skrjabin, manje više nesvesno, anticipirao ne samo Veliki rat, već i potonju Oktobarsku revoluciju.<sup>32</sup> Takođe je zanimljivo da Skrjabin nije slutio svoju skoru smrt, koja ga je uzela u punoj stvaralačkoj zrelosti, ali i u fazi koja bi verovatno odvela opsednutog kompozitora u kreativni i psihički sunovrat, kada bi se suočio sa neostvarljivošću svoje zamišljene transformacije sveta.

### **Skrjabinov put ka *Misterijumu***

Posvetiču se sada načinima na koje je Skrjabin realizovao svoje teorijske (pret)postavke. Analizom puta kojim se Skrjabin kretao ka sveobuhvatnom umetničkom delu uočila sam četiri etape.<sup>33</sup>

PRVOJ ETAPI pripadaju Skrjabinova rana dela (do 1903), među kojima su za ovo razmatranje značajne Prva simfonija, sa horskim finalom, i nedovršena (bezimena) opera, jer su suočile kompozitora sa teškoćama prilikom pokušaja komponovanja vokalno-instrumentalnih dela. Skrjabin je gajio prezir prema vokalnim žanrovima, jer je smatrao da muzika mora da se podredi već gotovom tekstu; isti stav imao je i prema operi. Želeo je da se

---

<sup>29</sup> *Manvantara* je hinduistički termin (korišćen i u teozofiji), koji označava jednu cikličnu eru.

<sup>30</sup> Pored okolnosti da je 1914. izbio Veliki rat, iste godine umrli su Skrjabinov otac Nikolaj i stric Vladimir, kao i njegov blizak prijatelj, kompozitor Anatolij Ljadov.

<sup>31</sup> “A Note by Boris de Schloezer on the Preliminary Action”, in *The Notebooks of Alexander Skryabin*, 31–48.

<sup>32</sup> Branislava Trifunović, „Kompozitor revolucije: Skrjabinova zamisao *Misterijuma* – totalnog umetničkog dela”, *Muzikologija/Musicology* 26, 2019, 161–181.

<sup>33</sup> Sličnu podelu Skrjabinovog stvaralaštva na četiri etape postavio je Šlecer; međutim, njegova i moja podela se ne poklapaju. Po Šleceru, prva faza određena je ranim instrumentalnim delima, drugu fazu predstavlja opera, treću nastanak ideje *Misterijuma* i početak rada na njemu, a četvrtu *Uvodni čin*. Uporediti: Scloezer, *Scriabin – Artist and Mystic*.

medijske linije nalaze u komplementarnom, odnosno, kontrapunktskom odnosu – gde se jedna ne bi podredila drugoj, ali i gde ne bi vladao paralelizam dešavanja, već bi se tek u njihovoj sprezi ostvarivao potpun umetnički utisak.<sup>34</sup> Vagnerovu težnju da sam uobliči tekst koji bi bio imantan datom muzičkom toku Skrjabin je smatrao izuzetno važnom i vrednom. Međutim, kada se sam oprobao u pisanju teksta i muzike, uvideo je da je njegova sposobnost za verbalnu tj. poetsku ekspresiju znatno manje razvijena od njegovog muzičkog dara. Ne želeći da pravi kompromise i da koristi stihove drugih pesnika, Skrjabin je odustao od komponovanja vokalno-instrumentalnih dela, da bi se ovom žanru vratio tek kada je počeo da radi na *Uvodnom činu*.

Mada prvu etapu u razvoju Skrjabinovog sveobuhvatnog umetničkog dela čine jedno neuspešno (I simfonija) i jedno nedovršeno delo (opera), u njima je moguće uočiti refleksije Skrjabinovih filozofskih shvatanja, kao i začetke postupaka koje će kasnije koristiti. Prva simfonija, dovršena 1900. godine, ima šest stavova, a težište ciklusa je na grandioznom finalu – fugi za hor i orkestar. U vreme rada na ovom delu Skrjabin se intenzivno družio sa Trubeckim, izučavao je idealističku filozofiju i oblikovao je svoj stvaralački moto – veru u svemoć umetnosti, odnosno, umetnika – što će postati osnova njegovog prometejskog shvatanja. Tekst finala Prve simfonije glasi:

O divna božanska sliko,  
Čista umetnosti harmonije!  
Tеби prijateljski prinosimo  
Hvalu uzvišenog osećanja.  
(...)  
U tom mračnom i hladnom času  
Kada je duša ispunjena problemima  
U tebi čovek pronalazi  
Živu radost utehe...<sup>35</sup>

Ovaj tekst se može shvatiti i kao „program” Prve simfonije. Rubcova poredi horsko finale sa poslednjim stavom Betovenove Devete simfonije, ali ističe da Skrjabin ne stremi ideji svetlosti u opštem smislu, već iskustvu nove sinteze, koju će dalje razraditi u *Prometeju* i *Misterijumu*.<sup>36</sup> Finale se može

<sup>34</sup> “A Note by Boris de Schloezer on the Preliminary Action”, in *The Notebooks of Alexander Skryabin*, 47.

<sup>35</sup> *The Notebooks of Alexander Skryabin*, 51. Na ruskom jeziku: Дельсон, Скрябин..., 77–78.

<sup>36</sup> Рубцова, Александр Николаевич Скрябин, 154.

shvatiti kao preliminarna skica za *Misterijum*, jer je u njemu Skrjabin po prvi put izrazio svoju ideju o ujedinjujućoj i transformativnoj moći umetnosti.

Između 1900. i 1903. godine Skrjabin je radio na (bezimenoj) operi; napisao je libreto (koji je u celosti sačuvan)<sup>37</sup> i komponovao deo muzike, pre nego što je napustio ovaj projekat. Neimenovani heroj opere je filozof, muzičar i pesnik, koji želi da oslobodi ljude iz ropstva i straha – naravno, heroj je sam Skrjabin, a libreto donosi idealizovanu sliku njegovog života i dela. Prema Šleceru, nacrt opere potiče iz 1900. ili 1901. godine, kada je Skrjabinov solipsizam bio na vrhuncu, tj. kada je dominantna ideja u njegovoj svesti bila ničeovska volja za moć, težnja za apsolutnom slobodom, želja da izazove i pokori svet; otuda su čitave scene izgrađene na antitezi heroja i gomile, kojoj se autor rugao i prezirao je.<sup>38</sup> Skrjabinov heroj je Superman, kojeg ne pokreću etički ideali, već blaženstvo i radost; po njemu, ne postoji Bog, nema drugog stvaraoca osim (nat)čoveka. U ovome vidimo odraz duha vremena, kojeg su na području umetnosti otelotvorili Ničeov Zaratustra i Veliki inkvizitor Dostojevskog; pored toga, Sajmon Morison poredi Skrjabinovog bezimenog heroja sa Ovidijevim Orfejem, Ničeovim Natčovekom i Vagnerovim Zigrifidom.<sup>39</sup> Može se uočiti paradoks da je junak ove opere mnogo bliži antičkom mitu o Prometeju, u kojem dominira žrtva pojedinca zarad prosvetljenja ljudi, dok u kasnijem Skrjabinovom delu, eksplisitno nazvanom *Prometej*, dominiraju orfičke ideje transfiguracije sveta putem umetnosti! Ovde treba istaći i srodnost Skrjabinovog izuzetnog, i stoga izolovanog heroja, sa glavnim likovima Šenbergovih i Štokhauzenovih ostvarenja o kojima će biti reči u narednim poglavljima. Pored toga, u Skrjabinovoj operi samo jedna osoba misli i deluje – sâm Skrjabin; ovakav kontinuirani monolog biće odlika ekspresionističkih ostvarenja – a jedan od najranijih primera je Šenbergova muzička drama *Srećna ruka*, koja je predmet sledećeg poglavlja ove knjige.

Dakle, prva etapa, u kojoj Skrjabin još uvek nema u potpunosti izgrađen stav prema totalnoj umetnosti, značajna je zbog toga što se on ovde po prvi put oprobao u pisanju višemedijskih dela, ali i suočio sa sopstvenim kreativnim ograničenjima. Projekat opere – muzičke drame Skrjabin je napustio iz tri razloga, od kojih je prvi taj što je vremenom modifikovao svoj ateizam i solipsizam, te mu storija o individualnoj žrtvi i ekstazi više nije bila bliska. Drugi je činjenica da je vremenom ojačao njegov antagonizam prema teatar-

<sup>37</sup> *The Notebooks of Alexander Skryabin*, 52–61.

<sup>38</sup> Videti: Schloezer, *Scriabin – Artist and Mystic*, 167.

<sup>39</sup> Simon Morrison, *Russian Opera and the Symbolist Movement*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2002, 186.

skom prikazivanju, koje je želeo da zameni umetnošću koja više ne bi podražavala život, već bi bila njegov sastavni deo. Najzad, kao i u I simfoniji, Skrjabin se suočio sa manjkavostima u sopstvenoj tehnici pri pokušaju da komponuje vokalno-instrumentalno delo.

DRUGU ETAPU na Skrjabinovom putu prema sintetičkom umetničkom delu predstavljaju njegova dela nastala između 1903. i 1908. godine, među kojima sam izdvojila III i IV simfoniju – *Božanstvenu poemu* i *Poemu ekstaze*. Mada tek IV simfonija jednostavačnom formom opravdava naziv poeme, i III simfonija može poneti ovaj naslov, jer su stavovi povezani *attacca*, a prisutno je i prenošenje tematskog materijala iz stava u stav. Za ovu etapu karakteristično je da Skrjabin komponuje jednomedijska, muzička dela (orkestarska ili klavirska), ali im dodaje pisani program, koji nije integralni deo partiture, već služi da bi pojasnio i dopunio kompozitorovu ideju. Time se Skrjabin približava željenom polifonom odnosu medijskih linija: muzika postoji i bez programa, program postoji i bez muzike, kao poetski tekst ili kao kompozitorov manifest; ali zajedno tvore celinu višeg reda, jer program baca novo svetlo na muzički tok, a muzika na poetski. Svaki od ova dva toka oblikovan je sopstvenom logikom, ali kada se percipiraju zajedno, ostvaruju komplementaran odnos. Na pojedinim mestima muzički i poetski tok se dodiruju, čemu doprinose teme tretirane kao vagnerovski lajtmotivi. Program *Božanstvene poeme*, dovršene 1905. godine, glasi:

*Božanstvena poema* predstavlja razvoj čovekovog duha koji, otrgnuvši se od prošlog, potpunog verovanja i tajni, preodoleva i odbacuje to prošlo i, prošavši kroz panteizam, dolazi do opojne i radosne potvrde svoje slobode i svoga jedinstva sa vaseljenom – božanstvenog Ja.

*Prvi stav – Borbe*. Ovo je unutrašnja borba između čoveka – roba stvorenog od Boga i moćnog slobodnog čoveka, čoveka – boga.

*Drugi stav – Naslade*. Čovek se prepušta radostima osećajnog sveta. Naslade ga opijaju, on je njima zahvaćen. Njegova ličnost se stapa sa prirodom. I u jednom trenutku, iz dubine njegovog bića, pokreće se svest o uzvišenom koja mu pomaže da prevaziđe pasivno stanje.

*Treći stav – Božanstvena igra*. Duh, konačno oslobođen od svega, uz vezu sa prošlom pokornosti pred višom silom, duh koji vaseljenu pretvara u tek još jednu vlat stvaralačke volje, spoznavši sebe u jedinstvu sa tom vaseljenom, prepušta se uzvišenoj radosti slobodne aktivnosti – božanstvenoj igri.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Videti: Дельсон, Скрябин..., 385. Prema Atešu Orgi, ovaj program (napisan na francuskom jeziku) nije originalni tekst Skrjabinove (izgubljene) poeme, već skraćeni komentar na nju, čiji su autori Tatjana i Boris Šlecer. Uporediti: Ateš Orga, tekst uz CD Scriabin – *The Divine Poem & Poem of Ecstasy*, izd. NAXOS 8.553582, 1997, 3.

Čitavo delo se oblikuje oko teme *samopotvrđivanja*, koja se javlja u uvodu i predstavlja lajttemu i lajtharmoniju simfonije. Rubcova smatra da tema ima značenje „Ja jesam”.<sup>41</sup> Ova tema se provlači kroz sve stavove simfonije: javlja se pet puta u prvom stavu, na kraju drugog stava i u kodi trećeg stava u kojoj se izlažu do tada korišćeni tematski materijali. Tema se javlja na ključnim mestima za dramaturgiju dela, na granicama odseka forme, čime dobija funkciju signala kraja odnosno početka kulminacionih talasa. Sastoji se iz dva motivska elementa (Primer 1).

### PRIMER 1 – tema samopotvrđivanja

(Skrjabin, *Božanstvena poema*, t. 1–3. M. P. Belaieff, Leipzig, 1922, No. 3217)

*Droits d'exécution réservés  
Aufführungsrecht  
vorbehalten*

**Le Divin Poème**  
**Troisième Symphonie**

3

Lento M.M.  $\text{d} = 56,60$   
*Divin, grandiose*

A. Scriabine, Op. 43

M.P. Belaieff, Leipzig

Lento M.M.  $\text{d} = 56,60$   
*Divin, grandiose* 3217

Printed in Germany.

<sup>41</sup> Рубцова, Александра Николаевна Скрябин, 168; на 169–175 autorka detaljno analizira ovu simfoniju.

Težište ciklusa je na grandioznom prvom stavu, koji se sastoji iz uvoda, ekspozicije, dva razvojna dela, reprize i obimne Kode. Prema Deljsonu, prvi tematski element – oktave u dubokom registru – predstavlja snagu i moć pojedinca, a drugi tematski element njegovu želju da živi i stvara.<sup>42</sup> U prvom stavu, mračna prva tema se postepeno transformiše, da bi u drugom razvojnog delu i Kodi dobila herojski karakter. U drugom stavu, tema samopotvrđivanja budi glavnog junaka iz „prepuštanja zadovoljstvima”, da bi se u trećem stavu, *Božanstvenoj igri*, lirska tema II stava transformisala u svoju suprotnost, a tema samopotvrđivanja oglasila trijumf pojedinca.

U *Poemi ekstaze*, dovršenoj 1908, ostvaren je sličan, komplementaran odnos muzike i programa. Ovo delo komponовано је у jednom stavu и има konture sonatnog oblika, при чему се тематски материјали који су од суštinskог значаја за разумевање Skrjabinove filozofско-poetske poruke налазе у развојном делу и коди. Дело је значајно и због типова тематизама – композитор поново тretira теме као лајтмотиве. Skrjabin је, након завршетка дела, именовао девет тема, које су дobile називе: *tema patnje* (uvod), *tema mašte* (I тема), *tema poleta* (most ili deo I теме), *tema stvaranja* (II тема), *tema uznenirenosti* (зavršна група), *tema volje* (z. g.), *tema samopotvrđivanja* (z. g.), *tema protesta* (у развојном делу) и *tema radosti* (код ознаке Charmé).<sup>43</sup> Dakle, svaki одсек експозиције је базиран на посебној теми, а три теме из завршне групе могу се посматрати као једна сложена тема.

Прва тема *Poeme ekstaze* је лирска, а друга херојска. Као и у *Božanstvenoj poemi*, највећи драматуршки значај има тема самопотврђивања: поред тога што је интонативно блиска свим темама, она сеjavља на кључним mestima – на kraju експозиције, на три кулминационе таčке у развојном делу, те поново на kraju reprize i u kodu, која има смисао другог развојног dela. Мада се у развојним одсекима одвија сукоб лирских и драмских тема, доминација теме самопотврђивања, скупа са осталим тематским материјалима, спроводи се кроз сва stanja sumnje i straha opisana u tekstu poeme, да би на kraju trijumfovala u stapanju svih instrumentalnih boja огромног orkestarskog kompleksa u jedinstveni volumen zvuka. Kompozitor time ponovo проглашава: „Ja jesam”.

Dakle, у овој фази Skrjabinovog puta ka Gesamtkunstwerku, однос музике и текстуалног програма је komplementaran: музика нема улогу праћења i објашњавања програма, већ је обликована у складу са властитим zakonitostima; takođe, програм нема функцију објашњавања „о чему се

<sup>42</sup> Дельсон, Скрябин..., 96.

<sup>43</sup> The Notebooks of Alexander Skryabin, 208–211.

radi”, već predstavlja slobodnu refleksiju umetnika na temu borbe dobra i zla i trijumfa kreativnih principa.

U TREĆOJ ETAPI, koju prestavlja *Peta simfonija – Prometej (Poema vatre)*, Skrjabin odlazi još korak dalje, ostvarujući čvršću vezu između muzike i programa, premda je ona ostvarena posrednim putem. Skrjabin ovde po prvi put uvodi svetlosne efekte, u želji da ostvari prožimanje medija. Svetlosni medij je realizovan u sprezi sa zvučnim, jer predstavlja deo muzičke partiture, ali dramaturgija smenjivanja svetlosti poviňuje se koliko muzičkom planu (tj. promeni harmonija), toliko i poetskom programu. Na taj način, svetlosni medij služi i kao posrednik između zvuka i teksta, ostvarujući paralelan tok i sa jednim i sa drugim, a sva tri medija ostvaruju komplementarni odnos. Skrjabin nije bio zadovoljan postignutim rezultatom, navodeći da je prvo bitno želeo da uveća zvuk paralelizmom sa bojama: „**Ali sada, želim kontrapunkt.** (*podvukla I. M.*) Svetlosti zadržavaju svoju melodiju, a muzika nastavlja sa svojom. Sada želim kontrapunktski odnos svih različitih umetničkih linija...”<sup>44</sup> Dakle, Skrjabin je ovde jasno formulisao da teži polifonom odnosu medijskih linija. Inače, zanimljivo je da je Skrjabin, nesvestan subjektivnosti svog fotizma, navodio Vagnera kao nekog ko uopšte nije razumeo boje:

Uzmite muziku *Magičnog plamena* (završetak opere *Valkira*, *prim. I. M.*). On nije mogao da vidi boje, jer je započeo pogrešnim tonalitetom, i nastavlja sa istom muzikom svaki put u različitom tonalitetu. On nije osećao posebnosti boje, tako da je tonalitet uvek **pogrešan!** (*podvukla I. M.*) Boja vatre je narandžasta, dakle treba G. Međutim, on odlazi u E i F i nikada u G. Ili, uzmite izlazak sunca u *Sumraku bogova*. Belu svetlost dana on jednom boji kao C-dur (crveno) a drugi put kao H-dur (plavo)<sup>45</sup>

Osnovna karakteristika *Prometeja* jeste žanrovsко prožimanje, jer ovo delo predstavlja spoj simfonijske poeme, klavirskog koncerta i kantate – Skrjabin ponovo, kao u slučaju finala I simfonije, uvodi horski ansambl. Međutim, ovde je hor tretiran kao instrumentalna boja – od pevača, odevenih u belo, zahteva se da pevaju bez teksta, sa otvorenim ili zatvorenim ustima. Svaki samoglasnik je za Skrjabina imao konotirajuću boju. Klaviru je poverena uloga Čoveka, što nije iznenađujuće, s obzirom na to da je Skrjabin bio pijanista i da se uvek identifikovao sa sadržajem svojih dela. Na vrhu partiture *Prometeja* nalazi se dvoglasna deonica svetlosne klavijature, koja

<sup>44</sup> Citirano prema: Bowers, *Scriabin...*, vol. II, 205.

<sup>45</sup> Citirano prema: isto, 205–206.

projektuje odgovarajuće boje na ekran i u publiku, sinhronizovano sa muzikom (Primer 2; Tabela 1). Gornja linija tonova predstavlja harmonsku osnovu (*Prometej* započinje sa A – zeleno i Fis – plavo). Donja bojena melodija kreće se u dugim tonovima.

**PRIMER 2 – početak *Prometeja*: deonica svetlosne klavijature**  
 (Skrjabin, *Prometej*, t. 1–14)



TABELA 1 – skala boja u *Prometeju*<sup>46</sup>

Boja	Ton	Broj vibracija u sekundi
Crvena	C	256
Narandžasta	G	405
Žuta	D	298
Zelena	A	447
Plavičasto bela	E	341
Biserno plava	H	490
Plava	Fis	363
Violet	Cis	277
Purpurna	Gis (As)	426
Čelično ljubičasta	Dis (Es), B	319, 469
Tamno crvena	F	362

Skrjabinova skala boja je proizvoljna i subjektivna, koncipirana na osnovu kvintnog kruga: pošto su crvena i narandžasta međusobno najbliže boje, one su postale ton C i G, itd. Mada je Skrjabin želeo da radi prema fizičkoj logici spektra, uvideo je da je nemoguće porebiti nivo vibracije između zvučnih i svetlosnih talasa. U njegovo vreme nije bilo moguće procesovati muziku kroz nekakvu računsku mašinu i dobiti odgovarajuću obojenu svetlost – što je danas, naravno, sasvim moguće!

<sup>46</sup> Prema: *The Notebooks of Alexander Skryabin*, 212.

*Prometej* predstavlja Skrjabinovu muzičku prekretnicu, jer on ovde uvodi nove tipove akorada, realizuje atonalne epizode, eksperimentiše sa serijalnim procedurama i novim modusima, kao sredstvima za kompenzovanje gubitka tradicionalnih tonalnih funkcija, te izjednačuje horizontalu i vertikalnu. Skrjabin je pokušavao da reši isti problem kao i njegovi savremenici poput Debisia, Šenberga, Stravinskog i Bartoka: krizu klasičnog tonaliteta. Međutim, za razliku od npr. Šenberga, Skrjabin nije svesno formulisao svoj novi harmonski koncept. Transformacija Skrjabinovog muzičkog jezika najvidljivija je u harmonskoj komponenti *Prometeja*; naime, ovo delo predstavlja neprekidno odlaganje razrešenja bezbrojnih disonantnih akorada, da bi se u poslednjem trenutku muzički tok iznenada razrešio u Fis-dur. Skrjabin je smatrao da je osnovni tonalitet A-dur i redukovao je ceo *Prometej* na šest tonova (A, H, Cis, Dis, Fis i G): „Nema razlike između melodije i harmonije. One su jedno te isto. Ovaj princip sam striktno sledio. Ne postoji protraćen ton, nema rupe kroz koju bi komarac mogao da se provuče!“<sup>47</sup>

*Prometej* započinje akordom sastavljenim od prekomernih, čistih i umanjenih kvarti, gde su tonovi raspoređeni u redosledu A, Dis, G, Cis, Fis, H. Iz ovog jezgra izrasta gotovo čitav muzički materijal. Kvartni akord je u isti mah i modus, i akord, i tonska boja. Ovaj šestostepeni modus ne sadrži interval prazne kvinte, jer bi on asocirao na klasičnu harmoniju. Interval kvarte dominira u vertikali, sav motivski materijal je izgrađen od kvartnog jezgra. Koncept skale fuzionisan je sa konceptom akorda, a sâm akord je savršeno stabilan, te ne zahteva razrešenje. Svaka njegova transpozicija jednak je modulaciji (Primer 3).

### PRIMER 3 – kvartni akord (a – dis – g – cis – fis – h)

(Skrjabin, *Prometej*, t. 1–12: deonica gudača)

<sup>47</sup> Citirano prema: Bowers, *Scriabin...*, vol. II, 203.

Muzika *Prometeja* predstavlja niz akorada koji ne poštuju nijedno ranije poznato pravilo, niti tonalnu logiku. Ovakav muzički jezik u vezi je i sa programskim konotacijama, jer harmonija *Prometeja*, u sadejstvu sa svim ostalim muzičkim komponentama, zadobija programski smisao. Tako početni akord, koji simbolizuje prvobitni Haos, ne konotira nijedan tonalni centar. Kao što iz Haosa nastaje svet, tako iz osnovnog (atonalnog) akorda, izrasta cela kompozicija. Melodijska i harmonska struktura su fuzionisane, tako da melodija jednostavno preuzima u određenom poretku i ritmu zvuke koji su sadržani u osnovnom akordu. Prilikom osmišljavanja ovog akorda, kao i ostalih harmonskih kompleksa u *Prometeju*, Skrjabin je bio inspirisan zvucima zvona i gongova, kojima je tada bio gotovo opsednut i koji je trebalo da igraju značajnu ulogu i u *Uvodnom činu*. Time je ovo delo zadobilo specifičan, pomalo liturgijski karakter, što je opet u vezi sa programom. U ovoj fazi života Skrjabin je prestao da oponira svetu koji ga je okruživao i želeo da se identificuje sa njim. Stoga on napušta motive jake volje, nasilja i agresije, koji su imali zapaženu ulogu u prethodnim *Poemama*; mada je muzički tok *Prometeja* i dalje dinamičan, to više nije dinamika borbe i prkosa. Skrjabin se identificuje sa sveštenikom koji služi na religioznoj ceremoniji u kojoj učestvuje čitav univerzum, a koja kulminira u ekstatičnom plesu. Misterioznu zvučnost ovom delu dodaje i hor, koji na samom završetku dela, peva bez teksta.

Na početku *Prometeja*, dugi zadržani akord predstavlja prvobitni haos; iz njega izrasta tema kreativnog principa.<sup>48</sup> Sordinirana truba postavlja temu volje (ostaje plava boja). Slabost prolazi i pojavljuju se „kontemplativne”<sup>49</sup> harmonije teme razuma, koju donosi solo flauta – „zora ljudske svesti” (zeleno vibrira nad plavim i nakratko nestaje). Klavir (Čovek, tj. Prometej) ulazi moćno, gotovo marševski (Primer 4), siguran u svoje postojanje (boja čelika). Pri drugoj repeticiji na kraju inicijalne figure klavira, boja blistavo crvenog uokviruje i klavir i orkestar. Odmah zatim, klavir prelazi u odsek „radost života” (plava boja haosa je dopunjena bojom sunca, žutom). Nakon toga, muzika zadobija prvi „tužni ton”, ali postepeno prelazi u „strast”, „zanos”, „ekstatičko zadovoljstvo”. Sa pojavom „strasne požude”, solo violina peva o ljudskoj ljubavi (biserno plava i jarko crvena). Čovek (klavir) donosi temu samopotvrđivanja, „Ja jesam!” (part. oznaka 9). To je moćna glorifikacija Kreativnog principa sa samog početka.

---

<sup>48</sup> Nazivi tema navedeni su prema: Рубцова, Александър Николаевич Скрябин, 310–318.

<sup>49</sup> Navodnicima su istaknute oznake iz partiture, odnosno, Skrjabinovi nazivi za pojedine odseke (u originalu na francuskom jeziku).

Središnji odsek ispunjen je ekstatičnim harmonijama koje se rastaču i tonu, simbolizujući pad duha u materiju. Repriza počinje crvenim talasima koji uokviruju muzičke „krvave tonove”. Nakon toga, žuta boja sunca narašta „radosno”. Žuta boja se pretapa u srebrnu boju mesečine. Nakon nastupa hora, „početak sveta” i originalna plava boja mešaju se sa bojom mesečine. Počinje finalni „kosmički ples”. Zvuk klavira praćen je naletima ljubičaste i plave svetlosti. Muzika postaje „delirična”. Kada je izgubljena u „vrtlogu”. Iako je svet stvoren, simboli života dobili značenje, a čovek stekao znanje, *Prometej* se završava kao što je i počeo – misterioznim velovima plave boje. Ovakav završetak može se tumačiti jedino muzičkom logikom, jer je muzičar u Skrjabinu osetio da je delu potrebno ubedljivo zaokruženje.

#### PRIMER 4 – nastup klavira

(Skrjabin, *Prometej*, t. 26–33 – donja polovina partiture)

Dakle, Skrjabinov program (dočaran partiturnim oznakama) predstavlja slobodnu interpretaciju mita o Prometeju, koju je kompozitor pokušao da dočara igrom svetlosti i zvukova. Mada je želeo da izbegne paralelan odnos svetlosne, muzičke i verbalne deonice u kontrapuntskom tkanju, u tome nije sasvim dosledan. Ovaj cilj trebalo je da bude ostvaren u *Uvodnom činu*.

ČETVRTA ETAPA Skrjabinovog puta ka sveobuhvatnom umetničkom delu obuhvata samo jedno nedovršeno delo, *Uvodni čin*, na kojem je Skrjabin intenzivno radio pred kraj života. Naime, tokom rada na *Misterijumu*,

Skrabin je svoj projekat modifikovao više puta, uviđajući da je zapravo neostvarljiv. Stoga je odlučio da napiše preliminarno delo, *Uvodni čin*, da bi sebe i čovečanstvo pripremio za „otkrovenje”. Kada je počeo da radi na *Uvodnom činu*, Skrjabin je u njega uključio materijal originalno namenjen za *Misterijum*. Stvarajući od *Uvodnog čina* „maketu” velikog dela, Skrjabin je sebi dao potpunu slobodu u vezi sa *Misterijumom*. Kako je ukazao Šlecer, tokom poslednjih godina Skrjabinovog života, *Misterijum* je postepeno zadobio fantomsku pojavnost, a *Uvodni čin* je postao njegova praktična verzija.<sup>50</sup> Time što je počeo da radi na *Uvodnom činu*, Skrjabin je suštinski odustao od *Misterijuma*, koji je, međutim, nastavio da postoji kao konceptualno delo.

Skrjabinov projekat *Misterijuma* bio je utopijski i neostvarljiv. Međutim, svojim vizionarskim idejama Skrjabin je anticipirao teorije i prakse, projekte i postupke mnogih avangardnih i neoavangardnih stvaralača. Gotovo je neverovatno u kojoj meri je projekat *Misterijuma* nagovestio umetnička dešavanja tokom čitavog dvadesetog veka – iako se kasniji umetnici uglavnom nisu direktno pozivali na njegov uticaj. Pođimo od Skrjabinovog doprinosa istoriji teatra. Njegova prva, nedovršena opera trebalo je da bude uobičajena teatarska produkcija, koja bi prikazala spektakl zasnovan na ekstazi, individualnoj smrti i spiritualnoj transfiguraciji. Međutim, *Misterijum* je bio zamišljen kao stvarna realizacija ove ekstaze, koja bi uključila čitavo čovečanstvo. Dakle, umesto teatarske reprezentacije, planiran je kolektivni čin, u kojem posmatrači nisu pasivni, već učestvuju u činu jednako kao izvođači na sceni. Time Skrjabin anticipira brojne (para)teatarske inovacije koje su se dogodile u XX veku – pozorište surovosti Antonena Artoa,<sup>51</sup> fluksus,<sup>52</sup> hepening i environment,<sup>53</sup> zatim, ambijentalni teatar,<sup>54</sup> siromašno

<sup>50</sup> Schloezer, *Scriabin – Artist and Mystic*, 179.

<sup>51</sup> Videti: Antonen Arto, *Pozorište i njegov dvojnik*, Novi Sad, Prometej, 1992.

<sup>52</sup> U manifestu Fluksusa Džordž Masijunas piše da fluksus „prevazilazi umetnikovu trajnost, ekskluzivnost, individualnost, ambiciju, prevazilazi sve pretenzije ka značajnosti, raznovrsnosti, inspiraciji, veštini, složenosti, dubini, veličini, institucionalnom i vrednosti. On teži nestrukturnom, neteatarskom, nebaroknom, impersonalnom kvalitetu jednostavnog, prirodnog događaja, objekta, igre, zagonetke ili gega.” Citirano prema: Henri, *Environments and Happenings*, 160.

<sup>53</sup> Prema definiciji Alana Kaproua, hepening je umetnička forma povezana sa teatrom time što se izvodi u datom vremenu i prostoru, a environment je umetnička forma koja ispunjava čitavu prostoriju (ili otvoreni prostor), okružujući posetioca, i sastoji se od bilo kakvog materijala, uključujući svetlosti, zvukove i boje. Navedeno prema: Henri, *Environments and Happenings*, 4.

<sup>54</sup> Ambijentalni teatar je projekat američkog reditelja Ričarda Šeknera. Videti detaljnije u: Ričard Šekner, *Ka postmodernom pozorištu – Između antropologije i pozorišta*, Beograd, Fakultet dramskih umetnosti, 1992.

pozorište<sup>55</sup> itd. Skrjabinov *Misterijum* može se shvatiti kao veliki performans svih učesnika-posmatrača; u svom projektu Skrjabin je jasno naznačio da je umetnost podredio životu i spiritualnim aspiracijama.

Kako ističe Šlecer, Skrjabin je od početka svog umetničkog delovanja osećao averziju prema teatarskoj umetnosti i prema prirodi dramatske reprezentacije.<sup>56</sup> Za Skrjabinu, teatar kao zdanje u kojem su razdvojene scena i publika, bio je izraz prastare potrebe čoveka da se maskira, da bude neko drugi; posledično, za njega je čitava teatarska umetnost bila redukovana na maskaradu.<sup>57</sup> Pred kraj života Skrjabin je teatar video kao bazično antireligijski, što potvrđuju Šlecerovi navodi njegovih reči da hrišćanstvo opravданo ima negativan stav i nepoverljivost prema teatru i prerušavanju svih vrsta.<sup>58</sup> U čovekovoj strasti prema teatru, Skrjabin je video metaforu spiritualne degradacije čovečanstva: „Celo naše društvo je pretvoreno u teatarsku produkciju”.<sup>59</sup>

Još jedan važan inovativni aspekt *Misterijuma* i *Uvodnog čina* jeste prevaziđenje granica umetnosti. Ova dela su u podjednakoj meri koncipirana kao umetnički i religijski činovi. U poznoj životnoj fazi Skrjabin je odbijao da razdvoji umetnost od religije; bio je potpuno odlučan u nameri da pređe granice umetnosti, da prestane da bude umetnik i da postane prorok, glasnogovornik, propovednik, mag. Umetnost je za njega bila religija, a on njen vrhovni sveštenik.

Sledeća inovacija koja leži u osnovi *Misterijuma* i *Uvodnog čina* jeste sinteza umetnosti, koja bi uključila u sferu umetnosti elemente izvan polja estetike. Skrjabinovi biografi svedoče o njegovom sinestetičkom daru, koji je pokušao da oživi već u *Prometeju*. Prema Šleceru, Skrjabin je bio fasciniran Vagnerovim konceptom Gesamtkunstwerka, a njegovu reformu opere video kao najkonzistentni pokušaj da se ponovo uspostavi originalno jedinstvo umetnosti; međutim, smatrao je da Wagnerov metod dovodi do paralelizma i mehaničkog ujedinjenja pojedinačnih umetnosti, dok je Skrjabin totalnu umetnost video kao *kontrapunkt*.<sup>60</sup> U Skrjabinovoj totalnoj umetnosti svaki element trebalo je da bude ravnopravan s ostalima; verbalna ekspresija bila

---

<sup>55</sup> Koncept siromašnog pozorišta osmislio je poljski reditelj Ježi Grotovski. Videti: *Ka siromašnom pozorištu*, intervju Ježija Grotovskog Euđeniju Barbi, Beograd, ISC, 1976, 24–44.

<sup>56</sup> Schloezer, *Scriabin – Artist and Mystic*, 186.

<sup>57</sup> Isto, 187.

<sup>58</sup> Isto, 188.

<sup>59</sup> Citirano prema: isto.

<sup>60</sup> Isto, 253–254.

bi isto što i boja, akcija, pokret ili akord. Kontrapunktsko tkivo *Misterijuma* postalo bi još kompleksnije uključivanjem u partituru takozvanih inferiornih čula – dodira, ukusa i mirisa. Međutim, u *Uvodnom činu* akcenat je stavljen na tekst i muziku, osnovne komponente muzičko-dramskog dela čiji je odnos rešavao i sâm Wagner – time se Skrjabin, paradoksalno, nadovezao na ovu tradiciju, u osnovi, dramskog teatra!

Još jedna karakteristika Skrjabinovog projekta bila je davanje značaja umetnosti plesa. Prema Skrjabinu, samo putem umetnosti plesa ljudsko telo postalo bi potpuno ujedinjena, harmonična celina. Nije ga zanimaо klasični balet, već moderni ples, a njegova bliska priateljica bila je Isidora Dankan, jedna od začetnica modernog plesnog izraza.

Skrjabin je takođe maštao o tome da za *Misterijum* stvori nov jezik, koji ne bi bio pojmovno fiksiran, već fluidan i pevljiv. Težnja za novim jezičkim sistemima, zaumnim jezikom i pantomimom bila je jedna od osnovnih odlika avangardnih umetničkih praksi, a protegla se i na avangardu iz druge polovine XX veka, te čemo ovakvu sklonost pronaći i kod Štokhauzena, u operskom ciklusu *Svetlost*.

U skladu sa doktrinom madam Blavatski, *Misterijum* je trebalo da bude podeljen na sedam delova, od kojih bi svaki trajao po jedan dan, tako da bi ukupno izvođenje trajalo sedam dana. I ovde uočavamo srodnost između Skrjabina i Štokhauzena, jer i kod potonjeg nailazimo na dela totalne umetnosti u kojima je prisutna opsesija brojem 7; izvori ovakvog mističnog poimanja broja 7 su *Biblija*, teozofsko učenje, *Knjiga Urantije*, Kabala i drugo.<sup>61</sup>

Samoj produkciji *Misterijuma* trebalo je da prethodi niz preliminarnih radnji, u skladu sa drevnim ritualima purifikacije. Ovi činovi trebalo je da uključe fizičku, moralnu, estetičku, religijsku i filozofsku obuku učesnika u ovom liturgijsko-mističnom činu. a takođe i da inkorporišu pejzažiranje oblasti i izgradnju hrama. Skrjabin je želeo da nebo u noći, šuma, planine, budu integralni deo simfonije boja, oblika i mirisa u partituri *Misterijuma*. U ovakvim Skrjabinovim idejama jasno uočavamo vezu sa kasnijim teatarskim i parateatarskim praksama kao što su hepening, fluksus, Šeknerovo instrumentalno pozorište, Living teatar i mnoge druge, u kojima su učesnici i izvođači i posmatrači akcije; a Skrjabinovo uključivanje okolnih pejzaža u scenografiju i izgradnja građevine koja će se uklopiti u pejzaž, jeste preteča environmentalne umetnosti.

---

<sup>61</sup> Npr. prema teozofskom učenju, čovek poseduje više tela i živi u više paralelnih svetova, ali obično poznaje samo najniži. Ovi svetovi, redom po njihovoj materijalnosti, označavaju se sledećim imenima: 1) fizički, 2) emocionalni ili astralni, 3) mentalni, 4) intuitivni ili Budički, 5) duhovni, odnosno Atmički ili Nirvanski, 6) svet Monade i 7) svet Logosa ili božanski svet. Videti: *Teozofija i teozofsko društvo – onima koji traže istinu*.

Skrjabinov projekat predviđao je i česte promene arhitektonskih formi. Iznad svega, želeo je da se sve kreće, da nadvlada gravitaciju, i čak je rekao: „Možda će na kraju biti neophodno da se uništi sam hram, da se poruše njegovi zidovi da bi se izašlo napolje na vazduh...”<sup>62</sup> Već sam ukazala da je Skrjabin bio blizak idejama pionira modernog baleta, a neke od njegovih zamisli razrađivane su u okviru radionice *Bauhaus*, kao i kasnije kinetičke i taktične umetnosti. Najzad, sedmog dana je trebalo da dođe do kataklizme i duhovne transformacije sveta. Ma koliko ovakav koncept bio absurdno utopijski, bitno je uočiti da je *Misterijum* bio pravi avangardni projekat, jer je nalagao prekoračenje granica umetnosti i izjednačavanje umetnosti i života.

*Misterijum* je, dakle, trebalo da bude delo totalne umetnosti koje bi se sastojalo od vizuelnih, čulnih, taktičnih, motornih, mirisnih i ukusnih sastojaka. Njegovo tkivo je analitički moguće podeliti u izdvojene, ali tesno povezane delove, među njima muzičke, poetske i plastičke, koji konstituišu grandiozni sistem zvučnih građevina, boja, oblika, pokreta i fizičkog kontakta. Nijedna od ovih komponenti nije samodovoljna; nijedna se ne može izvesti, niti vrednovati izdvojeno od ostalih. Uostalom, Skrjabin nije ni zamišljao *Misterijum* kao umetničko delo koje bi bilo podvrgnuto tradicionalnim kriterijumima procene!

### *Uvodni čin*

Skrjabin je koncipirao *Uvodni čin* kao pripremu za *Misterijum* 1913. godine. Rad na njemu započeo je 1914, koristeći u velikoj meri skice originalno namenjene za sâm *Misterijum*. Do jeseni 1914. godine tekst *Uvodnog čina* bio je završen,<sup>63</sup> a Skrjabin je ispunio pet svezaka – od preliminarnih skica, do finalnog (nekompletognog) prepisa.<sup>64</sup> Kada je iznenada umro 14. aprila 1915. godine, jedino što se moglo naći u njegovim rukopisima bio je tekst za

---

<sup>62</sup> Citirano prema: Bowers, *Scriabin...*, vol. II, 256.

<sup>63</sup> Sajmon Morison detaljno analizira genezu teksta za *Uvodni čin*, ističući da ga je u velikoj meri modifikovao nakon što je u novembru 1914. dobio negativno mišljenje od pesnika-simbolista. Videti: Morrison, *Russian Opera and the Symbolist Movement*, 201–203.

<sup>64</sup> Šlecer je označio ovih pet svezaka slovima od A (početne skice) do D (kompletan tekst, sa brojnim ispravkama) i E (finalni, ali nekompletan prepis). Videti: “A Note by Boris de Schloezer on the *Preliminary Action*”, *The Notebooks of Alexander Skryabin*, 31–48; “The *Preliminary Action*”, ceo tekst (iz sveske D): *The Notebooks of Alexander Skryabin*, 125–158; finalni prepis (iz sveske E): *The Notebooks of Alexander Skryabin*, 158–170.

*Uvodni čin* i brojni razjedinjeni fragmenti muzike, koji su se uglavnom sastojali od skiciranih tematskih motiva i obrisa harmonskih progresija.<sup>65</sup>

Glavna razlika između *Uvodnog čina* i *Misterijuma* ogleda se u tome što je *Misterijum* trebalo da dovede do povratka Tvorcu, dok ga *Uvodni čin* samo priprema i prikazuje – dakle, radi se o mimetičkom teatarskom delu! Tekst *Uvodnog čina* obojen je lirizmom i panteizmom: zvuci, svetlosti, reči i fizički pokreti trebalo je da formiraju tesno isprepletano kontrapunktsko tkivo. Kako svedoči Boris Šlecer, produkcija *Uvodnog čina* trebalo je da bude hermetičan i ezoteričan događaj: ne bi bilo publike, već samo sledbenika, među njima bi postojala striktna hijerarhija, a naracija bi bila izražena simboličkim gestovima i plesnim pokretima.<sup>66</sup> U pogledu muzičko-scenskih žanrova, *Uvodni čin* bio bi bliži kantati ili oratorijumu nego muzičkoj drami vagnerovog tipa; no, ovde se treba prisetiti da su i Vagnerove pozne muzičke drame scenski statične, a *Parsifal* čak nosi žanrovsko određenje „svečani scenski prikaz posvećenja“!

Skrjabin je načinio crteže građevine u obliku kruga, čiji bi se pod sastojao od koncentričnih terasa koje se uspinju ka oltaru u centru, vidljivom sa svih strana arene (Slika 1); međutim, bio je spreman i na kompromis, tj. da postavi *Uvodni čin* u odgovarajućoj koncertnoj dvorani ili teatru. Učesnici u *Uvodnom činu* trebalo je da se oslobole teatralnosti, samosvesti, te da budu aktivni sledbenici Skrjabinovih ideja, ili da ih barem podržavaju. Skjabin je čak smatrao da treba da ustanozi specijalnu školu za buduće učesnike kojima bi davao uputstva u vezi sa umetničkim, intelektualnim i religioznim temama: „Moji glumci će morati da zaborave teatarske navike i da nauče nešto potpuno novo!“<sup>67</sup> Ponovo prepoznajemo jedan od postupaka karakterističnih za avangardne teatarske projekte pre i posle Drugog svetskog rata – osnivanje glumačkih škola u kojima su harizmatični reditelji, poput Ježija Grotovskog, Ričarda Šeknera i drugih preuzimali ulogu gurua, duhovnih vođa svojih učenika; a, kao što ćemo videti, istu praksu primenjivao je i Karlhajnc Štokhauzen!

---

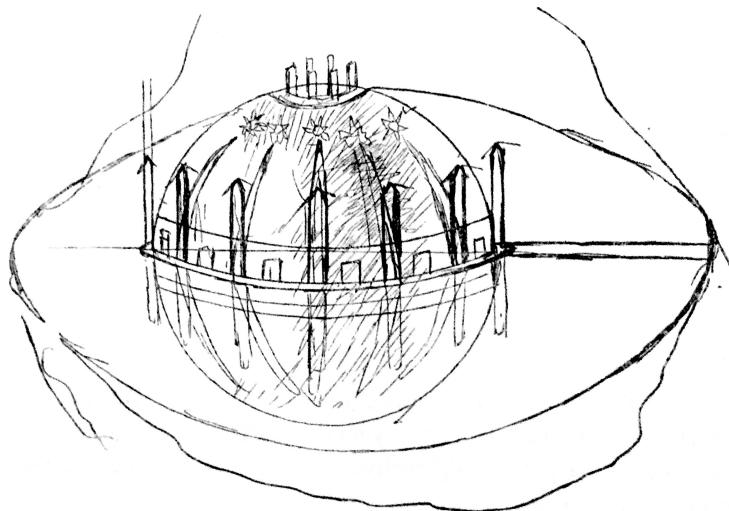
<sup>65</sup> Videti: “A Note by Boris de Schloezer on the *Preliminary Action*”, 31–48.

<sup>66</sup> Schloezer, *Scriabin – Artist and Mystic*, 255.

<sup>67</sup> Citirano prema: Bowers, *Scriabin...*, vol. II, 256.

## SLIKA 1 – Skrjabinov crtež hrama

(Reprodukovan u: *The Notebooks of Alexander Skryabin*, 85)



### *Misterijum*

Do danas je sačuvano 55 Skrjabinovih notnih skica za *Misterijum*, odnosno, *Uvodni čin*,<sup>68</sup> kao i čitav tekstualni predložak *Uvodnog čina*.<sup>69</sup> Ovaj projekat decenijama nakon Skrjabinove smrti intrigirao je kompozitore i muzikologe; najdalje je u svojoj fascinaciji otišao ruski kompozitor Aleksandar Nemtin (1936–1999), koji je sedamdesetih godina XX veka započeo rekonstrukciju *Uvodnog čina* na osnovu sačuvanih skica i ovom poduhvatu posvetio preko 25 godina, praktično žrtvujući vlastitu kompozitorsku karijeru. Kao rezultat njegovog predanog rada nastala je obimna trodelna partitura *Uvodnog čina*, koja u integralnom izvođenju traje skoro tri sata. Struktura *Uvodnog čina* u Nemtinovoj verziji je sledeća:

<sup>68</sup> U različitim sekundarnim izvorima nalazimo različite podatke o ukupnom sačuvanom broju skica, od 53 do 72. Najverodostojniji izvor jeste monografija proistekla iz doktorske disertacije američkog muzikologa Sajmona Morisona, koji je proučavao Skrjabinove rukopise u Moskvi, a koji navodi podatak o 55 sačuvanih muzičkih skica. Videti: Morrison, *Russian Opera and the Symbolist Movement*, 185.

<sup>69</sup> Videti fusnotu 64 u ovom poglavlju.

## Uvodni čin u verziji Aleksandra Nemtina

### I deo – Univerzum

Lent. Impérieux  
Douloureux déchirant  
Etrange, charmé  
Flamboyant  
Ondoyant – le rêve prend forme  
Doux, frémissant  
Più mosso – De plus en plus triomphant

### II deo – Čovečanstvo

Giubiloso  
Grandioso et enigmatique  
Solennemente, rituale  
Déchirant – dedicazione  
Religioso – mysterieusement – fermamente – luminoso  
Con timidezza – misterioso, concentré avec un volupté

### III deo – Transfiguracija

Allegro con colera – lento timidamente febbrilmente  
Lent, vague, indécis  
Très lent, contemplatif  
Avec un intense désir  
Infernale  
Sublime  
Con timidezza – con agitazione – con ira – con rabbia  
Per enigma, inafferando  
Contemplatif – supplicare – con lagrime – devoto  
Misterioso, avec une ardeur profonde et voilée  
Calme – extatique

Premijerno izvođenje Vladimira Aškenazija i Nemačkog simfonijskog orkestra iz Berlina (sa solistima) snimljeno je i objavljeno na trostrukom kompakt-disku 1996. godine.<sup>70</sup> Reakcije kritičara na Nemtinovu verziju *Uvodnog čina* bile su podeljene. Većini kritičara bilo je jasno da je u pitanju Nemtinovo autorsko delo, premda je on „pozajmljivao“ orkestarske fakture iz drugih Skrjabinovih dela, uz jasno oslanjanje na zvučni svet *Prometeja*.<sup>71</sup> Ono što svakako čudi i dovodi u pitanje verodostojnost Nemtinovog poduhvata jeste okolnost da on nije koristio Skrjabinov libreto za *Uvodni čin*, već su pevane deonice primarno bazirane na neutralnim sloganima.

S druge strane, muzikolog Sajmon Morison pokušao je da teorijski rekonstruiše *Misterijum* i *Uvodni čin*, oslanjajući se prvenstveno na Skrjabinov libreto, uz pažljivu analizu notnih skica.<sup>72</sup> Morison ističe da su Skrjabinovi priatelji poput Ivanova, Brjusova i Sabanjejeva, koji su bili neposredno upućeni u projekat *Misterijuma*, vremenom uviđali da „opsednuti“ stvaralac gubi razum – ali su ovu činjenicu afirmativno tumačili, kao kompozitorovu „žrtvu“ na oltaru totalne umetnosti.<sup>73</sup> Čak je i Skrjabinova neočekivana smrt protumačena kao žrtva zarad budućeg preporoda čovečanstva; međutim, Morison smatra da su kompozitora njegove teozofske spekulacije, kao i

<sup>70</sup> Prvi deo Nemtinovog *Uvodnog čina*, „Univerzum“, za koji je bio sačuvan najveći broj Skrjabinovih skica, dovršen je 1972. godine i snimljen 1973. u tadašnjem SSSR-u, u izdanju diskografske kuće *Melodija*. Od 1995. snimak je dostupan je na kompakt-disku: Alexander Scriabin / Alexander Nemtin: *Universe (Mysterium: Prefatory Act)* / Alexander Scriabin: Symphonic Poem in D minor / Fantasy for Piano & Orchestra. Irina Orlova, soprano; Alexei Lubimov, piano; Kirill Kondrashin, conductor; Yurlov Russian Choir; Moscow Philharmonic Orchestra; Russian Disc B000001LN9, 1995.

Integralno izvođenje pod upravom Vladimira Aškenazija objavljeno je 1996. za izdavačku kuću Decca: *Scriabin – Preparations for the Final Mystery*. Realised by Alexander Nemtin. Anna-Kristiina Kaappola, soprano; Alexei Lubimov, piano; Alexander Ghindin, piano; Thomas Trotter, organ; Vladimir Ashkenazy, conductor; St Petersburg Chamber Choir; Ernst Senff Chorus; Deutsches Symphonie-Orchester Berlin; Decca 466 329-2DH3, 1996.

Pored Aškenazija, Nemtinovu verziju *Uvodnog čina* u punom trajanju izveli su 2015. godine u Amsterdamu Radijski simfonijski orkestar, Hor holandskog radija i Hor flamanskog radija pod upravom Markusa Stenca, sa solistima Marisol Montalvo (sopran) i Aleksejem Zuevim (klavir).

<sup>71</sup> Videti napomene Hjua Makdonalda, Julije Makarove i Konstantina Portugalova u knjižici uz CD izdanje Aškenazijevog izvođenja *Uvodnog čina*, Decca 466 329-2DH3.

Kompletan snimak Aškenazijevog izvođenja dostupan je na kanalu Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=V4YSysUn-Bk>

<sup>72</sup> Videti: Morrison, *Russian Opera and the Symbolist Movement*, poglavlje 3 “Scriabin and Theurgy”, posebno str. 201–231.

<sup>73</sup> Isto, 193–194.

odbacivanje profesije kompozitora zarad uloge filozofa-propovednika „mistične” simbolističke umetnosti, dovele do kreativnog samouništenja, te da je za njega smrt bila jedini mogući izlaz iz tog umetničkog čorsokaka.<sup>74</sup>

Prema Morisonu, osnovni razlog zbog kojeg je *Misterijum* bio osuđen na neuspeh bio je taj što nije bilo moguće pomiriti (Skrjabinovo) autorstvo i očekivani kolektivni čin; ovog paradoksa bili su svesni već Skrjabinovi savremenici. Zato Morison ističe: „Jedna je stvar Vagnerovo osmišljavanje Gesamtkunstwerka u cilju ataka na pasivnu publiku, a sasvim druga pobudivanje svih naroda na svetu i njihovo uključivanje u umetnikovu konцепцију transcendentalnog dela”.<sup>75</sup> Međutim, Morison ispravno uviđa da je bavljenje *Misterijumom* Skrjabina naučilo da se sam kreativni proces može izjednačiti sa rezultatom, te zaključuje da je „najvrednija stvar u vezi sa *Misterijumom* bila njegova otvorenost, nedovršenost i neodređenost”<sup>76</sup> – ovo je u saglasju sa mojom tezom o *Misterijumu* kao prvom ostvarenju (proto)-konceptualne umetnosti.

Skrjabinov grandiozni i grandomanski projekat Gesamtkunstwerka bio je neosporno utopijski i neostvarljiv. Kako ističe Morison, njegova „čudnovata tema, antičke reference i poznata vagnerovska pravila nisu mogla da prikriju fundamentalne paradokse i nekonzistentnost Skrjabinovih ideja. Uprkos nominalnoj dobromarnosti i brizi za čovečanstvo, *Misterijum* i *Uvodni čin* bili su plodovi solipsizma, čiji cilj nije bilo sveopšte slavlje, već autorova spiritualna emancipacija”.<sup>77</sup> No, upravo zbog toga, svojim projektom Skrjabin je anticipirao potonje projekte i umetničke teorije i prakse mnogih avangardnih i neoavangardnih stvaralaca. Bez obzira na to što se u najvećem broju slučajeva ne radi o direktnom uticaju, projekat *Misterijuma* bio je u toj meri originalan, inovativan i vizionarski, da zaslužuje svoje mesto među najupečatljivijim primerima ispoljavanja sklonosti ka sveobuhvatnom umetničkom delu u XX veku.

---

<sup>74</sup> Isto, 185; 201.

<sup>75</sup> Isto, 195.

<sup>76</sup> Isto, 196.

<sup>77</sup> Isto, 233–234.



## *Srećna ruka Arnolda Šenberga*

Kompozitorska karijera Arnolda Šenberga gotovo od samog početka bila je ispunjena skandalima, neprihvatanjem i nerazumevanjem njegovih dela. Umesto da građanskom društvu ponudi prijemčivu muziku, te da se prilagodi zahtevima tadašnjih institucija, Šenberg je novembra 1918. osnovao *Udruženje za privatna muzička izvođenja*.<sup>1</sup> Iz današnje perspektive, ovakav potez, osim što je potvrdio Šenbergov ekspresionistički stav da se podvrgava isključivo zakonima „unutrašnje nužnosti”, a ne spoljašnjim očekivanjima, označio je i početak samostalnog organizovanja kompozitora za promociju vlastitog stvaralaštva i osporio primat tadašnjih kulturnih institucija. Poput Ničea, Šenberg je smatrao da piše za budućnost i beskompromisno je istrajavao na pozicijama radikalnog novatorstva; sebe je predstavljao kao radikализovanu verziju romantičarskog genija, kao umetnika koji želi da doprinese kulturnom, ali još više spiritualnom napretku čovečanstva. Otuda ne izneadaće da se u njegovom opusu pojavila težnja za stvaranjem Gesamtkunstwerka. Međutim, pored razloga koji su bili direktno vezani za Šenbergovu umetničku ličnost, sama kulturna klima u osvit ekspresionizma pogodovala je interesovanju za projekat sveobuhvatnog umetničkog dela. Mada su svi umetnički žanrovi bili zahvaćeni težnjom za najvišim stepenom ekspressivnosti, ovakva težnja našla je najplodnije tle za realizaciju u žanrovima u kojima postoji ljudsko prisustvo, putem lica, tela ili reči (govorene ili pevane) kao poligona za ekspresiju. Usled toga, muzička drama je stekla privilegovanu poziciju, jer je objedinjavala dejstvo baleta, pantomime, scenografije i kostimografije, dramskih libreta itd.

Izdvojiću tri razloga zbog kojih se, upravo kod Šenberga i upravo u ovom vremenskom razdoblju (neposredno pred izbjeganje Velikog rata) pojavila sklonost ka Gesamtkunstwerku. Prvi razlog predstavlja kompatibilnost

---

<sup>1</sup> Videti: Malcolm MacDonald, *Schoenberg*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2008, 56–57.

ekspresionističke estetike sa projektom sveobuhvatnog umetničkog dela, drugi – povoljan sticaj okolnosti i inspirativno druženje sa umetnicima okupljenim u grupi *Plavi jahač*, posebno sa Kandinskim, a treći – lični umetnički razlozi, koji su Šenberga naveli najpre na rušenje postojećih sistema oblikovanja i funkcionalizovanja muzičkog dela, a zatim na stvaranje novih sistema kojima će zameniti one koje je uništio.

Kao i simbolizam, i ekspresionizam je proistekao iz romantizma, te čini njegov nastavak u XX veku, ali u drugačijem kontekstu. Sve raznorodne pojavnosti ekspresionizma povezivao je zajednički etički cilj: razotkrivanje građanske hipokrizije u ime autentičnosti unutrašnjeg života jedinke i očuvanja čovečanstva od samouništenja i kolektivne presije koja ukida individuu. Otuda je ekspresionizam prednjačio u rušenju i revalorizaciji utabanih i banalizovanih pravila i vrednosti.<sup>2</sup> Ekspresionizam je „nasledio“ mnoge romantičarske i simbolističke tendencije, među njima i utopijski idealizam i sklonost ka totalnoj umetnosti, kao jednom od modela za transformaciju sveta. Pored Šenberga, projektom sveobuhvatnog umetničkog dela bavili su se i mnogi drugi ekspresionisti: gotovo svi umetnici okupljeni oko radionice *Bauhaus* (Kandinski, Kle, Gropijus i drugi), zatim Oskar Kokoška, Alban Berg, čak i Igor Stravinski; a, kao što smo videli u prethodnom poglavlju, pojedini teoretičari (npr. Kohoutek) i Skrjabina svrstavaju u ekspresioniste. S druge strane, Šenberg je u ranoj stvaralačkoj fazi komponovao simfonijsku poemu *Peleas i Melisanda* prema Meterlinkovom delu; otuda Dejvid Majkl Herc razmatra Šenbergova rana dela u okviru simbolizma u umetnosti.<sup>3</sup>

Druga ekspresionistička karakteristika je izražavanje nasilja, revolta, morbidnosti, besa, napetosti, nelagodnosti, apokaliptičnih pretnji. Ekspresionistički umetnik oseća nemir, nezadovoljstvo svetom oko sebe, nemogućnost samorealizacije. Utopijski idealizam se činio mogućim izlazom; međutim, spasenje nije viđeno u ekonomskoj i političkoj transformaciji društva, već u unutarnjem čovekovom otkrovenju. Rad slikarske grupe *Most* bio je zasnovan na filozofskom programu, koji je izražavao želju da se rasvine sa prošlošću i mesijanski pogled na umetnost. Krajem 1911. formirala se nova grupa u Minhenu oko Kandinskog i Franca Marka, *Plavi jahač*. I jednu i drugu grupu karakterisale su težnja za povratkom korenima, reakcija na impresionizam i insistiranje na intuitivnoj snazi umetnika, a antimaterijalistička i antipozitivistička reakcija dovela je do interesovanja za

---

<sup>2</sup> O karakteristikama ekspresionizma u raznim umetnostima videti: Richard et al. (eds.), *The Concise Encyclopedia of Expressionism*.

<sup>3</sup> Takođe, Herc u pesnike-simboliste ubraja Huga fon Hofmanstala, libretistu operskih dela Riharda Štrausa! Hertz, *The Tuning of the World...*, 178 i dalje.

misticizam i primitivizam. Gradovi u kojima je bila prisutna najjača koncentracija novih ideja bili su Minhen i Beč.

Osnovu ekspresionizma (kao i ruskog simbolизма) predstavljaо je subjektivni idealizam. Stefan Jaročinski ističe da su oko 1910. problemi komunikacije, autentičnosti i simboličke ekspresije paralelno postavljeni u svim oblastima misli i umetnosti, te ukazuje na rastuću sumnju u jezik i reči kao sredstvo za izražavanje ljudskih misli i osećanja;<sup>4</sup> usled toga, javila se čežnja za nemuštim jezikom, uočljiva u svim avangardnim tendencijama u prvim decenijama XX veka, počev od ruskih pesnika i Skrjabina, preko ekspresionista, do nadrealista, dadaista i drugih.<sup>5</sup> Filozofija je davala jak podsticaj umetnicima, te je Niče raskrinkao jezik kao konstrukt, a konačnu filozofsku kritiku jezika realizovao je Ludvig Vitgenštajn u svom *Logičko-filozofskom traktatu* objavljenom 1922. godine.<sup>6</sup>

Kako navodi Jaročinski, Šenberg se oko 1909. našao pred problemom ekspresije u muzici, zaključujući da je tradicionalno komponovanje postalo za njegove duhovne potrebe neodgovarajuće, jer je afirmisalo etablirani društveni poredak, držeći slušaoce u uverenju da se u tom građanskom „najboljem od svih mogućih svetova” ništa ne može promeniti.<sup>7</sup> Godine 1909. Šenberg je komponovao niz izuzetnih dela, kao što su *Tri klavirska komada* op. 11, *Pet orkestarskih komada* op. 16 i, iznad svega *Iščekivanje* op. 17. Ova dela su nastala veoma brzo i spontano a Šenberg se osećao sve slobodnijim od konvencija muzičke prošlosti. Kao što svedoči prepiska između Šberga i Kandinskog, kao i mnogi odlomci iz *Nauke o harmoniji*<sup>8</sup> i eseja „Problemi umetničke nastave”<sup>9</sup> Šenberg je u ovom razdoblju bio na ekspresionističkoj poziciji emocionalne spontanosti i suzbijanja formalizma

---

<sup>4</sup> Stefan Jaročinski, „Prelom dveju epoha (od ekspresionizma ka apstrakciji)”, *Zvuk* 3, 1983, 12–14.

<sup>5</sup> Videti: Oraić Tolić, *Paradigme 20. stoljeća...*; Remon Kur, „Arto i Stravinski – korifeji pozirišne i muzičke avangarde”, *Zvuk* 3, 1983, 29–37.

<sup>6</sup> Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* (trans. C. G. Ogden), *Project Gutenberg*, 2010, <http://www.gutenberg.org/files/5740/5740-pdf.pdf>

<sup>7</sup> Jaročinski, „Prelom dveju epoha...”, 14.

<sup>8</sup> Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien, Universal Edition, 1911; englesko izdanje: Arnold Schoenberg, *Theory of Harmony* (ed. and transl. Roy E. Carter), London/Berkeley, Faber & Faber /University of California Press, 1978.

<sup>9</sup> U originalu: Arnold Schönberg, “Probleme des Kunstunterrichts”, *Musikalisches Taschenbuch* 2, 1911, 22–27; engleski prevod: “Problems in Teaching Art,” in *Style and Idea – Selected Writings of Arnold Schoenberg* (ed. Leonard Stein), London/Boston, Faber & Faber, 1975, 365–369.

i tehnike. U eseju „Odnos prema tekstu”<sup>10</sup> Šenberg tvrdi da je pesme komponovao gotovo nesvestan teksta. Ovo je ekstremno ekspresionistički stav, eliminacija svesne volje iz procesa stvaranja; toliko su naglašene lične emocije da nema mesta za tuđe emocije prisutne u tekstu.

Drugi razlog za Šenbergovo interesovanje za Gesamtkunstwerk bilo je podsticajno druženje sa krugom umetnika okupljenim u grupi *Plavi jahač*, posebno sa Kandinskim. Mada u literaturi postoje različita mišljenja o uticaju koji je Kandinski izvršio na Šenberga, čini se da se u manjoj meri može govoriti o direktnom uticaju, a više o plodonosnoj razmeni umetničkih ideja. Obojica umetnika interesovala su se za Vagnera i za iste savremenike – simboliste, Skrjabina, Buzonija itd. Kako ističe Mijušković:

Muzika je za Kandinskog predstavljala dokaz da se u primaocu može izazvati duboki unutrašnji doživljaj. Prenošenje ovog iskustva u polje slikarstva nalazi svoje opravdanje u ubeđenju Kandinskog u čvrstu povezanost, zapravo unutrašnju jednakost svih umetnosti, tj. njihovih sredstava, što je osnova na kojoj on gradi svoju koncepciju *Velike sinteze*. (...) Analogije i korespondencije između slikarstva i muzike nisu ga, međutim, navodile na pokušaje u pravcu doslovnih direktnih vizuelizacija muzike u mediju slike, jer njihov unutrašnji identitet nije shvaćen na način koji bi nešto takvo opravdavao i omogućavao (...)

S druge strane, teorijski diskurs Kandinskog pokazuje upadljivo prisustvo pojmove koji pripadaju muzičkoj terminologiji. *Unutrašnji zvuk* je jedan od njegovih ključnih pojmoveva, često se nailazi na izraze kao što su, na primer, *čuti boju* (ili formu), *zvučanje boje* i slično, interakcije slikarskih elemenata opisuju se terminom *sazvuk*, *dvozvuk* ili *odjek*, psihički doživljaj posmatrača označava se izrazom *vibracija duše*, slikarskoj kompoziciji odgovara pojam *slikarski kontrapunkt*, u tipološkim karakterizacijama svojih slika Kandinski govorи o *melodijskim i simfonijskim kompozicijama* itd.<sup>11</sup>

Kandinski i Šenberg delili su prezir prema naturalističkom teatru i nepoverenje prema značenju reči u tradicionalnom smislu, kao i veru u moć subjektivne ekspresije, umetničko oblikovanje unutrašnje nužnosti i dužnost da se pokaže suština stvari, koja se umetnicima otkriva u vizionarskoj ekstazi. Oni scenu nisu shvatali kao ogledalo stvarnog sveta, već kao „pravi svet”, izvan vidljivog sveta materijalnih stvari. Stoga je svaka realistička radnja, konstruisana prema zakonima logike, morala biti napuštena: međutim,

<sup>10</sup> Arnold Schönberg, “Das Verhältnis zum Text”, Almanach *Der Blaue Reiter* (ed. Wassily Kandinsky/Franz Marc), München, R. Piper & Co. Verlag, 1912, 27–33; engleski prevod: “The Relationship to the Text”, in *Style and Idea*, 141–145.

<sup>11</sup> Mijušković, *Od samodovoljnosti do smrti slikarstva...*, 292–293.

Šenberg tome samo teži, a Kandinski ovaj cilj sprovodi konzistentno. Pored toga, za razliku od Kandinskog, Šenberg ne može da se osloboди mimezisa – on deklarativno teži scenskoj apstrakciji, ali je u praksi ne ostvaruje; a muzička sredstva koja koristi su, čak, još više mimetička od romantičarskih! Druga razlika ogleda se u tome što je Kandinskom sveobuhvatna umetnost bila trajno opredeljenje, a Šenbergu samo prolazna faza. Istina, on je i pre i posle muzičke drame *Srećna ruka* (op. 18) pisao scenska dela, ali ona nisu ni mišljena ni realizovana kao Gesamtkunstwerk!

Treći razlog za Šenbergovo posezanje za Gesamtkunstwerkom jeste kriza njegovog stila, koja je nastupila odmah nakon uspostavljanja atonalnosti i *intuitivne estetike*,<sup>12</sup> tj. stvaranja prema zakonu unutrašnje nužnosti – jer se taj stil veoma brzo iscrpao sam u sebi. Mada je Šenberg kao kompozitor stasavao u vreme kada je kult Vagnerove umetnosti bio na vrhuncu, njega nije motivisala težnja da sledi velikog uzora, već ga je na projekat sinteze umetnosti podstakla potreba za iznalaženjem novih mogućnosti ekspresije. U godinama do 1911. Šenberg je zagovarao estetiku čiji su elementi bili izbegavanje repriza, tematskih i tonalnih reminiscencija, te konstantni razvoj. Međutim, upravo u doba kada je započeo rad na *Srećnoj ruci*, Šenberg se suočio sa krizom, koja se manifestovala prolongiranim komponovanjem ovog dela. *Pjero mesečar* i *Srećna ruka* su dela u kojima je vidljiv Šenbergov povratak nekim ranijem kompozicionim sredstvima, te ona predstavljaju začetak istraživanja koje će ga dovesti do osmišljavanja dodekafonske tehnike.

U razdoblju između 1910. i 1913. godine Šenberg se intenzivno bavio slikarstvom, pisanjem teorijskih tekstova i pedagogijom, a tada je osmislio i svoj Gesamtkunstwerk, *Srećnu ruku*. Jozef Auner pruža veoma ubedljive dokaze da teškoće Šenbergove lične i finansijske situacije, selidba u Nemačku, intenzivan slikarska aktivnost, kao ni zahtevan rad na *Nauci o harmoniji* i *Pesmama zamka Gure* nisu „krivi” za generalno kompoziciono usporavanje nakon 1909. i posebno za dugotrajno komponovanje *Srećne ruke*, te pokazuje da je i sam Šenberg bio zbuњen teškoćama sa kojima je dovršavao ovo delo. Prema Auneru, nakon *Iščekivanja*, Šenbergov kreativni ideal intuicije i inspi-

---

<sup>12</sup> Termin *intuitivna estetika* Jozef Auner koristi umesto termina *eksprezionizam*. Po Auneru, *intuitivna estetika* inkorporiše mrežu povezanih stavova prema muzičkoj strukturi, kompozicionom procesu i prirodi i značenju umetničkog dela. Da bi bila direktna transkripcija nesvesnog, kompozicija je morala da bude stvorena do detalja u jedinstvenom kreativnom impulsu. Videti: Joseph Auner, “Schoenberg’s Aesthetic Transformation and the Evolution of Form in *Die Glückliche Hand*”, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, XII/1, 1989, 103–123; na srpskom: Јозеф Аунер, „Шенбергова естетска трансформација и еволуција форме *Срећне рuke*“ (прев. Ивана Медић). *Музички талас* 34–35, 2006/7, 62–75.

racije, koji je bio toliko oslobođajući tokom komponovanja njegovih prvih atonalnih dela, postajao je sve više inhibirajući. Sa *Srećnom rukom* Šenberg se suočio sa slomom ove estetike, kako u muzičkim strukturama koje je primenjivao, tako i u samom kompozicionom procesu. Simetrična forma i mnoge druge odlike ove muzičke drame, koje je najviše razlikuju od *Iščekivanja*, nisu bile deo Šenbergovog originalnog plana za ovo delo, već potiču iz finalnih etapa kompozicionog procesa, nakon što je 1912. dovršio *Pjeroa mesečara*, te nakon što je značajno omekšao svoje ranije estetičke premise.<sup>13</sup>

Mada se *Srećna ruka* često smatra bliskom *Iščekivanju*, mnoge njene karakteristike, uključujući zamršeni kontrapunkt, učestala ostinata, tematske reminiscencije i jasan formalni obris, jesu proizvodi sasvim drugačije estetike. U *Srećnoj ruci* Šenberg ponovo uspostavlja jasne formalne podele: reprizna reminiscencija igra važnu ulogu u kasnijim etapama dešavanja, a postoje korespondencije i između bočnih horskih scena, gde se javlja egzaktna imitacija. Za razliku od *Iščekivanja*, koje pretežno odbacuje repeticiju kao sredstvo kreiranja forme, u *Srećnoj ruci* motivske, tematske i druge reminiscencije igraju važnu ulogu. Nakon razdoblja u kojem je razorio postojeći sistem evropske umetničke muzike, Šenberg se osetio nesigurnim na vlastitom terenu, te je posegnuo za projektom Gesamtkunstwerka ne bi li, ujedinjenim dejstvom više umetnosti, pojačao izraz i obezbedio svom delu konzistentnost. U kasnjem razdoblju stvaralaštva, Šenberg je načinio zaokret ka dodekafoniji, te se više nije interesovao za romantičarsku utopiju sjedinjenja umetnosti. Kao što su ukazali Adorno i Jaročinski, nakon iluzija o postizanju apsolutne umetničke slobode, Šenberg se vratio racionalističkim pravilima komponovanja koja je, štaviše, sam izmislio i sebi nametnuo – pri čemu su se nova pravila pokazala krućim od onih s kojima je raskinuo. Ipak, dodekafonija se može posmatrati kao Šenbergova nova utopija, jer je on verovao da će ovaj kompozicioni sistem doneti primat nemačkoj muzici u narednim decenijama!

## Šenbergova autopoetika

Arnold Šenberg je ostavio izuzetno opsežan teorijski i autopoetički opus – prema popisu Aleksandra Ringera, njega čini: sedam knjiga (od kojih su samo dve objavljene za njegovog života), zatim, sedam libreta, 65 kraćih ili dužih eseja i novinskih tekstova, kao i veoma obimna prepiska – do sada je sređena i objavljena njegova prepiska sa izdavačkom kućom Peters, zatim,

---

<sup>13</sup> Videti: Auner, “Schoenberg’s Aesthetic Transformation...”, 103–104.

sa Kandinskim, Aleksandrom Cemlinskim, Ferućom Buzonijem i Albanom Bergom, te delovi prepiske s muzikologom Gvidom Adlerom, violončelistima Emanuelom Fojermanom i Pablom Kazalsom i kritičarom Olinom Daunzom.<sup>14</sup> Najintenzivnije razdoblje njegovog teorijskog i spisateljskog rada poklapa se sa interesovanjem za *Gesamtkunstwerk* – jedno je uslovilo drugo! Za ovo razmatranje značajni su spisi koji neposredno prethode *Srećnoj ruci*, nastaju simultano sa njom, ili je naknadno objašnjavaju: pre svega, *Nauka o harmoniji*, „Problemi umetničke nastave”, „Odnos prema tekstu” (iz Almanaha *Plavog jahača*), kao i prepiska sa Kandinskim, Bergom i Buzonijem.

U razdoblju do 1910. Šenbergova teorijska stanca je u potpunosti metafizička, njegov diskurs profetski intoniran i ekspresionistički pozicioniran, a obojen uplivima pozognog romantizma, simbolизма, Ničeove filozofije, Frojdove psihanalize, teozofije i antropozofije – što je odlika praktično svih tvoraca *Gesamtkunstwerka*.<sup>15</sup> U Šenbergovim tekstovima možemo locirati sve elemente označene u *Enciklopediji ekspresionizma* kao karakteristične za ovaj pravac: težnju ka sintezi svih umetnosti; umetnikovu žudnju da prednjači nad ostalima, koji izvire iz njegove unutrašnje vizije, a što dovodi do želje za stvaranjem novog čoveka, odnosno, natčoveka; težnju za otkrivanjem nove spiritualnosti, za postavljanjem duha iznad svega; najzad, mesijanski poriv.<sup>16</sup> U tom smislu, izdvojiću nekoliko karakterističnih primera iz Šenbergovih napisa.

Godine 1911. Šenberg je napisao u *Nauci o harmoniji* da umetnik ne treba da čini ono što su drugi smatrali lepim, već da izrazi ono što je za njega

---

<sup>14</sup> Aleksandar L. Ringer, *Arnold Schonberg – Das Leben im Werk*, Stuttgart/Kassel, J. B. Metzler/Barenreiter, 2002, 321–323. Šenbergova prepiska sa Kandinskim je veoma detaljno obrađena i dopunjena velikim brojem tekstova koje su Šenberg i Kandinski pisali u tom razdoblju, između ostalog i tekstovima koji se neposredno odnose na nastanak i razna izvođenja *Srećne ruke* i *Žutog zvuka*. Arnold Schoenberg – Wassily Kandinsky, *Letters, Pictures and Documents* (ed. Jelena Hahl-Koch), London–Boston, Faber & Faber, 1986. Neke aspekte međusobne povezanosti dvojice umetnika obradila sam u tekstu: Ivana Medić, „Od spoja umetnosti ka sintezi medija – *Srećna ruka* Arnolda Šenberga i *Žuti zvuk* Vasilija Kandinskog”, u Tatjana Marković i Vesna Mikić (ur.), *Muzika i mediji*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2003, 145–155. Prepiska sa Bergom objavljena je kao: *The Berg–Schoenberg Correspondence, Selected Letters* (ed. Julianne Brand, Christopher Hailey and Donald Harris), New York, Norton, 1987. Videti takođe Wayne Shoaf et al., “A Preliminary Inventory of Correspondence to and from Arnold Schoenberg”, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 18–19, 1995–1996, 13–752.

<sup>15</sup> Miško Šuvaković je detaljno obradio teoriju i praksu umetničkih grupa De Stijl i Bauhaus, kao i Kazimira Maljevića. Videti: Šuvaković, *Estetika apstraktнog slikarstva*.

<sup>16</sup> *The Concise Encyclopedia of Expressionism*, 119–132.

suštinsko.<sup>17</sup> U istom delu, Šenberg je izjavio da se kvartni akordi ne mogu jednostavno sagledati kao tehničko sredstvo, već da je njihov novi zvuk simbol „novog čoveka” koji se njima izražava.<sup>18</sup> Godinu dana kasnije, u tekstu iz Almanaha *Plavog jahača*, ukazao je da je avangardne stvaraoca ujedinila njihova osuda aristotelovskog mimesiza.<sup>19</sup> U jednom od prvih pisama upućenih Kandinskom, od 24. januara 1911. godine Šenberg izjavljuje: „Umetnost pripada nesvesnom! Svako mora da izrazi sebe! Da se izrazi direktno! Ne svoj ukus, vaspitanje ili inteligenciju, znanje ili veštinu. Ne sve ove stečene karakteristike, već ono što je urođeno, instinktivno”.<sup>20</sup> Iz ove prepiske doznačemo i da je Šenberg redigovao tekst Sabanjejeva o Skrjabinu, koji je Kandinski preveo za *Almanah Plavog jahača*,<sup>21</sup> te da je Šenberg preporučio Kandinskom da poruči članak od Buzonija, jer „on je veoma blizak nama. Pročitajte februarski broj *Pana* o njegovoj *Novoj estetici muzike!*”<sup>22</sup> U jednom od sledećih pisama, od 19. avgusta 1912, Šenberg navodi: „Želim da započnem rad na Balzakovom *Serafitu*. Ne dramsko delo, već radije: oratorijum koji postaje slušljiv i vidljiv. Filozofija i religija koje su percipirane umetničkim čulima”.<sup>23</sup> Komentarišući u istom pismu *Žuti zvuk* Kandinskog, Šenberg je primetio: „*Žuti zvuk* nije konstrukcija, već jednostavno ispoljavanje unutarnje vizije... *Žuti zvuk* je tačno ono što i ja pokušavam da postignem sa *Srećnom rukom*, samo ste Vi otišli još dalje od mene u odbacivanju svake svesne misli, svakog konvencionalnog zapleta. To je, prirodno, velika prednost”.<sup>24</sup>

Dakle, poput mnogih umetnika sa početka XX veka, Šenberg je zastupao kreativni ideal direktnе emocionalne ekspresije neposredovane intelektom i konvencijom. Kako navodi Auner, neposredno pre nego što je započeo rad na *Iščekivanju*, proklamovao je ovaj ideal u pismima upućenim Buzoniju:<sup>25</sup>

---

<sup>17</sup> Citirano prema: isto, 10.

<sup>18</sup> Citirano prema: isto, 248.

<sup>19</sup> Schoenberg, “The Relationship to the Text”, 144–145.

<sup>20</sup> Schoenberg – Kandinsky, *Letters, Pictures and Documents*, 23.

<sup>21</sup> U Almanahu *Plavog jahača* bilo je puno tekstova o muzici: Šenbergov tekst o komponovanju, analiza Sabanjejeva Skrjabinovog *Prometeja*, manifest Teodora fon Hartmana o anarhizmu u muzici i Kuljbina o potpuno slobodnoj muzici.

<sup>22</sup> Schoenberg – Kandinsky, *Letters, Pictures and Documents*, 44–45.

<sup>23</sup> Isto, 54.

<sup>24</sup> Isto.

<sup>25</sup> Auner, “Schoenberg’s Artistic Transformation...”, 106.

Težim: potpunom oslobađanju od svih formi  
od svih simbola  
od kohezije i  
od logike.

Moja jedina intencija je  
da nemam intenciju!

Nikakvih formalnih, arhitektonskih ili drugih umetničkih intencija (osim možda zadržavanja raspoloženja pesme), nikakvih estetskih intencija – baš ničega, a najviše od svega ovo:

da ništa ne ometa tok mojih nesvesnih senzacija, da se ne infiltrira ništa što bi moglo da prizove inteligenciju ili svest.

U tekstu iz 1911. „Problemi umetničke nastave” Šenberg je napisao: „U pravom umetničkom delu sve ostavlja utisak kao da je izašlo prvo, jer je sve rođeno u istom trenutku. Osećanje je već forma, ideja je već reč”.<sup>26</sup> Dakle, u ovom razdoblju Šenberg teži spontanosti kreativnog čina i želi da njegova dela budu medij za spiritualnu komunikaciju. Kako ističe Jelena Hal-Koh, mnogi teoretičari su u Šenbergovim radovima videli puku demonstraciju teorije, ili ga optuživali i za svesnu mistifikaciju; ali, nemoguće je osporiti ogroman elan sa kojim se on posvetio teorijskom radu.<sup>27</sup> Ona takođe ukazuje da je teozofija, koju su proučavali i Šenberg i Kandinski, u to vreme bila u eksperimentalnoj fazi, a o njoj su razgovarali naučnici i umetnici. Iz tog razloga, a i zato što su okolnosti tog vremena ohrabrivale njeno širenje, ona je igrala veću ulogu na početku XX veka i uživala više respeksa nego danas, te Šenbergovo interesovanje za teozofiju ne treba smatrati kontroverznim.<sup>28</sup>

Šenbergov bazični stav je, dakle, metafizički, mada ne u dogmatskom smislu. On veruje u drugi, neopisivi svet, koji treba učiniti vidljivim u umetnosti, te stavlja sadržaj iznad forme, unutrašnju prirodu stvari iznad oblika njihove spoljašnje pojave, istinitost iznad lepote. U eseju „Problemi umetničke nastave” Šenberg se nadovezuje na stavove Kandinskog o unutrašnjoj nužnosti i tvrdi: „Verujem da se umetnost rađa iz Moram, ne iz Mogu (...) ja sledim unutrašnju kompluziju koja je jača od obrazovanja,

---

<sup>26</sup> Schoenberg, “Problems in Teaching Art”, 369. U istom tekstu Šenberg pravi i poređenje između veštog zanatlije i pravog umetnika. Ovakve njegove umetničke stavove neposredno će otelotvoriti upravo radnja muzičke drame *Srećna ruka*.

<sup>27</sup> Jelena Hahl-Koch, “Kandinsky and Schoenberg,” in *Schoenberg – Kandinsky, Letters, Pictures and Documents*, 144.

<sup>28</sup> Isto.

poštujem zakon koji mi je prirođen i stoga jači od mog umetničkog treninga”.<sup>29</sup>

U tekstu iz Almanaha *Plavog Jahača*, „O scenskoj kompoziciji,”<sup>30</sup> Kandinski razmatra dotadašnje napore da se ostvari jedinstvo umetnosti, te zaključuje da su oni uglavnom bili usmereni na to da se sredstva jedne umetnosti (na primer muzike) udvoje sredstvima druge umetnosti (na primer slikarstva), ne bi li se postigao jači efekat. Međutim, Kandinski ukazuje da je to samo jedna mogućnost, te ističe primer Skrjabina, koji je koristio antitezu duplikacije, a kasnije i niz mogućnosti koje leže između kolaboracije i opozicije. Kandinski kritikuje Vagnera da je težio spoljašnjim efektima, da nije uspevao da ostvari pravi odnos između reči i muzike, te da je zanemarivao boju i, u vezi sa njom, slikovnu formu. Kandinski navodi da je posledica paralelizma sredstava različitih umetnosti ograničenje i jednostranost (tj. osiromašenje) formi i sredstava.<sup>31</sup>

Objašnjavajući način na koji je ostvario *Žuti zvuk*, Kandinski ističe da se čitava drama sastoji od kompleksa unutrašnjih iskustava (spiritualnih vibracija) posmatrača. Iz opere je preuzet glavni element – muzika – kao izvor unutrašnjih zvukova, koji ne treba podrediti spoljašnjem toku akcije; iz baleta – ples, kao pokret koji proizvodi apstraktan efekat sa unutrašnjim zvukom; najzad, boje stiču nezavistan značaj i tretirane su kao sredstva podjednake važnosti. Sva tri elementa igraju podjednako značajnu ulogu, ostaju potpuno samodovoljni i tretirani su na sličan način, tj. podređeni unutrašnjoj svrsi. Reči se koriste samo da bi stvarale određeno raspoloženje; ljudski glas je takođe čist, neuprljan rečima.<sup>32</sup> Prirodno, Šenberg je bio dobro upoznat sa ovim stavovima Kandinskog i u potpunosti se saglasio sa njima, mada, kao što će analiza *Srećne ruke* pokazati, u njihovoј primeni nije bio sasvim dosledan, jer scenska dešavanja i tekst u velikoj meri izneveravaju težnju za apstrakcijom, a medijske linije su u više slučajeva dovedene u tautološki odnos.

Srodna idealu spontane kreacije, koji je Šenberg zastupao do 1910. godine, bila je zabrana svakog skiciranja, revizije ili neke druge „svesne” intervencije na kompozicionom procesu. Međutim, prilikom suočenja sa izazovom kreiranja sveobuhvatnog umetničkog dela, Šenberg je shvatio da

---

<sup>29</sup> Schoenberg, “Problems in Teaching Art”, 365.

<sup>30</sup> Wassily Kandinsky, “On Stage Composition”, in *Schoenberg – Kandinsky, Letters, Pictures and Documents*, 111–116.

<sup>31</sup> Isto, 114–115.

<sup>32</sup> Isto, 116–117.

ne može da eliminiše racionalno planiranje. Njegova unutrašnja borba između težnje da sledi intuitivnu estetiku i želje da što potpunije realizuje sveobuhvatno umetničko delo trajala je pune tri godine – između 1910. i 1913, koliko se otegao proces rada na *Srećnoj ruci*<sup>33</sup> (dok je *Iščekivanje* nastalo za svega 17 dana)! Komponovanje *Pjeroa mesečara* u proleće 1912. teče paralelno sa početkom ublažavanja Šenbergove ekstremne estetičke premise. U članku „Odnos prema tekstu”, pisanim u isto vreme, Šenberg i dalje zastupa intuitivnu estetiku, ali povremeno oprezno nagoveštava da liniju između „srca i mozga” ne treba povući tako oštro.<sup>34</sup>

Dakle, redosled rada na *Srećnoj ruci* bio je sledeći: Šenberg je najpre posegnuo za projektom sinteze medija sa ciljem ostvarivanja ultimativne scenske apstrakcije; kao teorijska baza poslužila mu je sopstvena intuitivna estetika, kao i teorija *unutrašnjeg zvuka* Kandinskog. No, već na početku komponovanja *Srećne ruke*, Šenberg je uvideo da ne može da se pridržava postulata intuitivne estetike i uspeo je da je završi tek nakon što je revidirao svoje estetičke stavove. Tako je *Srećna ruka* postala gotovo eklektično i svakako kompromisno delo (u kontekstu njegovog ranijeg opusa); naime, inscenacija je osmišljena u simbolističkoj tradiciji, muzika je slobodno atonalna sa tragovima povratka stilu dela koja je pisao pre 1908, a libreto je pozicioniran na pola puta između ekspresionizma i simbolизма!

Tekst u kojem Šenberg podrobno objašnjava formalne karakteristike *Srećne ruke* napisan je znatno kasnije – u pitanju je „Predavanje u Breslauu”, održano 1928. povodom izvođenja ovog dela.<sup>35</sup> Međutim, dok su Vagnerovi i Skrjabinovi spisi anticipirali konkretna ostvarenja, „Predavanje” je nastalo retroaktivno, te u njemu Šenberg više ne govori o utopijskim i metafizičkim ciljevima (koji, *de facto*, nisu realizovani), već pretežno objašnjava „tehničke” odlike dela, s posebnim akcentom na objedinjavanje medija različitih umetnosti. Intuitivna estetika je u potpunosti napuštena – umesto toga, Šenberg govori o racionalnom konstruisanju novog umetničkog univerzuma. Ipak, iz načina na koji on objašnjava „prevodivost” jednog medija u drugi, vidljivo je da on i dalje veruje u postojanje jedinstvene, apstraktne klase, zajedničke za sve umetnosti, kao i u monističku i metafizičku suštinu umetnosti. Evo nekoliko karakterističnih odlomaka:

---

<sup>33</sup> Šenberg je prvu skicu *Srećne ruke* načinio još 1908. godine, samo nedelju dana nakon Gerstlovog samoubistva; ali je tek 1910. počeo da radi na muzici. Videti: MacDonald, *Schoenberg*, 7–8.

<sup>34</sup> Schoenberg, “The Relationship to the Text”, *Style and Idea*, 144–145.

<sup>35</sup> Arnold Schoenberg, “Breslau Lecture on *Die Glückliche Hand*,” in: *Schoenberg – Kandinsky, Letters, Pictures and Documents*, 102–107. I ovaj tekst sam prevela na srpski (videti fusnotu 36).

U umetnosti muzičke drame, koja je na mnogo načina složenija od bilo koje druge umetnosti (...) najmanja promena u poziciji veze kombinovanih delova fundamentalno menja lice celine, zbog čega ona zahteva najosetljiviju svest od strane svih izvođača da bi se realizovala autorova zamisao.

*Srećna ruka* je nastala mnogo pre rata, u vreme kada je realizam već bio prevaziđen, a i simbolizam se završavao. Kao i uvek u takvim razdobljima, umetnik je osećao da ne može dalje da nastavi starim sredstvima; da su izražajna sredstva i mogućnosti predstavljanja istrošeni. Umetnik je žudio za novim strukturama, novim sadržajem.

Dugo sam nosio u svesti formu za koju sam verovao da je jedina unutar koje muzičar može da se izradi u teatru. U svom privatnom jeziku nazvao sam je *pravljnjem muzike pomoću medija scene*. Pokušaću da objasnim šta sam pod time mislio.

U realnosti, tonovi, ako se posmatraju jasno i prozaično, nisu ništa osim vibracija u vazduhu. (...) Kada se međusobno spoje na određen način, oni daju određen umetnički, i može se reći, spiritualan utisak. Pošto ova sposobnost nije prisutna u samim tonovima, takođe bi bilo moguće izazvati sličan efekat i drugim medijima; tj. ako ih tretiramo kao tonove; ako, bez negiranja njihovog materijalnog značenja, već nezavisno od njihovog značenja, uspemo da ih kombinujemo, kao tonove, da ih odmerimo prema vremenu, visini, dubini, intenzitetu i mnogim drugim dimenzijama; kad bismo znali kako da ih dovedemo u vezu jedan sa drugim prema dubljim zakonima od zakona materijala – prema zakonima sveta koji racionalno konstruiše njegov stvaralač!

[U] realnosti scenski medij nisu tonovi, i bilo bi potpuno proizvoljno kada bi neko, na primer, konstruisao skalu pokreta, ritmova ili svetlosti. Prirodno, na takav poduhvat bi se odvažio samo onaj ko bi mogao da veruje svom osećanju za formu (...) kada bi neko imao ovakvo samopouzdanje, on bi iskreno mogao da se prepusti imaginaciji...<sup>36</sup>

Iz ovog teksta proizlazi da je Šenberg, kao i Skrjabin, težio *kontrapunktu* umetnosti, za koji je verovao da ga je moguće ostvariti ukoliko se otkrije inicijalno jezgro čitavog dela – iz kojeg se zatim razgranavaju različite medijske realizacije. Poput Kandinskog, Šenberg je uvideo da ne treba težiti spajanju različitih umetnosti, već da sredstva njihove realizacije, to jest različite medije, treba usmeriti tako da izražavaju istu inicijalnu ideju. Šenberg je tvrdio da želi da pravi muziku pomoću medija pozornice – zapravo, želeo je da ono što se obično izražava medijem jedne umetnosti izrazi medijem druge. Podsetiću ovde i na definiciju sintetičkog umetničkog dela Edvarda Gordona Krega, koji je smatrao da se teatarska umetnost formira od svih elemenata koji je grade, te da nju ne čini jedinstvo

---

<sup>36</sup> Арнолд Шенберг, „Предавање у Бреслауу о *Срећној руци*“ (прев. Ивана Медић), *Музички часак* 34–35, 2006/7, 60–61.

umetničkih formi, već sredstava izraza, koji dejstvuju zajedno – *Mitspiel* (središnja igra), kako su to nazivali ekspresionisti.<sup>37</sup>

Još jedno odstupanje od postulata intuitivne estetike i težnje za apstrakcijom (a koje, paradoksalno, Šenberga približava Vagneru) jeste da u *Srećnoj ruci* Šenberg ostvaruje spoj estetskog i egzistencijalnog: naime, u ovom delu nailazimo na autobiografske elemente (motiv borbe između polova, vezan za Šenbergovu tadašnju bračnu krizu), kao i na približavanje tematice Vagnerove muzičke drame *Majstori pevači*. Naime, u *Srećnoj ruci* Šenberg se obraćunava sa netalentovanim umetnicima-zanatlijama kojima suprotstavlja genijalnog, ali usamljenog pojedinca – veoma nalik na pojedine Vagnerove likove,<sup>38</sup> Ničeovog Natčoveka ili Skrjabinovog Prometeja. Dakle, Šenberg na u praksi odstupa od teorijskih idea koje je prвobitno zagovarao, a opet, ostaje veran romantičarskoj i simbolističkoj tradiciji Gesamtkunstwerka! Međutim, postoje i veoma važne razlike – monumentalnim Vagnerovim sagama i Skrjabinovim mističnim koncepcijama, ekspresionista Šenberg suprotstavlja potpunu koncentrisanost na izraz, na psihičke doživljaje jednog subjekta, a stil kojim to postiže je kondenzovan i lapidaran. Time je dobijeno sintetičko delo malih dimenzija, ali velike izražajne snage.

### Šenbergov Gesamtkunstwerk: *Srećna ruka*

Šenbergovom jedinom delu u kojem je ispoljio svoju sklonost ka Gesamtkunstwerku – jednočinoj muzičkoj drami *Srećna ruka*, prethodila su mahom instrumentalna dela i, takođe jednočina, muzička drama *Iščekivanje*; a simultano sa *Srećnom rukom* nastaje ciklus melodrama *Pjero mesečar*. Šenberg se i u kasnijem stvaralačkom razdoblju bavio muzičkom dramom, ali ta dela više ne ukazuju na sklonost ka Gesamtkunstwerku. Naime, jedino je za *Srećnu ruku* Šenberg sâm osmislio tekst, muziku, kostime, scenu, osvetljenje, mizanscen. Uočivši ispravno da Wagner nije dovoljno razradio scenski aspekt svojih dela, Šenberg je znatno veću pažnju posvetio teatarskim efektima, dajući precizna uputstva za inscenaciju, kostime, svetlosne efekte. Sav scenski aparat – pevanje, gluma, izrazi lica, gestovi, kretanje, scena, osvetljenje, dizanje zavese, u funkciji je jedne ideje; Šenberg je zahtevao da se radnja odvija realistično i jasno. Poput svih tvoraca Gesamtkusntwerka, on je težio režiji kao umetnosti, te je dao veliki broj upustava za preciznu režijsku

<sup>37</sup> *The Concise Encyclopedia of Expressionism*, 199.

<sup>38</sup> Setimo se na koji način Wagner uspostavlja analogan odnos između genija i zanatlije, kroz primere odnosa Zigfrid – Mime, ili Valter fon Štolcing – Bekmeser.

postavku dela. Pri analizi *Srećne ruke*, nastojaću da ustanovim međusobni odnos medjiskih linija i da pokažem na koji način one funkcionišu unutar celine. Krenuću od odnosa između teksta i muzike, kao tradicionalno najvažnijeg za muzičku dramu, a zatim se pozabaviti odnosom scenskog teksta prema navedena dva.

Kao što sam ranije spomenula, tematika *Srećne ruke* (kao i *Iščekivanja*) – borba između polova – delimično je autobiografskog porekla i koincidira sa Šenbergovom bračnom krizom. Naime, početkom 1909. Šenberga je napustila supruga, Matilda (rođena Cemlinski, sestra kompozitora Aleksandra Cemlinskog); a nakon što se, posle izvesnog vremena, vratila Šenbergu, njen ljubavnik, slikar Richard Gerstl, izvršio je samoubistvo.<sup>39</sup> Međutim, Šenberg ne želi da pruži realističan prikaz ovih događaja, već motiv borbe polova oblikuje na hermetičan način.

Naslov *Srećna ruka* odnosi se na jedan dodir između protagonisti Čoveka i Žene, nakon čega on ne shvata da je Žena otišla i oseća kao da mu je tu pod rukom, u koju neprekidno gleda, te kaže: „Sada te posedujem zauvek!“ Libreto *Srećne ruke* čini desetak kratkih replika Čoveka (jedine govorne uloge), kao i dva nastupa kvaziantičkog hora na početku i na kraju dela – sav preostali tekst (gotovo devet desetina ukupnog teksta!) čine raznovrsna scenska uputstva. Svi likovi su bezimeni. Centralni lik, Čovek (sa kojim se Šenberg nedvosmisleno identificuje), oličenje je hipersenzitivnog, genijalnog stvaraoca, koji se, poput Natčoveka, izdvaja iz svog okruženja – ali, za razliku od Natčoveka, nema snage da se suprotstavi okolnostima koje ga okružuju i stalno iznova strada. Nemi likovi Žene, Gospodina i Radnikâ osvetljavaju lik Čoveka u različitim situacijama, kao i njegovo neuklapanje u svet koji ga okružuje. U ovo je utkana Šenbergova lična drama o jednoj ženi između dva muškarca i ljubomori. S obzirom na to da je samo Čovek pevana uloga, *Srećna ruka* se približava tipu melodrame, što je čini srodnom *Iščekivanju*. U pravom ekspresionističkom maniru, događaji nisu realistično prikazani, već predstavljaju Čovekovu reakciju, to jest njegov subjektivni doživljaj dramatičnih zbivanja.

Na dva mesta Šenberg scenski parafrazira Vagnerove muzičke drame – u drugoj slici, kada Čovek ispija gutljaj iz pehara koji mu je Žena pružila (parafraza scene sa ljubavnim napitkom iz *Tristana i Izolde*), kao i u trećoj slici, kada Čovek svojom „srećnom rukom“ demonstrira Radnicima kako se jednim potezom pravi dijadema (parafraza scene iz *Prstena Nibelunga* kada Zigfrid kuje mač Notung). Jelena Hal-Koh ističe da *Srećna ruka* anticipira tipične ekspresionističke „ja-drame“, koje odlikuje neindividualizovana

---

<sup>39</sup> Videti MacDonald, *Schoenberg*, 5–9, gde su detaljno opisani ovi događaji.

akcija; zatim, brz, zgusnut tok radnje i koncentrovan, lapidaran stil govora koji joj odgovara; kao i simbolistička upotreba boja.<sup>40</sup>

*Srećna ruka* je podeljena na četiri slike, koje su simetrično postavljene. Prva slika započinje dvanaestoglasnim horom, koji se izruguje „jadnoj budali“ Čoveku, jer uporno žudi za onim što mu nije dostupno i stalno ponavlja iste greške. Time, posredno, Šenberg uvodi temu neizbežne propasti pokušaja čovečanstva da ostvari spiritualne aspiracije u materijalnom svetu. Glavnog protagonistu vidimo izranavljenog od prethodnog debakla, a u ovom ekspozicionom segmentu on izgovara svega jednu repliku: „Da, oh, da!“ U drugoj slici upoznajemo ostale protagoniste, Ženu i Gospodina. Žena je prevrtljiva i nezainteresovana za Čoveka, koji to ne primećuje. Dok on peva ode njenoj lepoti, ona se upušta u flert sa Gospodinom. Treća slika se odvija u stenovitom pejzažu, usred kojeg se nalazi zanatska radionica. Čovek dolazi do kovačnice, posmatra radnike, a zatim, u trenutku nadahnucića, jednim potezom pravi predivnu dijademu – ne primećujući da je tim potezom isprovocirao bes radnika. Približavanje kulminacije Šenberg je rešio pomoću scene „krešenda boja“ – obojena svetlost se menja od crvene do blještavo žute. Scena prikazuje porast Čovekovih emocija i njegovo konačno uviđanje da je Žena imala avanturu sa Gospodinom. Gestovi i izraz lica Gospodina pokazuju njegovu krajnju nezainteresovanost za buru u Čovekoj duši. Čovek kreće za Ženom, koja mu izmiče, beži i na kraju baca na njega veliku stenu, koja ga ubija. Čuje se podrugljiv smeh, i u poslednjoj slici hor ponovo sažaljeva i ismeva „jadnu budalu“. Dakle, kroz priču o ljubavnoj izdaji, Šenberg obraduje temu izneverenih idealja i spiritualnih aspiracija. Dejvid Džonson ističe da je radnja *Srećne ruke* „simbolistička“ i nudi sledeće tumačenje:

Čovek je, uopšteno, Umetnik, a posebno, Arnold Šenberg. Vidimo ga na početku kako leži bespomoćan; čudovište zvano nezadovoljstvo i gorčina ga davi dok ga „antički“ hor proziva što žudi za ovozemaljskim stvarima (prihvatanjem i uspehom) – jer zna da za njega ispunjenje može doći samo unutar bestelesnog sveta intelekta. Uprkos njihovim upozorenjima, uprkos stravičnoj kazni koju mu je naneo njegov ranjeni ego (čudovište), Čovek prolazi kroz isti ciklus ekstaze i poniženja kroz koji je već ranije prošao, i kroz koji će ponovo će proći.

Lepa Žena koja mu nudi pehar blaženstva je, da citiramo Vilijama Džejmsa, ta kurva-boginja Uspeh. Dendi, koji mu je krade, površni je i frivilni stvaralač bećkih šećerlema – onih bljutavih melodija koje je Šenberg morao da orkestira kako bi imao od čega da živi. Scenu u jami gde Čovek pravi predivnu novu dijademu

---

<sup>40</sup> Jelena Hahl-Koch, “The Stage Works”, *Schoenberg – Kandinsky, Letters, Pictures and Documents*, 161–162.

fantastičnim udarcem čekića (istovremeno lomeći nakovanj na kojem je stajao neobrađeni materijal) ne treba objašnjavati nikome ko je upoznat sa onim što je Šenberg radio na području muzičke umetnosti tih godina. Radnici koji su kivni na Čoveka nakon što je kreirao ovaj predvni predmet mogu biti protumačeni kao muzičari-mediotkriteti, ili rasrđena publika. Suptilnije i manje banalno je značenje krešenda vetra, boja i muzike, nakon što je čovek napustio jarugu sa radnicima, i ona na njega ima čudan efekat. Ovakvu spiritualnu egzaltaciju, tako sličnu bolu, rečima su opisali oni malobrojni koji su je iskusili (na primer Kolridž u delu *Bigraphia Literaria*), a ostali je mogu razumeti barem intuitivno”.<sup>41</sup>

Šenbergov tekst za *Srećnu ruku* bio je žestoko kritikovan. Kako navodi Jelena Hal-Koh, Adorno je smatrao muziku „možda najboljom koju je Šenberg napisao”, ali tekst opisuje kao „neadekvatnu tvorevinu”<sup>42</sup> (uostalom, i Vagnerova libreta i Skrjabinovi literarni pokušaji bili su slično potcenjeni). Međutim, Adorno ispravno zapaža da se „tekst ne može odvojiti od muzike. Upravo kompaktnost ovog teksta daje muzici njenu kondenzovanu formu, a ujedno i dubinu i efektnost. Posledično, kritika teksta zadire u srž ekspresionističke muzike”.<sup>43</sup> Naime, svi dosad razmatrani umetnici težili su polifonom odnosu medijskih linija, odnosno različitim „tekstova” unutar jednog složenog dela; njihovi tekstovi su neodvojivi od konteksta celine, te ih ne treba ni vrednovati izolovano. Šenbergov libreto je intencionalno necelovit, s ciljem da bude dopunjena aktivnošću ostalih medijskih linija: na ključnim mestima muzika i igra svetlosnih efekata preuzimaju „narativnu” ulogu, te prikazuju duševna stanja junaka koja nisu dočarana rečima. Šenberg je, poput većine ekspressionističkih umetnika, iskoristio nove mogućnosti scene nakon otkrića struje – poput pokretnih reflektora sa obojenim staklom – i među prvima je svetlosti dao nezavisnu ulogu u scenskoj akciji.

### ***Srećna ruka* kao polimedij**

Prilikom analize muzičkog „teksta” *Srećne ruke*, odnosno muzičke linije ovog polimedijskog dela, odmah se nameće poređenje sa neposredno prethodećom muzičkom dramom *Iščekivanje*. Mada su oba dela ostvarena tehnikom slobodne atonalnosti, karakterističnom za Šenbergov „revolucionarni”

---

<sup>41</sup> David Johnson, tekst sa LP ploče *The music of Arnold Schoenberg* vol. 2, CBS 72120 Columbia – Italy, Milano, 1964.

<sup>42</sup> Hahl-Koch, “The Stage Works,” 153.

<sup>43</sup> Isto.

stvaralački period, ona se po mnogo čemu razlikuju. Dok u *Iščekivanju* Šenberg dosledno sprovodi svoju zamisao izbegavanja tematskih i tonalnih repriza, razvoja, ponavljanja i reminiscencija, u *Srećnoj ruci* su mnogi od ovih elemenata ponovo prisutni. Izdvojiću ovde nekoliko karakterističnih postupaka koji *Srećnu ruku* čine veoma različitom od *Iščekivanja*, a od značaja su za analizu načina na koji Šenberg koncipira višemedijsko delo.

Na samom početku *Srećne ruke* nalazi se *ostinatni akord* – akord od 9 tonova (*g, gis, a, h, c, cis, d, f i fis*), u violama, violončelima, harfi i timpanima, koji traje kroz čitavu prvu sliku i glavni je strukturni element u 4. slici (obično se javlja u istom orkestarskom sastavu i intonaciji, ali i transponovan i u drugim instrumentima):

### PRIMER 5 – ostinatni akord

(Šenberg, *Srećna ruka*, t. 1–4 – gornja polovina partiture; Arnold Schönberg, *Die glückliche Hand*, Drama mit Musik, Universal Edition Wien No. 5670)

## DIE GLÜCKLICHE HAND

Tokom čitave kompozicije, učestalo se javljaju i druga raznovrsna ostinata;<sup>44</sup> pored toga, javljaju se tematske i tembrovske reminiscencije, koje ne bih

<sup>44</sup> Na primer, na početku 3. slike (scena sa radnicima), na 32–33, 43–44, itd.

nazvala pravim lajtmotivima,<sup>45</sup> mada MacDonald upravo to čini.<sup>46</sup> Šenberg takođe primenjuje motivski rad,<sup>47</sup> kao i kontrapunktsku tehniku.<sup>48</sup> Ove primere navodim da bih naglasila u kojoj meri su muzički „tekstovi” *Srećne ruke* i *Isčekivanja* međusobno različiti. Međutim, najupadljivija karakteristika *Srećne ruke*, koja je odvaja od *Isčekivanja*, jeste formalna zaokruženost: naime, formalni obris čitavog dela je simetričan. Prvi i četvrti odsek (koji odgovaraju prvoj i četvrtoj slici) veoma su srodni, odnosno, četvrti odsek predstavlja delimičnu reprizu prvog. Muzičkoj reprizi odgovara i ponavljanje scenske postavke. Uzrok za ovo krije se u sâmoj dramatskoj koncepciji *Srećne ruke*, koja je ciklična – naime, ova muzička drama prikazuje samo jedan od mnogih slučajeva u kojima „prokleti” Čovek iznova ponavlja obrazac neispunjene nade i razočarenja. Ovoj cikličnosti dramskog toka odgovarala je zao-kružena muzička forma, u suprotnosti sa postulatima intuitivne estetike!

Osećaj repriznosti najjasnije je postignut skoro doslovnim ponavljanjem dva pasaža sa početka partiture u poslednjoj sceni. Naime, u 1. taktu (slika 1) čuje se razloženi „fanfarni” akord u bas-klarinetu i fagotima, a neposredno za njim započinje i tremolirani „ostinatni akord”; u 3. taktu nastupa hor, a u 26. taktu, nakon završetka prvog horskog nastupa, čuje se groteskna muzika iza scene (pikolo, klarinet in Es, truba, horna, tri trombona, trijangl i zvona) i podrugljivi smeh. Od t. 200 (prelazak iz 3. scene u 4. scenu), u trenutku kada stena pada na Čoveka i ubija ga, započinje obrnuta repriza: najpre se čuje muzika iza scene (isti instrumentalni sastav) i smeh, zatim u t. 202 razloženi „fanfarni” akord i tremolo „ostinatni akord” (oba su maltene istovetno orkestirana kao pri prvoj pojavi, s tim što su u „ostinatni akord” sada uključeni i celesta i ksilofon). Iza toga započinje prelazni pasaž, koji se sastoји iz hromatskih transpozicija ostinatnog akorda, a od 214. takta započinje drugi nastup hora. Mada drugi horski segment muzički nije istovetan sa prvim, tekst je veoma sličan, čime se, skupa sa doslovnim ponavljanjem prethodnih segmenata, kao i sa istovetnom scenskom postavkom, na veoma ubedljiv način postiže utisak muzičke, tekstualne i scenske repriznosti i zaokruženosti.

<sup>45</sup> Na primer u t. 177–179 ponavlja se motiv razloženog akorda sa početka 3. slike. Lik Žene je na nekoliko mesta dočaran karakterističnom kombinacijom instrumentalnih boja (flauta, celesta, vibrafon). Takođe, postoje motivske floskule koje se, u različitim oblicima, protežu kroz čitavo delo (razloženi četvorozvuci naviše, trileri i tremolo, itd.); jedan sloj *ostinatnog akorda* javlja se u t. 125, na početku scene krešenda boja.

<sup>46</sup> Uporediti: MacDonald, *Schoenberg*, 261–262.

<sup>47</sup> Na primer, na početku 3. slike.

<sup>48</sup> Na primer, u nastupima hora na početku 1. i 4. slike.

Kao što je ukazao Auner, ni ponavljanje muzike iza scene, ni smeh, niti upotreba fanfare i ostinatnog akorda na početku nisu bili deo Šenbergove originalne koncepcije. Naime, Auner je ustanovio da je najveći deo opere, uključujući i muziku sa samog početka, komponovan tek 1912. i 1913. godine. Muzičke veze između dva hora koje rezultuju simetričnošću forme *Srećne ruke* nisu produkt 1910, već 1912. i 1913. godine – nakon što je Šenberg značajno modifikovao svoja ranija ubedjenja. Prva i četvrta scena su nastale zajedno, na samom završetku kompozicionog procesa; naime, cirkularnost dramatske strukture libreta otežavala je Šenbergu završetak ovog dela, koji je morao da sačeka dok se Šenbergov stav prema ponavljanju nije promenio do te mere da omogući da delo bude muzički-formalno konzistentno sa tekstom!<sup>49</sup> U pogledu funkcije „ostinatnog akorda”, u kontekstu međusobnog odnosa medijskih linija, Šenberg je napisao sledeće:

Na početku, vidite dvanaest svetlećih tačaka na crnoj pozadini: lica šest žena i šest muškaraca. Ili pre: njihove poglede. Ovo je deo performansa pokreta, dakle, medija scene. Utisak pod kojim je ovo pisano približno je sledeći: kao da sam video hor pogleda, kako neko oseti pogled, čak i bez da ih vidi, kao da mu oni nešto govore. Ono što ovi pogledi govore takođe je parafrazirano rečima, koje hor peva, i bojama koje se vide na licima. Muzički način na koji je ova ideja komponovana svedoči o jedinstvu koncepcije: uprkos različitom oblikovanju nekih tonskih visina, cela ova introdukcija vrti se oko jednog ostinato akorda. Baš kao što se pogledi čvrsto i nepromenljivo upućuju ka čoveku, tako muzički ostinato pojašnjava da ovi pogledi formiraju svoj ostinato.<sup>50</sup>

Ponovo vidimo da je odstupanje od intuitivne estetike bilo uslovljeno težnjom za jedinstvom dejstva svih komponenti scenskog dela; u cilju jasnijeg tumačenja inicijalne zamisli, Šenberg je bio primoran na kompromise. Međutim, iz nastavka teksta vidi se da on razmišlja prvenstveno kao kompozitor jer, prilikom objašnjavanja krešenda boja, navodi da je scenske „tekstove” komponovao onako kako bi komponovao muziku, te zaključuje:

Presudna stvar jeste da se emocionalni doživljaj, koji definitivno potiče iz siže, ne izražava samo gestovima, pokretima i muzikom, već i putem svetlosti i boja; ali mora biti evidentno da su gestovi, boje i svetlosti ovde tretirani na način sličan onome kako se tonovi uobičajeno tretiraju – kako se muzika pravi pomoću njih; da se figure i obrisi, da tako kažemo, formiraju od pojedinačnih svetlosnih vrednosti i nijansi boje, koji podsećaju na forme, figure i motive u muzici. (...)

<sup>49</sup> Videti: Auner, “Schoenberg’s Aesthetic Transformation...”, 123.

<sup>50</sup> Schoenberg, “The Breslau Lecture...,” 106.

Predaleko bi nas odvelo kada bih isticao sve primere koji objašnjavaju ovo ‘pravljenje muzike pomoću medija scene’. Međutim, mislim da mogu da kažem da se to čini svakom rečju, svakim pokretom, svakim svetlosnim zrakom, svakim kostimom i svakim nacrtom: nijedan od ovih ne treba da simbolizuje ništa više od onog što se obično simbolizuje tonovima. Ništa od toga ne treba da znači ništa više od onoga što tonovi znače.<sup>51</sup>

Šenberg takođe ističe da su pojedini mediji totalnog dela (poput maštine za vetrar) manje pogodni za kompleksan razvoj (za razliku od igre tonova i obojenog svetla), te su ograničeni na pravolinijsko kretanje, ali da to ne remeti jedinstvo dela.<sup>52</sup>

Scenski „tekst“ *Srećne ruke* je komponenta muzičke drame kojoj je Šenberg posvetio daleko više pažnje od svojih prethodnika i, posledično, uneo najviše inovacija. Kao što je primetio Dejvid Džonson,<sup>53</sup> način na koji je Šenberg osmislio scensku postavku *Srećne ruke* veoma je sličan nemom filmu, koji se razvija upravo u to vreme. Ova muzička drama anticipira ekspresionističke tehnike nemačkih filmskih stvaralaca poput Roberta Vinea i Frica Langa. Kao što ćemo videti, Šenberg je zaista planirao filmsko snimanje *Srećne ruke* i smatrao je da se u filmskom mediju njegove ideje mogu uspešnije realizovati nego u teatarskom.

Najzanimljivija inovacija u *Srećnoj ruci* jeste detaljna i intrigantna upotreba scenskog ostvrtljenja. Džonson smatra da je Šenberg dugovao ponešto Skrjabinu u svojim eksperimentima sa obojenim tonovima<sup>54</sup> – što je sasvim moguće, s obzirom na to da je poznavao njegova dela.<sup>55</sup> Međutim, Šenberg mnogo promišljenije i funkcionalnije postupa sa bojama i svetlostima, te one postaju, skupa sa muzikom, najvažniji dramatski elementi u *Srećnoj ruci*. Do kojih detalja je Šenberg promišljao scensku realizaciju, svedoči njegovo pismo upućeno Ernstu Legalu, povodom postavke *Srećne ruke*:<sup>56</sup>

U *Srećnoj ruci* glavna stvar je:

I Upotreba obojenog svetla. Potrebna su jaka svetla i dobre boje. Scena mora biti tako oslikana da se uliva u boje!

---

<sup>51</sup> Isto, 106–107.

<sup>52</sup> Isto.

<sup>53</sup> Johnson, liner notes, “The Music of Arnold Schoenberg”.

<sup>54</sup> Isto.

<sup>55</sup> *Srećna ruka* je završena 1913. godine, a Skrabin je umro 1915.

<sup>56</sup> *Letters, Pictures, Documents*, 98–99.

II Iz bezbrojnih razloga, konstrukcija scene i postavka moraju biti izvedene strogo prema mojim uputstvima, inače ništa neće funkcionisati. Jednom sam pravio i skice u vezi sa tim, koje bih morao da potražim.

III Takođe sam tačno fiksirao pozicije glumaca i linije duž kojih treba da se kreću. Ubeđen sam da to mora strogo da se ispoštuje da bi sve ispalо dobro.

IV Osvetljavanje 12 lica u I i IV sceni, čime ona nestaju i ponovo se pojavljuju (naglo!) veoma je teško i moramo ga raspraviti.

V Mistična životinja mora da bude veoma velika. Eksperimenti izvedeni u Beču i Breslauu, da ljudsko biće bude prerušeno u nju, uopšte nisu bili dobri. Posebno na kraju treće scene, gde stena počinje da sija i obrušava se na Čoveka, a zatim se pretvara u životinju. Iznad svega, nijedan izvođač nije bio u stanju da toliko skoči (oko 8–9 stopa). I povrh toga takav skok ne izgleda kao obrušavanje. Stoga bi verovatno bilo najbolje da se vratimo mom prvobitnom opisu.

VI Na kraju prve scene zavesa bi trebalo da se pocepa. Do sada nigde ništa slično nije uspelo. Moja žena misli da bi to moglo da se izvede projekcijom. Mislim da bi vešt tapetar trebalo da bude u stanju da to napravi sa sistemom nevidljivih konopaca.

VII Slično tome, na kraju prve scene „crni velovi” padaju na čoveka. Do sada to nije rešeno.

VIII Sunce u drugoj sceni takođe nije lako odraditi. Ono mora biti veoma nisko! Mislim da sam naveo sve što je do sada izazivalo teškoće.

Nemam afiniteta prema onome što se naziva „stilizovana” dekoracija (u kom stilu?) i uvek volim da vidim da je postavku uradila stara dobra iskusna ruka slikara koji zna da pravu liniju iscrta pravo, a ne da modeluje svoj rad prema dečijim crtežima ili umetnosti primitivnih naroda. Predmeti i dizajn scena u mojim delima takođe igraju svoju ulogu, tako da moraju da budu jednako prepoznatljivi kao tonske visine. Ako se publika dovede u stanje zbumjenosti slikovnom predstavom („Gde je lovac?”) i mora da sebi postavlja pitanje šta to znači, promaći će im slušanje jednog dela muzike. Mada bi im to možda i odgovaralo, to nije ono što ja želim.

Dakle, Šenberg je bio u potpunosti svestan svih eventualnih problema scenske postavke, u svesti je jasno vizualizovao teatarsku realizaciju, a ovo pismo samo potvrđuje ranije iznetu konstataciju da je Šenberg u potpunosti preuzeo ulogu reditelja svog dela – očekujući od konkretnog reditelja da bude samo puki realizator njegovih zamisli.

U želji da se njegova scenska vizija što preciznije poštuje, Šenberg je partituru opremio velikim brojem grafičkih znakova, kako bi omogućio da se scenska dešavanja precizno sinhronizuju sa korespondirajućim muzičkim tokom. Na taj način, partitura ove muzičke drame ujedno je postala precizna i detaljna knjiga režije!

## PRIMER 6 – početak krešenda boja, sa uputstvima

(Šenberg, *Srećna ruka*, od t. 125 nadalje; Arnold Schönberg, *Die glückliche Hand*, Drama mit Musik, Universal Edition Wien No. 5670)

**KREŠENDO BOJA**

[125] KREŠENDO BOJA 29

viel rascher (Allegro) ♩ = 92-100

*ostinato sa početka*

**ZNACI - UPUTSTVA**

Bückt sich, (□) um sein  
Wie er es mit der linken Hand berührt, wird die Grotte wieder dunkel! (□)  
ZA SCENSKU Schwert, aufzuhängen.  
Die dunklen Stoffe lassen jede Spur der Werkstatt verschwinden. Sowie es finster wird, erhebt sich Wind (□). Erst schwach aussetzend, dann immer drohender anschwellend (nach der Musik). Geleichzeitig mit diesem

**REALIZACIJDU KRESENDA BOJA**

[125] viel rascher (Allegro)

1. Fige., 2. Fige., Zn., Vcl., Ktruss.

U.E. 5670

\* Der Wind darf nie das Orchester decken.

Šenberg je jednako detaljan i kada razmišlja o filmskoj realizaciji *Srećne ruke*, te ponovo preuzima rediteljske ingerencije i piše Emili Hercki:<sup>57</sup>

Generalno imam da kažem sledeće:

I Nisu dozvoljene nikakve izmene u muzici!

II Ukoliko nađem za shodno da dopunjujem tekst, to će učiniti sam, i niko drugi nema prava da to traži od mene.

III Biće onoliko proba koliko ja smatram da je potrebno. Ovo ne možemo proceniti unapred. Probe moraju da se drže sve dok ne bude sve išlo dobro kao *Pjero mesečar*.

IV Predstave mogu biti izvođene samo sa izvođačima koje ja odobrim, i ukoliko je moguće sa originalnim ansamblom. Ali spremam sam da razmotrim probe sa nekoliko grupa izvođača, ili, alternativno, da pustim svoje prijatelje da vode probe pod mojim nadzorom.

V Predstave moraju biti davane sa punim orkestrom koji sam ja vežbao i dirigovao lično ili preko mojih zamenika, ili sa mehaničkim orguljama. U većim gradovima mora obavezno biti ceo orkestar. Gde i pod kojim uslovima se mogu koristiti orgulje ne mogu sada da kažem. To zavisi i od toga kakve su te orgulje. Ukoliko sam njima zadovoljan, neću praviti teškoće. Zauzvrat, očekujem mnogo od ovih instrumenata sa njihovim divnim basovima i bezbrojnim precizno definisanim bojama.

VI Evo šta mislim o scenskoj postavci: suštinska nerealnost događaja, koja je sadržana u rečima, je nešto što bi moralio da bude još bolje doneto prilikom filmovanja (kakva kvarna ideja!) To je i jedan od glavnih razloga što uopšte razmišljam o filmu. Na primer, u filmu, ako pehar iznenada nestane kao da nikada nije postojao, kao da je prosto zaboravljen, sasvim je različito od iste scene na pozornici, gde pehar mora da bude uklonjen pomoću nekog sredstva. A postoji još hiljadu stvari pored ove koje bi mogle lako biti urađene u ovom mediju, dok su scenska sredstva veoma ograničena.

Moja najveća želja je stoga da ostvarimo nešto sasvim suprotno onome čemu bioskop generalno teži. Želim

Potpunu nerealnost!

Čitava stvar bi trebalo da ima efekat ne sna već akorada. Muzike. Ona nikad ne sme da sugeriše simbole, ili značenje, ili misli, već jednostavno igru boja i oblika. Baš kao što muzika nikad ne vuče neko značenje sa sobom, barem ne u formi u kojoj se ona (muzika) manifestuje, tako bi i ovo jednostavno trebalo da budu kao zvuci za oči, i što se mene tiče svako je slobodan da misli ili oseća nešto slično onome što misli ili oseća kada sluša muziku.

Stoga, evo šta imam na umu:

---

<sup>57</sup> Isto, 100. Pismo je upućeno 1913, dakle neposredno po završetku komponovanja *Srećne ruke* i mnogo pre otkrića zvučnog filma.

Slikar (recimo I Kokoška ili II Kandinski ili III Roler<sup>58</sup>) će dizajnirati sve glavne scene. Onda će scena biti urađena prema ovim nacrtima i održane probe. Tada, nakon što su sve scene uvežbane u egzaktnom tempu muzike, cela stvar će biti snimljena, nakon čega će film obojiti slikar (ili neko drugi pod njegovim nadzorom) prema mojim scenskim uputstvima. Međutim, mislim da puko bojenje neće biti dovoljno za scenu krešenda boja i druge pasaže gde su potrebni jaki svetlosni efekti. U takvim situacijama bili bi potrebni i obojeni reflektori na sceni projekcije filma.

Drugi problem, čini mi se, predstavljaju uvodna i završna scena, koje moraju da budu „gotovo potpuno u mraku“. Ne znam da li kinematograf može to da izvede, pošto ne postoji nešto poput „tamnog svetla“. Ali usuđujem se da kažem da postoje rešenja i za takve probleme.

U vezi sa muzikom:

Šest muškaraca i šest žena bi naravno morali da budu tamo, baš kao i Čovek. To jest, oni bi zaista morali da govore i pevaju. Normalno iza scene ili orkestra, pored orgulja, ili na nekom sličnom mestu. To se može izvesti.

To bi naravno morali da budu dobri pevači. Ali, to nije preveliki trošak. Na šta mislim: npr. prvi od 6 muškaraca bi trebalo da bude dobar solista, a ostali sposobni horski pevači. Isto važi i za žene.

U filmu ulogu Čoveka može da tumači neko ko ne mora da zna da peva. Izabrani glumac bi morao da bude zaista dobar.

Trenutno ne mogu da se setim još nekih detalja. Sve ostalo će se pojaviti tokom proba.

Veoma važno: probajte da zainteresujete neku berlinsku kompaniju. Ako ne iz drugog razloga, onda zato da bih sam mogao da vodim sve probe!

Ovi navodi razotkrivaju Šenberga kao pravog tvorca *Gesamtkunstwerka* – kao autora koji je nastojao da bude odgovoran za svaki segment realizacije svog dela, da bi bio siguran da će sve biti izvedeno u skladu sa njegovom vizijom. Poput Vagnera i Skrjabina, Šenberg nije bio profesionalni pisac, niti scenograf, niti reditelj, a ipak je promišljaio i oblikovao sve segmente svog dela, te nije dopuštao nikakva odstupanja od njih. Iz istog razloga bio je spremjan da spreči izvođenje dela, ukoliko bi makar jedan segment njegove totalne koncepcije bio izneveren!

---

<sup>58</sup> Kako navodi Jelena Hal-Koh, Alfred Roler je bio dizajner, Malerov saradnik, dizajner scene u Dvorskoj operi i radio je Vagnerove opere. On je bio inicijator scenskih reformi putem igre sa obojenim svetlima i svakako da je uticao na Šenberga prilikom koncipiranja *Srećne ruke*. Videti: isto, 101.

## Teorija naspram prakse

Što se tiče međusobnog odnosa medijskih linija, prilikom poređenja *Žutog zvuka* Vasilija Kandinskog sa svojom *Srećnom rukom*, Šenberg smatra da je njegovo odbacivanje realističke fabule „velika prednost” i potvrđuje da je imao istu stvar na umu; međutim, u realizaciji *Srećne ruke* ima dosta kontradikcija, odnosno, Šenberg na više mesta delimično odstupa od svojih teorijskih postavki. Navešću samo nekoliko primera.

Ostinatni akord se, kao što sam već ukazala, proteže kroz čitavu 1. sliku (t. 1–30). Ovaj muzički tok podudara se sa nastupom hora, koji govori o tome kako Čovek stalno pravi iste greške – simbolika je gotovo plakatna! Ostinatni akord se ponovo javlja na početku 4. slike, u t. 202–205, i zatim još jednom u t. 212, na mestu gde hor počinje da peva „Zar opet proživljavaš ono kroz šta si toliko puta prošao?” Prilikom oba nastupa hora, u 1. i 4. slici, scenska dešavanja su potpuno statična – čovek leži na zemlji, praćen „horom pogleda”. Tokom čitave *Srećne ruke*, izuzev ovih horskih nastupa, verbalni tekst je u drugom planu, odnosno ustupa svoje mesto eksprešivnim telesnim gestovima i igri svetlosnih efekata – baš kao u nemom filmu! Može se konstatovati da je u ovoj sceni odnos muzičkog i scenskog teksta paralelan, odnos muzičkog i verbalnog teksta takođe paralelan, dok je odnos verbalnog i scenskog teksta, na neki način, komplementaran.

Na početku 3. slike (t. 90 i dalje) Šenberg daje veoma detaljan opis scene i ukazuje da „čitav efekat ne treba da imitira prirodu, već da bude slobodna kombinacija boja i oblika” – ali, paradoksalno, nalaže da Radnici u kovačnici treba da budu odeveni u radnička odela i da se nalaze u odgovarajućim realističnim pozama (jedan sedi za mašinom, drugi zakiva čekićem itd.). U muzičkom toku, Šenberg ponovo koristi ostinata (npr. u t. 96–100), ali ovog puta ostinato simbolizuje da zanatlije stalno rade posao na isti način, bez ikakvih inovacija! A ostinatni tok se prekida upravo u trenutku kada Čovek izgovori „Ovo može da se uradi jednostavnije!” i podiže sa zemlje komad zlata od kojeg će iskovati dijademu. Dakle, muzička i scenska dešavanja su ponovo paralelna. U nastavku ove scene, zavist zanatlija prema Čoveku koji je jednim potezom načinio predivnu dijademu prikazana je muzičkim sredstvima (brzi trileri u čitavom orkestru u fortissimo dinamici) i „pretećim” gestovima radnika, a verbalni tekst je u potpunosti izostavljen.

U upečatljivoj sceni „krešenda boja”, u kojoj orkestarski tutti i postepe-na transformacija svetlosti koja kulminira žutom bojom simbolizuju porast emocija i ljubomoru glavnog junaka, verbalni tekst ponovo ustupa mesto muzici i scenskim efektima. Zanimljivo je da blistavo žuta boja dominira pozornicom i na samom početku 2. slike, kada se Čovek tek zaljubljuje u

Ženu – putem istovetnog scenskog osvetljenja Šenberg povezuje uzrok (zaljubljivanje) i konsekvencu (Ženino neverstvo). „Krešendo boja” odgovara muzičkom krešendu, koji započinje (u t. 125) transponovanim ostinatnim akordom; dakle, Šenberg muzikom sugerše da će Čovek ponovo stradati. Takođe, muzičkim sredstvima Šenberg evocira vетар – najpre blagi, a zatim postepeno sve jači, do orkanskog. Igru svetlosti prate i ekspresivni scenski gestovi Čoveka koji, prema Šenbergovom uputstvu iz partiture, treba da reaguje kao da obojena svetlost i oluja izlaze iz njega. Ponovo su, dakle, muzička i scenska sredstva jedna u službi drugih, a verbalna komponenta je izostavljena.

Na slične načine Šenberg uodnošava medijske linije u najvećem delu *Srećne ruke*: verbalni tekst se nalazi u prvom planu samo u malobrojnim scenama u kojima Čovek otkriva svoja osećanja, kao i u nastupima hora na početku i na kraju ove muzičke drame; u tim prilikama Šenberg uspostavlja paralelan odnos muzičkih i verbalnih zbivanja. S druge strane, paralelizam muzičkih i scenskih efekata i gestova dominira u gotovo svim ostalim scenama (npr. u sceni zavođenja između Žene i Gospodina, u sceni otkrića Ženine preljube, kao i u najdramatičnijoj sceni u kojoj Žena baca ogromnu stenu na Čoveka i ubija ga). Ovakvim postupkom Šenberg je načinio veliki iskorak u odnosu na Wagnerovu koncepciju odnosa verbalnog, muzičkog i scenskog „teksta” u muzičkim dramama.

Uprkos Šenbergovom predanom radu na *Srećnoj ruci*, uz uvođenje velikog broja inovacija, posebno scenskih (upotreba obojenog svetla, dramaturška uloga i značaj scenske postavke, scenska apstrakcija itd), ali i muzičkih (spoj slobodne atonalnosti sa ostinatnim blokovima, motivskim radom, kontrapunktskom tehnikom, reminiscencijama i zaokruženom formom), kao i dramsko-teatarskih (preteča *Ja-drame*), njegov uticaj na potonja umetnička zbivanja nije bio ni približno značajan kao Wagnerov. Jedina direktna linija uticaja vodi ka dvema Bergovim operama, *Vocek i Lulu*, u kojima ovaj kompozitor takođe ispoljava sklonost ka Gesamtkunstwerku.<sup>59</sup>

Osnovni razlog zbog kojeg domet *Srećne ruke* nije bio veliki jeste okolnost da je neposredno nakon njenog završetka izbio Prvi svetski rat, što je dovelo do toga da *Srećna ruka* bude izvedena tek 1924. godine, kada su se društvena i kulturna klima u velikoj meri promenile. Kao što je sâm kompozitor rezignirano konstatovao, ovo delo je proglašeno „romantičarskim” i „zastarelim,” a u razdoblju rastućeg interesovanja za konstruktivizam, umetničkom

---

<sup>59</sup> O Bergovom odnosu prema Gesamtkunstwerku pisala sam u članku: Ivana Janković [=Medić], „Gesamtkunstwerk Albana Berga”, u: Sonja Marinković (ur.), *Opera od obreda do umetničke forme*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2001, 198–208.

auditorijumu smetao je pretežak simbolizam i patos *Srećne ruke*. Šenberg se nakon toga posvetio novoj utopiji, izgradnji dodekafonske tehnike, čiji je domet bio znatno veći, usled činjenice da je generacija muzičkih avangardista koji su stupili na evropsku scenu posle Drugog svetskog rata proglašila Šenberga za jednog od svojih glavnih uzora. U tom smislu, Šenbergov opus je paradigmatičan za dijalektički odnos između konstruktivističkog i iracionalističkog pristupa umetničkom stvaralaštву. Naime, ova dijalektika karakteristična je za sve moderne pravce, odnosno za prvu polovicu XX veka, a često se etape u kojima preovladava jedan ili drugi stav smenjuju u opusima istih umetnika (npr. kod predstavnika Druge bečke škole, grupe *Bauhaus*, ili kod ruskih avangardista).

Sklonost ka iracionalnom prisutna je kod autora koji su razrađivali zamisao Gesamtkunstwerka; međutim, od trenutka kada konstruktivistički tip stvaralaštva počinje da preovladava (tj. od sredine treće decenije do izbijanja Drugog svetskog rata), Gesamtkunstwerk više nije u centru pažnje – ili bar ne eksplicitno, sve do svoje renesanse u drugoj polovini XX veka. Na isti način prisutna je i dijalektika između avangardnih tendencija i perioda povratka tradicionalnim izražajnim sredstvima – koja je u muzici plakatno predstavljena odnosom između ekspresionizma i neoklasicizma (uostalom, mnogi teoretičari ističu da Šenbergov dvanaesttonski sistem, iako radikalno nova kompoziciona procedura, podrazumeva povratak tradicionalnim muzičkim formama). Ponovo se može konstatovati da je sklonost ka Gesamtkunstwerku prisutna u delima koja su nastala usled nekog od avangardnih naleta, dok je u periodima zatišja i restauracije ranijih stilskih premlisa, ova sklonost jenjavala. Dakle:

*iracionalno i avangardno → sklonost ka sveobuhvatnom umetničkom delu*

*racionalno-konstruktivističko i restauratorsko → gubljenje težnje za Gesamtkunstwerkom*

Naravno, i u periodima „restauracije“ nastajala su višemedijska scenska dela, ali ona se nisu zadržala u mojoj teorijskoj mreži, jer izneveravaju romantičarsku tradiciju sveobuhvatnog umetničkog dela!



## Gesamtkunstwerk između dva svetska rata

U decenijama između dva svetska rata dolazi do ideološko-političke transformacije koncepta Gesamtkunstwerka. Naime, više ne nalazimo konkretne umetničke projekte kao što su *Srećna ruka* i *Misterijum*, već se utopijski projekat Gesamtkunstwerka preneo na oblast društvenopolitičke utopije. Na teritorijama gde su ranije locirana ispoljavanja sklonosti ka Gesamtkunstwerku (prvenstveno je reč o nemačkom govornom području, kao i Rusiji) na vlast su došli totalitarni politički sistemi, koji su sputali, a kasnije i potpuno ugušili avangardne umetničke tendencije, te su preuzele od umetnika jurisdikciju nad izgradnjom novog, lepšeg i boljeg sveta. Na primer u Rusiji, u kojoj je avangarda do dvadesetih godina prošlog veka bila izvanredno značajna, potreba za apsolutnom novinom, za transformacijom sveta, za slomom tradicionalnih vrednosti rezultovala je rušenjem carizma, izgradnjom novog društvenog poretka i uspostavljanjem nove ideologije. Ideja Gesamtkunstwerka transformisala se i od prvenstveno umetničkog projekta prerasla u poduhvat izgradnje celokupnog novog društva. Ovu problematiku detaljno su obradili autori poput Borisa Grojsa,<sup>1</sup> Aleksandra Flakera<sup>2</sup> i Slobodana Mijuškovića.<sup>3</sup> Prema njima, lideri Oktobarske revolucije obećavali su svet koji ne samo što bi obezbeđivao ekonomsku sigurnost, već bi bio lep, harmoničan i organizovan prema jedinstvenom planu. Stoga je celokupan ekonomski, kulturni i svakodnevni život bio podređen jednom planeru, tj. rukovodstvu Komunističke partije, koje je bilo zaduženo ga da reguliše, uravnoteži i osmisli do najsitnijih detalja, i time je postalo umetnik čiji je materijal bilo čitavo društvo.

---

<sup>1</sup> Groys, *The Total Art of Stalinism...*

<sup>2</sup> Flaker, *Ruska avangarda; „Sovjetski masovni Gesamtkunstwerk”.*

<sup>3</sup> Mijušković, *Od samodovoljnosti do smrti slikarstva...*

Žudnja avangardnih umetnika za političkim delovanjem proizašla je iz suštine avangardnog umetničkog projekta. Osnovna zamisao avangarde u Rusiji i uopšte bila je da umetnost više ne predstavlja, već da transformiše svet; ova zamisao rodila se u času kada se poverovalo da je došlo do smrti Boga, koji je garantovao jedinstvo i smisaonost poretka u svetu. Ruska avangarda je posmatrala uništenje božanskog umetničkog dela kao ostvarenju i nepopravljivu činjenicu i upustila se u stvaranje potpuno novog sveta, pa je njihov projekat neizbežno utopijski totalitaran i bezgraničan. Da bi realizovali ovaj projekat, umetnici su morali da imaju političku moć: prema Borisu Grojsu, pošto je sâm svet viđen kao materijal, zahtev koji leži iza modernističkog koncepta težnje umetnosti za vlašću nad materijalom implicitno sadrži i zahtev za vlašću nad svetom.<sup>4</sup> Suština doprinosa avangardista bila je u radikalnom zapažanju da nesvesno dominira nad ljudskom svešću i da se njime može logički i tehnički manipulisati da bi se stvorio novi svet i nova individua. Kako je uočio Grojs, specifičnost ruske avangarde ogleda se u tome što ona nije radila sa tekstrom, već direktno sa kontekstom, koji je na Zapadu bio stabilan i evidentan, a u Rusiji srušen revolucijom.<sup>5</sup>

Slobodan Mijušković razlikuje dve faze ruskog avangardnog pokreta. U teoriji i praksi pokreta do 1917. godine preovlađuju ideje autonomije, samodovoljnosti/samosvrhovitosti umetnosti, te koncentracija na probleme formalnog jezika, tj. estetskog, bez nastojanja da se ono poveže ili integriše sa socijalnom praksom. Sfera društvene i političke realnosti skoro da je potpuno izvan interesa umetnika, osim u posredovanom vidu. Međutim, revolucija je podstakla avangardu na preispitivanje i izmenu teorijskih stavova i formalnog jezika. Avangarda se otvorila prema impulsima revolucionarnih društvenih promena, što je rezultiralo spojem formalnog i političkog. Po Mijuškoviću, za ruski konstruktivizam kao ključni fenomen druge faze avangarde, karakterističan je projekat neposrednog oblikovanja predmetne realnosti i organizacije života, sa idejom funkcionalizacije i utilitarizacije umetnosti u društvenom i ideološkom smislu.<sup>6</sup>

Avangardni san o društvenoj ulozi umetnosti ubrzo su preuzeli i realizovali ideolozi totalitarnih društvenopolitičkih sistema (nacisti u Nemačkoj i Italiji, boljševici u Rusiji). Oni nisu bili umetnici, ali su, kako je ukazao Grojs, kreirali jedino dozvoljeno umetničko delo – društveni poredak! – i bili su jedini kritičari svog dela; njihov mimezis ne fokusira se na fenomene već na skrivenu suštinu, tj. on ne prikazuje ono što jeste, već ono što tek

---

<sup>4</sup> Groys, *The Total Art of Stalinism...*

<sup>5</sup> Isto.

<sup>6</sup> Videti: Mijušković, *Od samodovoljnosti do smrti slikarstva...*, 206–207.

treba da bude stvoreno!<sup>7</sup> Kao i svaki Gesamtkunstwerk, umetnost totalitarnih režima je srodnja sa ritualom, jer njena praksa ima teatarske i magijske osobine.

Sovjetski masovni spektakli, „sletovi” koji su takođe bili osmišljeni kao sveobuhvatna umetnička dela, trebalo je da demonstriraju uređenost, lepotu, trijumf sveobuhvatno zamišljenog novog društvenog porekta (dakle da budu „makete” velikog Gesamtkunstwerka). Aleksandar Flaker opisuje ove velike masovne spektakle na otvorenom prostoru trga, ulice ili sportskog borilišta, koji su sjedinjavali gorovne, likovne, muzičke i plesne umetnosti. Ovi spektakli nisu bili mišljeni kao *polimedij*, već kao *mikstmedij* (Flaker koristi termin *intermedij*, ali ima u vidu pojavu koju sam definisala kao *mikstmedij*). Medije je ujedinjavala opšta funkcija spektakla, pri čemu publika postaje postepeno sama deo spektakla – rituala, koji je režiran po unapred datom vrednosnom i strogo hijerarhizovanom estetskom sistemu. Flaker kao preteče ove vrste spektakla izdvaja Ničea, Vagnera i ruske simboliste i ističe da su potonji (posebno posle revolucionarne 1905. godine) u svojoj recepciji Ničevog *Rođenja tragedije* umetnost naglašeno povezivali sa religioznim obredima, sa naglaskom na kolektivizmu umetničkog delanja.<sup>8</sup>

Kako je istakao Ješa Denegri, oko 1950. godine dolazi do uočljivog reza posle kojega započinje razdoblje ispunjeno mnoštvom novih pojava i problema.<sup>9</sup> Ključnim razlogom ovog reza smatra se Drugi svetski rat, koji ne samo što je uslovio višegodišnji prekid intenzivne umetničke aktivnosti, nego je po svom okončanju doneo niz krupnih promena na političkoj i kulturnoj mapi sveta. U Evropi se na umetničku scenu vraćaju dve razvijene kulturne sredine – Nemačka i Italija – koje su u prethodnom razdoblju vladavine totalitarnih režima predstavljale autarhične oblasti u kojima je moderna umetnost bila drastično proganjana ili marginalizovana. Denegri ističe da je za početak posleratnog razdoblja karakteristično da u većini umetnički razvijenih sredina protiče u znaku napora za uspostavljanjem kontinuiteta sa avangardnim pokretima iz prve polovine veka.<sup>10</sup> U (zapadnoj) Nemačkoj se odigrava revalorizacija ekspresionizma koji je u periodu vladavine nacizma bio okarakterisan kao „izopačena umetnost”. Dubravka Oraić Tolić uvodi pojam „avagardne kulture” i smatra da je ona imala tri faze: *umetničku* (od 1910. do sredine tridesetih godina XX veka),

---

<sup>7</sup> Groys, *The Total Art of Stalinism...*

<sup>8</sup> Videti: Flaker, „Sovjetski masovni Gesamtkunstwerk”, 10–12.

<sup>9</sup> Ješa Denegri, „Umetnost u drugoj polovini XX veka” (Predgovor za: Šuvaković, *Pojmovnik*), 7.

<sup>10</sup> Isto.

*političku* (od sredine tridesetih do početka pedesetih) i *filozofsku* (od početka pedesetih do sloma studentske levice 1968).<sup>11</sup> Kao posledica „rehabilitacije“ avangarde, doći će (nešto kasnije) i do ponovnog interesovanja za projekat sveobuhvatnog umetničkog dela.<sup>12</sup>

Tokom pedesetih, šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka, naročito u Nemačkoj, ali i na čitavom evropskom prostoru, nastaje veliki broj novih teatarskih žanrova, bliskih operi i muzičkoj drami, ali po mnogim odlikama različitim od njih. Markus Virc ističe: „koncertantnu muzičku operu“ Borisa Blahera, „pluralističku operu“ Bernda Alojza Cimermana, „instrumentalni teatar“ Mauricija Kagela, „vidljivu muziku“ Ditera Šnebla, „ritualni muzički teatar“ Karlhajnca Štokhauzena itd.<sup>13</sup> Kako uočava Mladen Dolar,

... živi „klasici savremene muzike“ vremenom su osetili neodoljivu potrebu da svoju karijeru najzad dopune i krunišu operom. Tako su učinili Štokhauzen, Ligeti, Penderecki, čak i Mesijan, da ne govorim o starijim pokušajima Hencea, Cimermana, Kagela, Nona itd. – pre ili kasnije nisu mogli da se ne okušaju u ovom *ultimate* žanru, iskušenje je bilo preveliko.<sup>14</sup>

Za ovo razmatranje zanimljivo je to što neki od pobrojanih teatarskih projekata ukazuju na sklonost njihovih stvaralača ka sveobuhvatnom umetničkom delu, te tako uspostavljaju kontinuitet sa projektima s početka XX veka – a ova tendencija je najizrazitija upravo kod kompozitora kome je posvećen drugi deo ove knjige, Karlhajnca Štokhauzena.

---

<sup>11</sup> Videti: Oraić Tolić, *Paradigme 20. stoljeća...*, 74–91.

<sup>12</sup> Isto.

<sup>13</sup> Markus Wirtz, *Licht – Die Szenische Musik von Karlheinz Stockhausen*, Saarbrücken, Pfau–Verlag, 2002, 7.

<sup>14</sup> Citirano prema: Šuvaković, *Paragrami tela/figure*, 244.

II DEO



## *Svetlost Karlhajnca Štokhauzena*

Nemački kompozitor Karlhajnc Štokhauzen (1928–2007) posvetio je preko dvadeset pet godina svog života komponovanju monumentalnog operskog ciklusa *SVETLOST / LICHT*, započetog 1977. i dovršenog 2003. godine. Ovim delom Štokhauzen je pokušao da stvori kosmičko-ritualni teatar kojim bi sumirao svoju osnovnu životnu preokupaciju: dostizanje jedinstva muzike i religije, u sprezi sa vizijom istinski muzičkog čovečanstva. Otuda pozornica njegovog svetskog teatra nije samo planeta Zemlja, već se radnja širi i na druge svetove: on se bavi sudbinom čovečanstva, Zemlje i Kosmosa, saradnjom i konfrontacijom ljudi sa spiritualnim bićima. Time se nadovezuje na tradiciju antičkog teatra, ali i na brojne druge teatarske koncepcije iz istorijskog i geografskog arhiva.

Trenutak u kojem se kod Štokhauzena javila sklonost ka totalnom umetničkom delu dvostrukog je zanimljiv: najpre, usled činjenice da je do oživljavanja ovog projekta došlo nakon zatišja dugog gotovo tri decenije. Naime, kao što je istaknuto u prethodnom poglavljju, u razdoblju između dva svetska rata gotovo da nije bilo umetničkih projekata koji su bili koncipirani na način Gesamtkunstwerka (jer su totalitarni režimi u mnogim zemljama sputali avantgardu). Druga zanimljivost odnosi se na to što se kod Štokhauzena sklonost ka Gesamtkunstwerku ispoljila u poznoj stvaralačkoj fazi, nakon četvrt veka uspešne karijere. Razmotriću najpre ove dve okolnosti, a zatim se posvetiti analizi Štokhauzenovog grandioznog operskog poduhvata, sastavljenog od sedam celovečernih opera, od kojih je svaka posvećena po jednom danu u sedmici.

Kao stvaralač, Štokhauzen je pošao od radikalnog konstruktivizma, a stigao do monumentalnog projekta sveobuhvatnog umetničkog dela – ne lišavajući se konstruktivizma. Uostalom, čak i u fazi radikalnog serijalizma on se bavio spiritualnim teoretisanjem, a ono dospeva u žiju njegove pažnje tokom šezdesetih godina XX veka. Mada je za Štokhauzena dugo važilo da je kompozitor-intelektualac i pretežno cerebralan autor, on je zapravo od

samih početaka svog kompozitorskog i teorijskog delovanja ukazivao da mu najveći broj ideja dolazi u snovima, u stanjima duboke meditacije, te da prima poruke iz viših sfera. Govoreći o oscilovanju između intelektualne i spiritualne strane svoje ličnosti, Štokhauzen mi je rekao:

Nikada mi nije predstavljalo teškoću da razmišljam o onome šta radim, čak i kada su mi ideje dolazile u snovima, iz podsvesne ili nadsvesne percepcije. Jednom kada uspostavim centar, okosnicu neke scene, ili dela scene, počinjem da radim kao inženjer. Ne osećam konflikt između intuicije i mišljenja. U pitanju je veoma jednostavna idea: ako neko razmišlja jasno, oštro, ne postoji prepreka da prima druge informacije čulima, ili da bude u kontaktu sa nadsvesnim.<sup>1</sup>

Međutim, ova dihotomija svesno/nadsvesno čak i nije najzanimljivija kada je u pitanju Štokhauzenov *Gesamtkunstwerk*, već činjenica da se kod njega sklonost ka ovom utopijskom projektu javila u praskozorje postmodernizma, tj. u doba (navodnog) sloma utopija. Ciklus *Svetlost*, paradoksalno, predstavlja svojevrstan spoj postmodernističke umetnosti scenskog spektakla i romantičarsko-modernističko-avangardne utopije, koji obiluje raznolikom simbolikom i mističkim koncepcijama. Mada, za razliku od Skrjabina, Štokhauzen nije želeo da uništi svet, želeo je da, slično Kandinskom i Šenbergu, doprinese spiritualnom napretku čovečanstva.

Interesovanje za „popravku“ postojećeg društvenog poretku i spiritualnog statusa čovečanstva kod Štokhauzena postoji praktično od samih početaka njegove karijere. Kako bismo u pravom svetlu sagledali genezu, razvoj, značenje i domete ciklusa *Svetlost*, treba najpre razmotriti odabranu Štokhauzenova dela za koja smatram da su doprinela postepenom uobličavanju njegove koncepcije *Gesamtkunstwerka*. Karakteristike koje će tražiti u njegovim delima koja prethode ciklusu *Svetlost* jesu:

- holističko-monistički pogled na univerzum kao celovit i jedinstven;
- neposredni upliv raznih religioznih i mističnih učenja;
- vera u dolazak Doba Vodolije i mogućnost ujedinjenja čovečanstva;
- vera u spiritualni progres čovečanstva;
- vera da je spiritualni progres čovečanstva moguće potpomognuti muzikom.

---

<sup>1</sup> Медић, „Суперформула – генетички код композиције...”, 16. Ovaj intervju u celosti je preštampan u Appendixu na kraju ove knjige.

Sve ove tendencije, kao i druge koje se mogu uočiti u njegovim spisima, deo su spiritualnog pokreta Novog Doba (New Age), čiji je Štokhauzen bio veoma eksponirani zagovornik.<sup>2</sup> S druge strane, veliki broj njegovih kompozicija iz pedesetih i šezdesetih godina XX veka, na posredan ili neposredan način, anticipira njegovo potonje interesovanje za muzički teatar. Mada nijedno od ovih dela nije eksplicitno muzičko-teatarsko, u velikom broju ovih ranih ostvarenja Štokhauzen je promišljaо scenski „tekst” koji prati muzičko izvođenje. Markus Virc ispravno smatra da se čitav Štokhauzenov opus pre *Svetlosti* može definisati kao *scenična muzika*,<sup>3</sup> te uspostavlja nekoliko etapa na kompozitorovom putu ka sveobuhvatnom umetničkom delu.

Vircova podela na etape ne podudara se sa evolucijom kompozitorovih izražajnih sredstava, već se samo odnosi na stadijume u približavanju *Svetlosti*; iako se ova podela ne poklapa sa uobičajenim grupisanjem Štokhauzenovog stvaralaštva na osnovu evolucije njegovih kompoziciono-izražajnih sredstava, to je ne čini manje validnom.

- u prvu etapu spadaju dela nastala između 1951. i 1972. godine, a Virc ovaj period određuje kao *vizuelizaciju muzičkog procesa*;
- drugu etapu (od 1973. do 1976. godine) čine dela koja neposredno prethode *Svetlosti*, a koja, prema Vircu, karakteriše *muzikalizacija vizuelnog procesa*.
- treću etapu, koja se proteže od 1977. godine do kompozitorove smrti, ispunjava Štokhauzenov *kosmičko-ritualni teatar*.<sup>4</sup>

U nastavku ću razmotriti odabrana dela iz Štokhauzenovog opusa, u kojima kompozitor problematizuje različite procedure, koje će kasnije dosledno primenjivati u ciklusu *Svetlost*.

---

<sup>2</sup> Francuski autor Mišel Lakroa dokazuje srodnost pokreta Novog Doba sa totalitarnim ideologijama iz ranijih razdoblja XX veka, te i u ovom smislu možemo uspostaviti analogiju sa neposredno prethodećim periodom ideološko-političke transformacije koncepta Gesamt-kunstwerka. Videti: Mišel Lakroa, *New Age – Ideologija novog doba*, Beograd, Clio, 2001.

<sup>3</sup> Nemački termin „Szenische Musik” može se prevesti i kao „scenska” i kao „scenična muzika”, ali u kontekstu Vircove studije, smatram da je drugi termin adekvatniji. Videti: Wirtz, *Licht – Die Szenische Musik von Karlheinz Stockhausen*, 7–8. Sa svoje strane, Virc je ovaj termin preuzeo od Dalhausa. Videti: Karl Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literaturopere*, München-Salzburg, Musikverlag Emil Katzbichler, 1983.

<sup>4</sup> Wirtz, *Licht – Die Szenische Musik von Karlheinz Stockhausen*, 7–11.

## Dug put do Gesamtkunstwerka: dela nastala od 1955. do 1975. godine

U kompoziciji *Grupe (Gruppen)* za tri orkestra (1955–57) prostorni razmeštaj instrumentalista po prvi put postaje funkcionalan. Tri orkestra formiraju polukrug oko publike, a svaki ima svog dirigenta. Mada svaki orkestar ima sopstven muzički materijal, Štokhauzen je predvideo tačke preklapanja na različitim nivoima muzičkog tkiva, kada se dve ili više grupe susreću, spajaju i prožimaju. Tako je ovom instrumentalnom delu Štokhauzen pridodao i scensku komponentu.

Elektroakustička kompozicija *Pesma dečaka (Gesang der Jünglinge)* (1955–56) afirmisala je kompozitorovo interesovanje za religiozne sadržaje. Verbalni materijal je tretiran tako da na određenim mestima u kompoziciji pevani zvuci postaju razumljive reči, na drugim mestima oni ostaju čiste zvučne vrednosti, a između ova dva ekstrema nalaze se različiti stepeni verbalne razumljivosti. Slogovi i reči uzeti su iz *Pesme dečaka u užarenoj peći (Knjiga Danilova, poglavlje 3)*. Prema rečima kompozitora, gde god muzički signali na trenutak postanu ljudski govor, to je uvek u slavu Boga.<sup>5</sup> Pored toga, u ovom delu su po prvi put smer i kretanje zvuka u prostoru oblikovani od strane kompozitora. *Pesma dečaka* je komponovana za pet grupa mikrofona, koji su distribuirani tako da okružuju slušaoca u prostoru. Zvuk može dopreti sa bilo koje strane, sa jednog ili više zvučnika, može da se kreće u smeru kazaljke na satu ili suprotno, može biti delimično fiksiran i delimično mobilan: svi ovi aspekti prostorne distribucije zvukova i zvučnih grupa su kompozitoru podjednako važni.

Kompozicija *Kvadrat (Carré)* za četiri orkestra i četiri hora (1959–60) produbljuje Štokhauzenovo interesovanje za prostorni razmeštaj izvođača i za višeslojnost muzičkih dešavanja. Gradivine jedinice postaju „momenti”: svaki „moment”, bez obzira na to da li je statičan ili dinamičan, ostvaren je kao individualna i samoregulatorna celina, te postoji nezavisno od ostatka muzičkog toka. Muzički događaji ne slede tok između određenog početka i neizbežnog kraja, niti su uzročno-posledično povezani: svaki od njih je samostalan, a u isto vreme povezan sa ostalim momentima. Glasovi i instrumenti se kombinuju tako da kreiraju homogenu zvučnu mešavinu. Tekst je komponovan prema čisto muzičkom kriterijumu, uz korišćenje fonetske skale u rasponu od bezglasnih konsonanata do vokala; neprevodiv je i notiran u fonetskom pismu. Upotreba četiri orkestra i četiri hora u kvadratnom rasporedu proizašla je iz kompozitorove odluke da u

---

<sup>5</sup> Prema: Karl Wörner, *Stockhausen – Life and Work* (ed. and trans. Bill Hopkins), London, Faber & Faber, 1973, 42.

dramaturgiju dela uključi komponentu prostornog razmeštaja i pokreta zvuka, nastavljujući liniju *Pesme dečaka*, ali u drugom mediju.

*Kontakti* (*Kontakte*) za klavir, udaraljke i elektroniku (1960) i *Momenti* (*Momente*) za sopran, hor i ansambl (prva verzija iz 1961–2, druga iz 1965. godine) su još dva dela ostvarena u *moment-formi*: svaki moment predstavlja koncentraciju na sadašnji trenutak. Prema Štokhauzenovim rečima, „vertikalni rezovi dominiraju nad horizontalnom koncepcijom vremena i dolaze do bezvremenosti, koju ja nazivam večnošću; večnošću koja ne počinje na kraju vremena, već je moguće postići u svakom momentu”.<sup>6</sup> *Momente* je žanrovske moguće odrediti na razmeđi kantate i minijature operske scene. U pisanju za glas, Štokhauzen nastavlja liniju započetu u *Pesmi dečaka* i *Kvadratu*: napuštanje dualizma između vokalne i instrumentalne muzike, između tonova i tišine, između zvuka i šuma. U ovom delu kompozitor po prvi put koristi tekstove preuzete iz najrazličitijih izvora, u spredi sa vlastitim tekstovima. Ovu praksu kasnije će nastaviti u ciklusu *Svetlost*. Mada se posezanje za divergentnim tekstovima iz istorijskog i geografskog arhiva u *Svetlosti* može tumačiti kao simptom Štokhauzenovog postmodernizma, kao što vidimo, on je tu praksu primenjivao mnogo pre postmodernističkog zaokreta u evropskoj muzici. Pored toga, primenom tehnike citiranja u *Momentima* Štokhauzen, u pravom njujezdžovskom maniru, želi da pomiri različite kulture i da doprinese spiritualnom napretku čovečanstva. U *Momentima* on koristi stihove iz *Pesme na pesmama*, odlomke iz pisama prijatelja, iz knjiga koje je čitao tokom komponovanja; zatim, razna vlastita imena, nadimke, imena ljubimaca; onomatopejske zvučne strukture; javne reakcije publike koje su se čule na izvođenjima njegovih dela; itd. Ovi fragmenti su ritmički podržani usklicima, pljeskanjem, koračanjem i slično, kao i malim udaraljkama koje koristi hor. *Momente* sâm kompozitor opisuje kao „operu o Majci Zemlji okruženoj svojim pilićima”, pa mu je detaljno planiranje scenskih dešavanja i pokreta bilo veoma važno.<sup>7</sup> Na istom mestu Štokhauzen napominje da je u Darmštatu krajem šezdesetih godina XX veka davao časove komponovanja sa pokretima koje muzičari treba da izvedu: hodanjem, trčanjem, kretanjem u različitim smerovima, odlaženjem u šumu, vraćanjem iz različitih smerova itd,<sup>8</sup> tako da je već tada nagovestio stvaralačke principe koji će rukovoditi njegovom drugom etapom, tj. *muzikalizacijom vizuelnog procesa*.

---

<sup>6</sup> Isto, 47.

<sup>7</sup> *Stockhausen on Music – Lectures and Interviews* (ed. Robin Maconie), London/New York, Marion Boyars Publishers Ltd, 1989, 46–47.

<sup>8</sup> Isto.

Elektroakustička kompozicija *Telemuzika* (*Telemusik*) (1966) koncipirana je tokom kompozitorovog boravka u Japanu, a idejno je sroдna sa *Momentima* i ostalim delima iz ovog razdoblja. Kompozitor je naveo:

Želeo sam da se približim starom snu koji mi se stalno javljaо: da odem korak dalje ka pisanju, ne „moje” muzike, već muzike čitavog sveta, svih zemalja i rasa. Siguran sam da ćeete to čuti u *Telemuzici* – svirača gagakua, misterioznu muziku sa japanskog carskog dvora, muziku sa srećnog ostrva Bali, iz južne Sahare, sa španskog seoskog festivala, iz Mađarske, Šipibose iz delte Amazona, ceremoniju Omizutori u Nari, u kojoj sam učestvovao čitava tri dana i noći, fantastičnu virtuoznost Kineza, muziku iz hrama Kojasan, sa vijetnamskih visoravní – i muziku budističkih sveštenika iz hrama Jakušiji, muziku iz No drame Ho Šo Riu i ko zna još odakle. Svi su oni hteli da učestvuju u *Telemuzici*, često simultano i preklapajući se. Ruke su mi bile prepune i držao sam otvorenim nov i nepoznat svet elektronskih zvukova za ove goste: želeo sam da se osećaju kao „kod kuće” – ne „integrisani” nekakvim administrativnim činom, već organski sjedinjeni u spiritualnom susretu.<sup>9</sup>

Štokhauzen, dakle, ponovo poseže za raznorodnim materijalima iz svetskog muzičkog arhiva, jer čvrsto veruje u mogućnost ujedinjenja čovečanstva u najvišem spiritualnom zadatku – time se neposredno nadovezujući na razne utopijske projekte s početka XX veka.

*Telemuzici* su srodne i *Himne* (*Hymnen*) (1967), takođe elektroakustičko delo, u kojem je Štokhauzen citirao himne velikog broja zemalja, koje je zatim elektronski transformisao i integrисao. Kompozicija je izdeljena na „regije” u kojima se grupišu različite nacije. Kompozitor je napisao:

*Himne* za četiri mikrofona i soliste; *Himne* za radio, televiziju, operu, balet, koncertnu dvoranu, crkvu, otvoreni prostor. Delo je osmišljeno tako da se muzici mogu pridodati različita scenarija za filmove, opere i balete. Aranžman svakog pojedinačnog dela i totalno trajanje su promenljivi. Regioni se mogu menjati – u zavisnosti od dramatskih zahteva – proširivati ili izostavlјati. Takođe je moguće da se samo emituju kroz zvučnike, bez instrumentalista koji sviraju uživo.<sup>10</sup>

Dakle, pored već apostrofiranoг utopijskog idealа, *Himnama* je Štokhauzen namenio i multimedijalnu realizaciju, prišavši time još za korak bliže koncepciji totalnog teatra. Prema Karlu Verneru, pošто ovo delo započinje

---

<sup>9</sup> Isto, 55.

<sup>10</sup> Isto, 60.

„internacionalnom zbrkom kratkotalasnih transmisija” i završava se vizijom „utopijske stvarnosti Himniona u Harmondiji pod Pluramonom”,<sup>11</sup> mora postojati skriveni program koji obuhvata veliku viziju pragmatične Utopije.<sup>12</sup>

*Procesija (Prozession)* (1967) je još jedna zanimljiva kompozicija, u kojoj Štokhauzen primenjuje autocitatnost. Naime, partitura formuliše muzički proces koji koristi varijante delova njegovih ranijih kompozicija, koje izvođači sviraju napamet. Svirač na tam-tamu i mikrofoničar aludiraju na *Mikrofoniju 1 (Mikrophonie 1)*, violista na *Pesmu dečaka, Kontakte i Momente*, svirač elektronijuma na *Telemuziku i Solo*, a pijanista na *Klavirske komade (Klavierstücke) I-XI* i *Kontakte*. Svaki događaj je određen u relaciji bilo sa poslednjim događajem koji je sam izvođač odsvirao, ili sa onim koji je odsvirao neko drugi. Tako se uspostavlja „usmena tradicija”, kako između njegove ranije muzike i *Procesije*, tako i između pojedinačnih svirača u trenutku izvođenja. Nimalo slučajno, Štokhauzen bira naziv religijskog rituala, upisujući tako i ovo svoje delo u koordinatni sistem religioznomističkih koncepcija.

Kompozicija *Štimung (Stimmung)* za šestoro vokalista (1968) razvija Štokhauzenova interesovanja naznačena u prethodnim delima. Naslov *Štimung* nosi više značenja: tačna intonacija, raspevavanje, uštimavanje, ali i atmosfera, etos, spiritualna harmonija; takođe, u reči *Štimung* je skrivena reč „stim“ (Stimme) – glas! Verbalni „tekst“ ovog dela čine neutralni slogovi, kao i „magična imena“ preuzeta iz različitih religioznih i mističnih obreda korišćenih širom sveta, koja je za Štokhauzena prikupila antropološkinja Nensi Vajt. Šestoro solista sede u joga položaju, biraju odseke koje će pevati i dozivaju „magična imena“ – imena bogova iz drevnih kultura Evrope, Azije i Amerike, kao i današnjih primitivnih naroda i razvijenih kultura. Iako već ovaj postupak pruža impuls za meditaciju, utisak je pojačan inkantatornim ponavljanjem usamljenih slogova, nalik na magijsko dozivanje. Pevanje se sменjuje sa govorom, a u oboma dominira meditativna psalmodija; pevanje je solističko, ili zasnovano na konstantno ponavljanom akordu, koji zvuči sasvim tonalno. Dakle, već u ovom delu Štokhauzen se vraća nekim, prethodno „napuštenim“ kompozicionim procedurama.

U kompoziciji *Kratki talasi (Kurzwellen)* (1968) kompozitor koristi nepredvidljive zvuke koje prima kratkotalasni radio; muzičari reaguju na njih

---

<sup>11</sup> U pitanju je igra reči: *Hymnion* – Unija himni, *Harmonie* – Harmonia Mundi, *Pluramon* – pluralizam-monizam.

<sup>12</sup> Wörner, *Stockhausen – Life and Work*, 146–147.

u trenutku izvođenja. Kompozitor je „zadao” samo načine transformacije ovih zvukova i istakao:

Šta može biti sveobuhvatnije, transcendentnije, svetskije, univerzalnije i trenutnije od radio prenosa koji se u *Kratkim talasima* prerašavaju u muzički materijal? Kako da se probijemo kroz zatvoreni svet radio talasa koji se šire kao nevidljiva muzička mreža širom planete? (...) *Kratki talasi* su ujedno i suma dugog razvoja i početak nove svesti. Ono što se dešava sastoji se samo iz onoga što svet prenosi sada; to proizlazi iz ljudskog duha, dalje se meša i kontinuirano transformiše uzajamnim delovanjem kojem se podvrgavaju sve emisije; konačno se stiže do višeg jedinstva zahvaljujući muzičarima i njihovom izvođenju. Pređašnja antiteza između starog i novog, između poznatog i nepoznatog, ovim je razrešena. Sve je istovremeno celina.<sup>13</sup>

Govoreći o izvođenjima i recepciji *Kratkih talasa*, Štokhauzen je rekao: „Od same premijere, imali smo direktno iskustvo trajne meta-personalne inspiracije, proširenja mirne, višedimenzionalne pluralnosti, slobode, prostranosti i središnjeg samopotvrđivanja, koje je transcendiralo naša prethodna iskustva i dovelo do nečeg sasvim novog u muzičkoj interpretaciji”.<sup>14</sup>

Dakle, u delima iz šezdesetih godina XX veka, kao što su *Momenti*, *Telemuzika*, *Himne*, *Štimung*, *Kratki talasi*, Štokhauzen ima na umu univerzalni humanizam, jedinstvenu ideju da obuhvati ceo svet i da ujedini sve narode, te da otkrije ono što je zajedničko svim ljudskim bićima. U tom cilju Štokhauzen sprovodi integraciju muzičkih primera preuzetih od raznih naroda, nacija, kultura i verskih sistema. Štokhauzen je isticao pozitivan i dalekosežan uticaj koji su kulture Dalekog Istoka izvršile na njega;<sup>15</sup> u ovim delima on direktno afirmiše zvučni svet egzotičnih zemalja, odnosno, daje zvučne vizije udaljenih, stranih zemalja koje, na trenutak, više nisu ni „udaljene” ni „strane”, pošto ih kompozitor sjedinjuje u viziji univerzalne muzičke zajednice svih naroda.

Završetak sedme decenije XX veka označio je kraj megakulture modernizma i začetak postmodernističkog pogleda na svet, ali i izmenio Štokhauzenov položaj u svetu muzike. Kao što navodi Ješa Denegri, kraj šezdesetih protekao je u uzavreloj atmosferi osporavanja prividnih dobrobiti zapadnih visokorazvijenih industrijskih društava, a nosioci ovog osporavanja bile su omladinske i intelektualne manjine, u koje spadaju i pojedini umetnički

---

<sup>13</sup> Citirano prema: isto, 67–68.

<sup>14</sup> Isto, 75–76.

<sup>15</sup> Isto, 46.

krugovi. Kao u vreme istorijskih avangardi, umetnost s kraja šezdesetih (sa simboličkom godinom 1968) preuzeila je ulogu „proricanja estetskog društva”, što je dovelo do politizacije umetnosti i umetnika, naravno ne kao zastupnika institucionalizovanih ideologija, nego u vidu kritičkog ponašanja autonomnih pojedinaca.<sup>16</sup> Međutim, Denegri ističe da se radikalni umetnički preobražaj, u duhu teza čiji je tvorac ili zagovornik bio Markuze, nije dogodio: „Već početkom sedamdesetih stišao se talas zanosa donedavno novih umetničkih pojava, pokazavši se kao još jedna od utopija u koju su umetnost i umetnici u XX veku bili prebrzo skloni da poveruju. Kad se, pak, učvrstila svest o neostvarenosti i neostvarljivosti socijalnih aspiracija nove umetnosti šezdesetih, ona se tada okrenula svojim internim jezičkim i metajezičkim problemima”.<sup>17</sup>

Denegri citira i Brejcovo određenje prelaza paradigm modernizam-postmodernizam:

Postmodernizam nastupa bilo kao ekskluzivni spektakl, bilo kao posebno okultno iskustvo, ali ni u jednom slučaju ne pokušava da popravi svet, da ga pedagoški i ideološki osvesti, da ga usmeri u futurološke utopije. A to znači da je nastupio period demistifikacije modernizma, da su raskrinkani neki njegovi ideološki mehanizmi i manipulacije, dok je modernizam istovremeno postao istorijsko polje po kojem je moguće nomadski putovati, uzeti mu pojedine forme ili predstave i iskoristiti ih za raznovrsne postmodernističke umetničke zamisli.<sup>18</sup>

Dakle, posle sloma ideologija i napuštanja modernističkih „velikih naracija”, umetnosti se više ne pridaje nikakva druga društvena uloga, osim uloge jedne zasebne i specifične javne delatnosti, koja jedino što može da izvrši i ispuni jeste da obezbedi što je mogućno šire i veće polje ispoljavanja umetnika kao pojedinca.

Međutim, ovakvo određenje postmodernizma nekompatibilno je sa Štokhauzenovim stvaralačkim stremljenjima tokom poslednje četiri decenije njegovog života. Dela nastala nakon 1970. godine nemaju dodirnih tačaka sa postmodernističkom „ideologijom”, jer je Štokhauzen i dalje želeo da promeni, osvesti i popravi svet! Nekadašnji predvodnik avangarde nije želeo da odustane od modernističkih velikih naracija i time je jasno odudarao od promjenjenog društvenog i umetničkog konteksta. Ovome u prilog govori i činjenica da je krajem šezdesetih godina XX veka Štokhauzen razočarao

---

<sup>16</sup> Denegri, „Umetnost u drugoj polovini XX veka”, 9.

<sup>17</sup> Isto, 9–10.

<sup>18</sup> Citirano prema: isto, 10.

veliki broj svojih pristalica, jer se od njega očekivalo da se radikalnije politički izjasni, tj. da se stavi na stranu levice, a on to nije učinio.<sup>19</sup> Kao što mi je početkom novog milenijuma potvrdio kompozitorov dugogodišnji saradnik Ričard Toup:

Do kraja šezdesetih, svi su gledali u Štokhauzena, ogroman broj ljudi, posebno mlađih kompozitora, i očekivali da im on dà smernice kako bi oni sâmi trebalo da komponuju. (...) Od sedamdesetih pa nadalje, sve manje i manje ljudi veruje da postoji jedan, ili eventualno nekoliko najboljih načina kako bi trebalo komponovati. (...) Štokhauzen je jedan od retkih živih kompozitora – čak možda jedini – koji još uvek bespogovorno veruje da je njegova dužnost da pripremi budućnost. (...) [Posleratne] generacije (...) bile [su] veoma kritički nastrojene u odnosu na društvo. Veoma dugo se prepostavljalo da i Štokhauzen deli taj isti levičarski orijentisan stav, jednostavno zato što je pisao radikalnu muziku. Ali, ispostavilo se da je on tako pisao sa potpuno drugačijeg stanovišta. Kada se u kontekstu revolucionarnih godina 1968. i 1969. to konačno uvidelo, ljudi su zauzeli prilično odbojan stav prema njemu. (...) On zaista nikada nije bio levičar. Kada na završetku partiture *Grupa* napiše „Bogu od srca”, on to zaista misli. Niko od njegovih savremenika to ne bi učinio.<sup>20</sup>

Veselinović-Hofman zapaža da je u Štokhauzenovom stvaralaštvu od početka sedamdesetih godina, tj. od kompozicije *Mantra*, moguće uočiti mnoge simptome povratka tradicionalnim kategorijama muzike (kao što su melodijsko pisanje, uspostavljanje hijerarhijskih principa tradicionalnog tonaliteta, polifonija itd.), što autorka tumači kao postupke postavangardne, odnosno postmoderne provenijencije.<sup>21</sup> Autorka ukazuje da je do ovog preokreta došlo u trenutku „kada je avangarda ušla u poslednju fazu svog opstanka, uključila se u tradiciju i postala jedno istorijsko dobro, poput bilo koje muzičke pojave koja joj je prethodila”.<sup>22</sup> Međutim, bitno je razumeti da Štokhauzen ove postavangardne procedure koristi u okviru i dalje dominante modernističke stvaralačke ideologije, pomognute njegovim zagovara-

<sup>19</sup> U studiji „Iz sedam dana” pisala sam o Štokhauzenovom istoimenom delu nastalom usred studentskih previranja u Evropi. Mada ovo delo reflektuje mistično-utopijski duh šezdesetih, u njemu nema ni traga radikalne političke angažovanosti – Štokhauzen je tada bio zaronjen u mističke koncepcije, kao i u ličnu emotivnu krizu, a kao rezultat ovog krajnje autorefleksivnog perioda nastale su partiture intuitivne muzike. Videti: Medić, „Iz sedam dana...”, 213–238.

<sup>20</sup> Медић, „Штокхаузен – јединствени изоловани уметник...”, 8–13. Ovaj intervju u celosti je preštampan u Appendixu na kraju ove knjige.

<sup>21</sup> Veselinović-Hofman, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, 54–57.

<sup>22</sup> Isto, 54.

njem ideala Novog doba. Kompozitor poima pokret New Age kao nosioca istinskog spiritualnog preobražaja – uprkos tome što većina analitičara Novog Doba upozorava da se radi o tipičnoj masovnoj potrošačkoj koncepciji karakterističnoj za srednju klasu.

U kompoziciji *Mantra* za dva klavira i elektronski modulator (1970–71) Štokhauzen se, nakon trogodišnjeg perioda bavljenja *intuitivnom muzikom*,<sup>23</sup> vratio determinisanoj partituri i promovisao nov način komponovanja na osnovu formule. O presudnom razlogu koji ga je naveo da se vrati determinisanim partiturama, Štokhauzen je rekao:

*Mantra* sadrži naglu promenu – kao reakciju na moj vlastiti rad i na ono što sam slušao po sedam sati dnevno kada sam učestvovao na Svetskoj izložbi u Osaki, gde su prvenstveno izvođena moja slobodna dela, od kojih su mi se neka zgadila, usled diletaantskog kvaliteta koji je nastajao jer muzičari nisu uvek bili u najboljem izdanju, ili, jednostavno, nisu vladali sobom, zato što nisu vodili život kakav je neophodan da bi se izvodila visokokvalitetna intuitivna ili improvizovana muzika svakog drugog dana.<sup>24</sup>

Komponovanje pomoću formule Štokhauzen je smatrao produžetkom svog serijalnog perioda, jer formula ima mogućnost da precizira sve važne karakteristike određenog muzičkog toka. To je zapravo evoluirani serijalni princip – svi elementi buduće kompozicije su predeterminisani formulom. O ulozi formule kompozitor je rekao: „Formula nije ništa drugo do serija, ali serija je ovog puta mnogo bogatija, u njoj su različiti muzički parametri još detaljnije definisani. (...) Ona je genetički kod kompozicije”.<sup>25</sup> U Štokhauzenovim delima nastalim tokom poslednje četiri decenije njegovog života, sve izrasta iz majušnih embriona; mikro i makro svet dela su isti, sve je sadržano i unapred dato u početnoj kluci, koja ima neograničene potencijale za razvijanje – dakle, radi se o *organicističkom* principu stvaranja. Prilikom analize primene formule u *Mantri*, Monika Novaković konstatiše da „poput mantre u celini, svaki njen ton poseduje određene karakteristike (...) on je u stvari seme sopstvenog razvoja”.<sup>26</sup> S druge strane, tumačeći

<sup>23</sup> Videti: Medić, „Iz sedam dana”-

<sup>24</sup> *Towards a Cosmic Music – Texts by Karlheinz Stockhausen* (ed. and trans. Tim Nevill), Longmead-Shafesbury-Dorset, Element Books Ltd, 1989, 74.

<sup>25</sup> Медић, „Суперформула – генетички код композиције,” 16.

<sup>26</sup> Monika Novaković, „Formula kao sredstvo prokreacije: *Mantra* Karlhajnca Štokhauzena.” U: Marija Masnikosa (ur.), *Muzički identiteti i evropska perspektiva 2: Interdisciplinarni pristup*, sv. 7, Beograd, Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, 2017, 185.

završetak *Mantre*, gde je Štokhauzen nameravao da, nakon konstantnog proširivanja formule, izvrši njenu kompresiju, Novaković zaključuje da je „*Mantra* prikaz poretka i velike snage jednog sveta ili jednog univerzuma, koju formula, kao svojevrsna klica, sâma u sebi sadrži i koju oslobođa svojim razvojem”.<sup>27</sup>

U ovoj fazi karijere Štokhauzen više ne teži integralnom serijalizmu, ali i dalje ima potrebu da razmišlja serijalno, tj. da promišlja totalnu organizaciju svih parametara dela na različitim nivoima. Uostalom, termin *integralni serijalizam* je u velikoj meri neodgovarajući čak i za dela nastala tokom pedesetih godina, jer nikada nije bilo moguće serijalizovati doslovno sve parametre datog muzičkog toka. Zbog toga je Jelena Janković-Beguš uvela termin *serijalni konstruktivizam*, kao primereniji za definisanje onoga što se zaista dešava u partiturama nastalim u ovom razdoblju.<sup>28</sup>

Dela koja su nastala između *Mantre* i *Svetlosti*, a koja Markus Virc svrstava u DRUGU ETAPU Štokhauzenovog približavanja totalnom teatru, s jedne strane nastavljaju kompozicioni princip promovisan u *Mantri*, a s druge, afirmišu kompozitorovo sve očiglednije interesovanje za scensko-teatarsku prezentaciju dela. Mada ove kompozicije, zanimljivih i raznovrsnih žanrovske određenja, nisu opere – npr. *Zvuk zvezda (Sternklang)* „muzika za park“ za 5 vokalnoinstrumentalnih grupa (1971), *Trans* za orkestar i traku (1971), muzička molitva *Inori* (1973–74), „horska opera“ *Disanje daje život (Atmen gibt das Leben)* (1974–77), *Jesenja muzika (Herbstmusik)* muzički teatar za četiri glumca (1974), *Muzika trbuhozborača (Musik im Bauch)* za šestoro perkusionista i marionete (1975), *Harlekin: „operska instrumentalna scena“* za klarinet solo (1975), *Zodijak (Zodiac)* 12 melodija za glas ili solistički instrument (1974–75) i *Sirius* (1975–77) – u svakoj od njih tematizovan je problem odnosa scenskog i muzičkog medija, a zatim rešavan na različite načine. Virc detaljno analizira ta dela,<sup>29</sup> a za ovo razmatranje bitna je okolnost da u njima Štokhauzen, uporedo sa muzičkom partiiturom, daje i koreografsku partituru, tj. sinhronizuje plesne pokrete izvođača sa muzičkim tokom. Pokreti koje dvoje mimičara izvode u *Inoriju* inspirisani su raznim ritualnim, ceremonijalnim i teatarskim praksama iz Japana i drugih dalekoistočnih zemalja. Prilikom analize *Inorija*, Mirjana

<sup>27</sup> Isto, 187. Videti takođe: Monika Novaković, “Process in the Aesthetical and Theoretical Thought of Karlheinz Stockhausen”, *INSAM Journal* 1, 2018, 29–38.

<sup>28</sup> Videti: Jelena Janković[=Janković-Beguš], *Le Marteau sans Maitre Pjera Buleza – Neki aspekti kompozicione tehnike*, diplomski rad, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1999.

<sup>29</sup> Wirtz, *Licht – Die Szenische Musik von Karlheinz Stockhausen*, 18–24. Autor daje pregledne tabele uporednog odnosa scenskih i muzičkih zbivanja.

Veselinović-Hofman ukazuje da je „u ovom delu, uz serijalizaciju tonskih visina, trajanja, tempa i dinamike, primenjena i serijalizacija gestova molitve, koji se doimaju kao svojevrsna semantička ravan muzike, kao njena kinetička latencija. *Inori* je polimedijalni ritual u kojem pokret ‘proizvodi’ zvuk, a ‘zvuk’ pokret: u kojem se kretanje ‘sluša’, a muzika ‘gleda’.”<sup>30</sup>

Isti princip rukovodi i druga dela iz sedamdesetih godina, a Štokhauzen kreira hromatske skale pokreta, koje korespondiraju hromatskim skalama intervala, ritma, trajanja itd. Na primer, *Harlekin* je, po Štokhauzenovom određenju „punokrvni muzičar”, a od klarinetiste, odevenog u kostim Harlekina iz Komedije del’arte, očekuje se da kompoziciju dugu oko 45 minuta svira napamet, izvodeći pritom i kompleksne plesne pokrete koje je Štokhauzen precizirao partiturom. Sva ova dela komponovana su na osnovu jedne ili nekoliko formula, a prisutno je i prenošenje materijala iz dela u delo – tako su *Zodijak*, *Zvuk zvezda* i *Sirijus* delimično zasnovani na istim formulama; to je opravdano činjenicom da se sva ova dela bave kosmosom, planetama, zvezdama i zodijačkim znacima.<sup>31</sup> Štokhauzen je želeo da „izvođenje liči na ritual. On se odvija kao futuristički muzički teatar sa specifičnim instrumentima, kostimima i gestovima. Pokret iz svakodnevnog života postaje izuzetan, sve biva ispunjeno umetničkim značenjem.”<sup>32</sup>

Delo koje neposredno prethodi *Svetlosti*, *Sirijus* za elektronsku traku, sopran, bas, trubu i bas-klarinjet, žanrovske se pozicionira između kantate i operske scene. Štokhauzenov „libreto”, koji Mihael Kurc određuje kao „moderan komad-misteriju zaodeven u odoru naučnofantastične priče”,<sup>33</sup> bavi se tematikom dvanaest meseci u godini i godišnjim dobima. Naslov *Sirijus* odnosi se na najsvetliju zvezdu na nebu, značajnu u staroegipatskim mitovima, ali i u drugim kulturama i tradicijama. Sirijus je član sazvežđa Orion, duplo veći i topliji od Sunca, a zračenje mu je oko 24 puta jače; udaljen je od Zemlje samo 9 svetlosnih godina. Još su stari Egipćani verovali da stupaju u kontakt sa civilizacijom sa Sirijusa i da su njihovi faraoni došli odатle; svi vrhovi piramide okrenuti su ka Sirijusu, a prema predanju, sa ove zvezde potiče vrhovni bog Oziris.<sup>34</sup> Za Štokhauzena je

---

<sup>30</sup> Veselinović-Hofman, *Fragmenti...*, 56.

<sup>31</sup> O astrološkoj simbolici videti u: Goran Milekić, *Beskrajna astrosimbolika*, Zemun, Astro Lab, 2002.

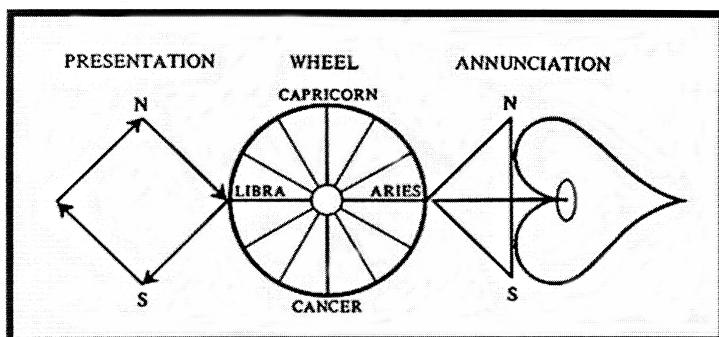
<sup>32</sup> Karheinz Stockhausen, *Texte zur Musik 1977–1984*, vol. 6, Kurten, Stockhausen Verlag, 1991, 37.

<sup>33</sup> Michael Kurtz, *Stockhausen – Eine Biographie*, Kassel-Bassel, Barenreiter, 1988, 270–273.

<sup>34</sup> Videti: Predrag Petković, *Beskrajno putovanje duše*, Beograd, izdanje autora, 2004, 310.

Sirijus imao posebno značenje, s obzirom na to da je on verovao da je njegov duh došao na Zemlju upravo sa ove zvezde, te je često govorio i pisao o Sirijušu kao centru našeg kosmosa, kao i o svojoj želji da se, nakon smrti, vрати odakle je došao!<sup>35</sup> Delo je podeljeno na tri odseka, *Predstavljanje solista*, *Točak godine* i *Objavljivanje*. Štokhauzen koristi formule iz kompozicije *Zodijak*, da bi muzički uobičio priču o četiri elementa, četiri doba godine, četiri vrste biljaka itd. Svaka od 12 formula posvećena je po jednom zodijačkom znaku. Elektronski part zasnovan je na formulama za četiri kardinalna znaka (Ovan, Rak, Vaga i Jarac), a čitavo delo je izgrađeno na principima serijalnog konstruktivizma, koje Štokhauzen detaljno objašnjava u propratnom tekstu uz snimak *Sirijusa*.<sup>36</sup> Čitav plan dela Štokhauzen je sumirao u crtežu, iz kojeg će kasnije izvesti i simbole za svaki od dana u nedelji kojima se bavi ciklus *Svetlost*.

**SLIKA 2 – grafički prikaz forme *Sirijusa***



Svaki od četvoro solista predstavlja određene elemente i pojave:

- |                 |   |
|-----------------|---|
| Bas –           | Sever, Zemlja, Čovek, Noć, Seme, Zima           |
| Truba –         | Istok, Vatra, Mladost, Jutro, Pupoljak, Proleće |
| Sopran –        | Jug, Voda, Žena, Podne, Cvat, Leto              |
| Bas-klarinjet – | Zapad, Vazduh, Prijatelj, Veče, Plod, Jesen     |

<sup>35</sup> Videti Štokhauzenov propratni tekst uz CD izdanje *Karlheinz Stockhausen: Sirius*, No. 69 A & B, Stockhausen-Verlag, 1996.

<sup>36</sup> Isto.

Štokhauzen je predvideo da se ovo delo izvodi u planetarijumu, ili na otvorenom, pod zvezdanim nebom, a posvetio ga je „pionirima Zemlje i Svemira”. Kako u kompoziciono-tehničkom (kreiranje muzičkog toka na bazi formule, kontrapunktski odnos muzičkog, verbalnog i scenskog teksta), tako i u idejno-koncepcijском и simboličком smislu (bavljenja vremenskim razdobljima u mikro i makro kosmosu, ritualnim i mističnim koncepcijama), delo *Sirijus* je (skupa sa ostalim delima iz druge etape), teorijski i praktično nagovestilo i pripremilo kreaciju operskog ciklusa *Svetlost*.

Još jedan dokaz u prilog tezi da se kod Štokhauzena još od pedesetih godina ubličavala sklonost ka sintetičkom mišljenju, jeste okolnost da se kompozitor neizostavno pojavljivao u ulozi izvođača sopstvenih dela (bilo kao instrumentalista, pevač, dirigent, ili najčešće, inženjer zvuka); zatim, on je sâm snimao vlastita dela (ponovo u višestrukoj ulozi izvođača, snimatelja i producenta), sâm izrađivao svoje partiture, a neposredno pred početak komponovanja *Svetlosti* osnovao je i vlastitu izdavačku kuću Stockhausen-Verlag, u okviru koje je objavljivao svoja sabrana dela (partiture, kompakt-diskove, video-kasete i knjige).<sup>37</sup> Time je on u potpunosti preuzeo kontrolu nad izdavanjem, izvođenjem, produkcijom i reprodukcijom vlastitih dela, u želji da se njegove kompozicije uvek pojavljuju pred publikom u najboljim mogućim interpretacijama. Kako je sam izjavio jednom prilikom, „proces snimanja dela meni je gotovo jednako važan kao sâmo komponovanje. Taj posao čini pola mog života!”<sup>38</sup> U cilju obezbeđivanja adekvatnih interpretacija, on je još šezdesetih godina XX veka formirao nekoliko grupa muzičara sa kojima je blisko saradivao,<sup>39</sup> a nakon Štokhauzenove smrti ovi izvođači preuzeli su dužnost obučavanja novih generacija muzičara za tumačenje njegovih dela.

---

<sup>37</sup> Do 1969. godine Štokhauzenove partiture objavljivala je bečka izdavačka kuća Universal. Od 1976. nadalje (dakle, neposredno pre nego što je počeo da radi na ciklusu *Svetlost*), Štokhauzen je preuzeo ekskluzivno pravo na objavljanje svojih partitura, u okviru sopstvene izdavačke kuće Stockhausen-Verlag iz Kirtena. Takođe, do početka sedamdesetih, Štokhauzen je imao ugovore sa diskografskim kućama Deutche Gramophon i Harmonia Mundi. Međutim, nakon osnivanja Stockhausen-Verлага, on je otkupio prava na reizdanje ovih snimaka i pokrenuo novu ediciju kompakt diskova sa vlastitim delima. Do sada je objavljeno 106 diskova, a za života Štokhauzen je učestvovao u svim snimanjima, kao izvođač, snimatelj i producent; osim toga, sâm je dizajnirao korice i pisao tekstove za knjižice uz kompakt diskove! Videti <http://www.stockhausen-verlag.net/cds.htm> O razlozima koji su ga naveli da osnuje vlastitu izdavačku i diskografsku kuću, videti: Медић, „Суперформула – генетички код композиције”, 16.

<sup>38</sup> Медић, „Суперформула – генетички код композиције”, 16.

<sup>39</sup> Исто, 15–16; Медић, „Јединствени изоловани уметник...”, 9.

## Štokhauzenova autopoetika

Karlhajnc Štokhauzen je ostavio opsežniji autopoetički opus od bilo kog kompozitora XX veka. U njega spada: deset svezaka eseja o muzici, objedinjenih pod nazivom *Texte zur Musik*,<sup>40</sup> veliki broj tekstova napisanih povodom izvođenja njegovih dela, ili štampanih uz ploče i kompakt diskove; bezbroj intervjua i razgovora sa muzikoložima i kompozitorima, koji su neretko pretočeni u knjige, ili objavljeni uz kompilacije njegovih vlastitih tekstova;<sup>41</sup> najzad, ovde možemo svrstati i Štokhauzenove biografije, odnosno, studije o njegovim delima, koje su najvećim delom napisane na osnovu razgovora sa kompozitorom, ili na osnovu njegovih tekstova, predavanja i napomena (uostalom, sve ove publikacije Štokhauzen je autorizovao).<sup>42</sup> Međutim, kompozitorova „logoreja” nije bila proizvod puke potrebe za verbalnim izrazom, već je uvek neposredno pratila njegovo stvaralaštvo; kao što je sam izjavio: „Ja sam muzičar. Sve tekstove pišem u vezi sa svojom muzikom. Moj medij je muzika. Suštinsko je ono što se prenosi mojim kompozicijama. Ako su muzici dodati komentari, oni se uvek moraju razmatrati u vezi sa muzikom kojoj su priključeni”.<sup>43</sup>

Ogroman autopoetički opus navodi na zaključak da je Štokhauzen veoma često osećao potrebu da publici i kritičarima objasni svoja dela, odnosno da, poput Vagnera, učini razumljivim *novine* koje je uvodio, a svoju muziku komunikativnjom. Osnovna autodefinicija njegovog stvaralaštva data je u sledećem navodu: „Stvaram muziku koja omogućava uspostavljanje kontakta sa natprirodnim svetom. Muzika je prevozno sredstvo pomoću kojeg ljudi mogu da otkriju svoju unutarnju suštinu, ono što su zaboravili o sebi”.<sup>44</sup> Štokhauzenovi tekstovi konstantno potvrđuju da je za

---

<sup>40</sup> Karlheinz Stockhausen, *Texte zur Musik*: prvih 6 svezaka originalno je izdavala kuća DuMont Verlag iz Kelna, a od 1991. godine reizdanja ovih zbirki eseja preuzela je kuća Stockhausen-Verlag iz Kirtena. Poslednje četiri sveske su originalno izdanje Stockhausen-Verlag.

<sup>41</sup> Npr. Rudolph Frisia, *Einführung in das Gesamtwerk – Gespräche*, Mainz, Schott, 1996; Jonathan Cott, *Conversations with the Composer*, Picador, Pan Books Limited, s.a.; Stockhausen, *Towards a Cosmic Music; Stockhausen on Music – Lectures and Interviews*; Mya Tannenbaum, *Stockhausen – Intervista sul genio musicale*, Bari, Laterza & Figli, 1985; itd.

<sup>42</sup> Ovde spadaju: Wörner, *Stockhausen – Life and Work*; Jonathan Harvey, *The Music of Stockhausen*, London, Faber & Faber, 1975; Günter Peters, *Heiliger Ernst im Spiel – Studien zur Musik von Karlheinz Stockhausen (Holy Seriousness in the Play – Essays on the Music of Karlheinz Stockhausen)*, Kürten, Stockhausen-Stiftung für Musik/Stockhausen Verlag, 2003; itd.

<sup>43</sup> Predgovor za *Towards a Cosmic Music*, IX.

<sup>44</sup> *Towards a Cosmic Music*, 4–5.

njega umetničko stvaranje predstavljalo način razumevanja sebe u svetu, te su bili uslovljeni željom da pomogne slušaocu da razume njegovu muziku, kako bi u njoj pronašao načine i sredstva za dosezanje transcendentalne svesti.

Dugotrajno komponovanje ciklusa *Svetlost* pratila je intenzivna teorijska delatnost. U esejima objedinjenim u poslednjih pet svezaka *Tekstova o muzici* (koji su, inače, objavljeni i na drugim mestima, često u funkciji programskih tekstova uz izvođenja ili izdanja dela), Štokhauzen se eksplicitno bavi svojom grandioznom koncepcijom totalnog teatra, te egzaktno tumači svoju poslednju stvaralačku fazu. Posvetimo se, stoga, Štokhauzenovoj pisanoj reči uopšte i, posebno, teorijskoj postavci ciklusa *Svetlost*.

Kao osnovnu karakteristiku Štokhauzenovog govora o muzici (od samih početaka njegove spisateljske delatnosti) ističem dijalektiku racionalnog i iracionalnog diskursa: neprekidno oscilovanje između, s jedne strane, insistiranja na tehničkim detaljima tj. načinima na koje je muzički tok (pred)oblikovan i razvijen i, s druge strane, ekstatično intoniranog govora i svojevrsnog mitsko-profetskog zanosa, u potpunosti na tragu ranijih autora *Gesamtkunstwerka*. Izvori ovakvog Štokhauzenovog diskursa jesu: nemački romantizam, katolički misticizam, orijentalne doktrine – posebno moderne interpretacije zen budizma, zatim, hrišćanski i drugi religiozni i mistički spisi itd. Posebnu ulogu ima ideologija Novog Doba: iako Štokhauzen sebe ne definiše kao simpatizera ovog pokreta, na mnogo mesta citira njegove relevantne autore, ili parafrazira njihove stavove, a i posredno se dotiče svih tema kojima se bavi New Age literatura.

U tekstovima o ciklusu *Svetlost*, kompozitor paralelno ili naizmenično rešava nekoliko problema: on, najpre, detaljno objašnjava spiritualni smisao čitavog poduhvata, ukazuje na izvore i uzore koje je objedinio u ovoj gigantskoj kompoziciji, te tumači kompleksnu simboliku. S druge strane, on promoviše i objašnjava na koji način je došao do principa rada pomoću formule, odnosno, superformule; ukazuje na vezu sa svojim ranijim delima; dokazuje značaj otkrića superformule; zatim, precizira moguće načine rada sa njom, a sve u sprezi sa analizom praktičnih postignuća, tj. konkretnih komada iz konkretnih opera. Posebnu grupu problema predstavlja izvođenje i scenska postavka opera iz ciklusa *Svetlost*, gde Štokhauzen govori o pokušajima da proširi svest izvođača, uvodeći nove interpretativne tehnike; takođe, on objašnjava kako bi izgledala idealna izvođenja u specijalno dizajniranim prostorima, nadovezujući se ponovo na tendencije ranijih tvoraca *Gesamtkunstwerka*. Često se ove problemske celine u njegovim tekstovima poklapaju ili prepliću, te on neprimetno klizi s jedne teme na drugu ili, objašnjavajući tehničke principe rada sa superformulom, ujedno

tumači i simboličke konotacije pojedinih postupaka. Zasebnu vrstu njegovih prozno-poetskih radova čine tekstovi za vokalno-instrumentalna dela – libreta za opere iz ciklusa *Svetlost*, kao i verbalne partiture intuitivne muzike, koje je stvarao krajem šezdesetih godina.

Štokhauzenovi književni radovi su provocirali konfliktna mišljenja. Da bi se oni razumeli na pravi način, neophodno je stalno imati na umu kompozitorovu polaznu tačku: kontempliranje o položaju čoveka u svetu i kosmosu. Na oblikovanje njegovog pogleda na svet podjednako su uticali muzičko-teorijski, filozofski i religijski izvori. S obzirom na to da su se Štokhauzenova religiozna uverenja tokom vremena menjala,<sup>45</sup> u različitim etapama njegove spisateljske karijere upliv određenih učenja bili su više ili manje eksponirani. Poslednjih decenija svog života on je pisao pod jakim uticajem savremene indijske duhovne misli, posebno radova mistika Šri Aurobinda, a veliki uticaj izvršila su i nova tumačenja sveta, proizašla najčešće iz teozofskih i antropozofskih korena, kao što je *Knjiga Urantije*.<sup>46</sup> Pod uticajem ovih spisa, Štokhauzen tvrdi:

Nastupilo je vreme kada je svest kod nekih životinja postala toliko jaka da su konačno postale ljudi. Sada živimo u vremenu kada u određenim ljudima svest postaje toliko jaka da se oni približavaju višoj formi života. Ovde na Zemlji. U današnjem trenutku, svega nekoliko njih će dostići ovu formu postojanja. Ali u svakom čoveku postoji manje ili više jak poriv da prevaziđe sebe i dosegne evoluiranu svest. Otuda krize koje osećamo u svetu.<sup>47</sup>

Zašto govorim ovakve stvari kada sam ja muzičar, a ne filozof, niti bilo šta slično? Zato što sam naučio da sve novo nastaje kada neko žudi za ovom svešću i teži da se uspinje sve više. Potpuno je sekundarno da li je neko muzičar, specijalista, čovek sa profesijom. U prvom redu on je individualni duh koji mora, najpre, da se identificuje sa univerzalnim duhom, pre nego što pokuša da drugim duhovima ukaže na bilo šta suštinsko, bilo šta što ide izvan individualnog, ili je od podjednake važnosti za svaki drugi duh.<sup>48</sup>

Oduvek su postojale dve vrste umetnika: oni koji su prvenstveno bili ogledalo svog vremena, i veoma mali broj onih koji su imali vizionarsku moć, koje su Grci zvali augurima: oni su bili u stanju da najave sledeći stadijum u razvoju čovečanstva: da zaista osluškuju budućnost i da svojim delima pripreme ljude za ono što će doći. Samo po nekoliko umetnika u svakoj epohi imalo je ovaj dar.

<sup>45</sup> O tome videti u: Medić, „Iz sedam dana...”, 223–230.

<sup>46</sup> *The Urantia Book*, Urantia Foundation Int. 1999.

<sup>47</sup> *Towards a Cosmic Music*, 214–215.

<sup>48</sup> Isto, 215.

Danas je umetnik obavezan da preuzme ovu ulogu i da je shvati mnogo ozbiljnije nego ranije, jer ono što dolazi prosto je nepojmljivo za većinu ljudi.<sup>49</sup>

Muzičar je prorok. On najavljuje. On treba da ima viziju osim ako nije loš muzičar. Vizionarska snaga u njegovoj muzici trebalo bi da pripremi ljude za ono što dolazi. Ako on to nema, onda je samo zabavljač. Mislim da je Bah razumeo svoju ulogu na ovaj način. On je pisao muziku za religiozne ceremonije.<sup>50</sup>

Može se uočiti da Štokhauzen u svojim napisima ispoljava visok stepen srodnosti sa Skrjabinom, Kandinskim i Šenbergom po svom čvrstom uverenju da u svetu egzistiraju ljudi koji su spiritualno superiorniji od većine i čiji je zadatak da ukažu put onima manje razvijenim (naravno, svi ovi stvaraoci svrstavali su sebe u grupu odabranih, visokoevoluiranih bića). Štokhauzenovo mišljenje o većem delu savremene umetnosti bilo je kritičko, jer joj je zamerao upravo nedostatak spiritualnih aspiracija:

Čitav pokret ka takozvanom pop artu u vizuelnim umetnostima kao i u muzici, vidim kao katastrofu, pravu sramotu za čovečanstvo, nekada orijentisano ka najvišem, čiji je jedini cilj u umetnosti bio da glorifikuje božanski i kosmički duh i za koga je sve u ljudskom svetu bilo povezano sa ovim nevidljivim svetovima. Činjenica da je to sada zamenjeno, generalno govoreći, umetnošću đubreta, koja slavi materijalnu prolaznost i propadanje, jeste sramota. Potreban je zaista izuzetan misticizam da bismo obožavali Boga preko đubreta; to je moguće, ali kada dođete do tačke kada karmin ili viršla imaju isti značaj kao raspeće ili Madona u ranijim kulturama, to pokazuje kuda ta zemљa spiritualno ide! A ono što važi za sadržaj podjednako se odnosi i na formu, ako zasnujete čitav život na uradi-sam principu i namerno izaberete da se izražavate u potrošnim materijalima, koji su po dizajnu i definiciji inferiornog kvaliteta, podložni propadanju i čak ružni. A ova glorifikacija banalnog i ružnog je nešto što danas u velikoj meri povezujemo sa američkom umetnošću i tržištem, koka-kola kulturom, i ja to posmatram sa tugom.<sup>51</sup>

Štokhauzen je, dakle, smatrao da je nova muzika medij za spiritualnu komunikaciju, te da insistiranje na poznatom repertoaru dovodi do duhovnog stagniranja čovečanstva. Rezignirano je konstatovao da, dok savremenu umetnost promovišu muzeji, galerije, izdavači i filmske kompanije, muzički život se u potpunosti okrenuo klasičnoj ili pop muzici, iz komercijalnih

---

<sup>49</sup> Stockhausen on Music, 34–35.

<sup>50</sup> Towards a Cosmic Music, 15.

<sup>51</sup> Stockhausen on Music, 140.

razloga; naime, izvođači, njihovi menadžeri i poslenici muzičke industrije odbijaju da promovišu savremenu muziku, jer to zahteva plaćanje autorskih, izvođačkih i mehaničkih prava; pored toga, nove kompozicije zahtevaju više proba nego muzika iz standardnog repertoara, a tiraži su manji.

O smislu svog operskog poduhvata, odnosno o razlozima koji su ga podstakli na projekat sinteze medija, Štokhauzen je napisao:

Čovek može da pokrene na vibriranje celinu univerzalne svesti, koja je naš zajednički najdublji koren, putem bilo koje oblasti vibracije – akustičke, optičke, taktilne, i tako dalje – pod uslovom da čovek ispuni viši cilj sa kojim svaki umetnički poduhvat mora da bude povezan u univerzalni tok, kojem mora biti dozvoljeno da protiče tako da sam umetnik nije ništa više od predajnika, što čistije podešenog, koji prenosi vibracije koje prolaze kroz njega na odgovarajuće medije, na instrumente, na materiju i na sve što ulazi u polje vibracija.<sup>52</sup>

Jedan od principa promovisanih u delima iz sedamdesetih godina i operi *Svetlost*, „rastezanje“ formule na čitava celovečernja dela, Štokhauzen je teorijski promišljao još kao student komunikacija i fonetike na Univerzitetu u Bonu, pedesetih godina XX veka:

Jednostavne analize zvukova automatski su me vodile do statističkih talasnih struktura. A strukture koje sam pronašao u individualnim zvukovima, kao što su konsonanti, proširio sam na širi vremenski okvir, izvodeći čitave muzičke sekcije koje se ponašaju kao jedan zvuk. Gotovo da je moguće tehnički rastegnuti jedan zvuk koji traje jednu sekundu, na dužinu od pola sata, tako da se dobija generalna forma koja ima karakterističnu strukturu originalnog zvuka.<sup>53</sup>

Upravo ovaj postupak Štokhauzen sprovodi u ciklusu *Svetlost*, „rastežući“ superformulu i njene delove u skladu sa dramaturgijom pojedinih scena i čitavih opera. Uostalom, već u kompoziciji *Mantra*, formula od 13 tonova predstavlja čitav gradivni materijal (Primer 7). Formula biva proširena, kompresovana i transponovana, ali ne menja svoj osnovni izgled. Svaka nota originalnog vida formule ima određene karakteristike: periodično ponavljanje, akcente na kraju note, ornament i sl, a ove karakteristike predstavljaju seme kasnijeg razvoja. Dakle, osnova čitave kompozicije je vremenska ekstenzija jedne kratke formule na više od 60 minuta trajanja

---

<sup>52</sup> Isto, 217.

<sup>53</sup> Isto, 46–47.

*Mantra*, a odseci kompozicije korespondiraju tonovima originalne formule i njenim karakteristikama.

### PRIMER 7 – Štokhauzenova formula za *Mantru*

(Formula ispisana Štokhauzenovom rukom, u više boja, reprodukovana sa korice albuma *Karlheinz Stockhausen: Mantra, Alfons und Aloys Kontarsky, Piano*, Deutsche Gramophon, LP 2530 208 STEREO, 1972)



Govoreći o načinu na koji je doveo u odnos različite medije u svojim delima iz sedamdesetih godina i ciklusu *Svetlost*, Štokhauzen ovaj princip naziva „lirske“ i ističe da ga je preuzeo iz orijentalne, posebno japanske umetnosti, kao kontrastan zapadnoj tradiciji u kojoj dominiraju sekventne i razvojne konvencije: „U Japanu su lirske forme mnogo učestalije: na primer haiku stihovi i konvencije No drame i muzike. Ono što se tamo računa je *ovde i sada*, oni se ne osećaju uvek obaveznim da zasnuju svoje kompozicije na kontrastima sa onim što se desilo ranije, ili kuda moment može da vodi. Ne misliš o tome: samo si svestan *kontrapunkta* (*podvukla I. M.*) stopala, glasa, ruke, glave i oka“.<sup>54</sup> Štokhauzena posebno fascinira ekonomičnost

<sup>54</sup> Isto, 74.

korišćenih sredstava u No drami, te ovu proceduru prenosi na svoja dela i čitave celovečernje opere gradi iz dvotaktnih odsečaka superformule.

Štokhauzen je govorio u prilog težnji ka kontrapunktu umetnosti (tj. medija) u svom scenskom opusu, te se približava svim ranije analiziranim autorima Gesamtkunstwerka: „Tačan gest je apsolutno vitalan u *Inoriju*, jer u ovom delu gestovi precizno korespondiraju sa intervalima i proporcijama muzike. Postoji čak i kontrapunkt između gesta i muzike. Mislim da su pokret i ples u korenu muzike, i sigurno da želim da vratim muziku u stanje rituala, kada je sve što vidite podjednako važno kao ono što čujete, dakle ne samo akcije koje proizvode zvuk, već i one koje grade muzički teatar”.<sup>55</sup> O bliskosti svojih dela sa ritualnim praksama, kompozitor je rekao:

Element ceremonijalnog je odavno inkorporisan u moju muziku. U *Kontaktima* su tam-tam i gong postavljeni u centar scene kao objekti na oltaru, koji isijavaju zlatno-crvenu svetlost iz specijalnog projektor-a; u određeno vreme svirači prilaze i udaraju ih, a zatim se vraćaju na svoja mesta sa strane.<sup>56</sup>

Ja glasam za ritual. Mislim da je katolička misa fantastična muzička drama, visoko artikulisan komad i muzički ritual. Mislim na rituale na Baliju, u Indiji, rituale u Africi (i to ne samo na narodne rituale, već i na mnogo razvijenije ezoterične rituale, npr. plemena Dogona). U Japanu No predstave se često izvode u parku, na tipičnoj No pozornici, gde publika sedi okolo na otvorenom. Muzika budućnost će biti mnogo više izvođena napolju na otvorenom vazduhu, kao što je i bila pre mnogo vremena. A ako je nije moguće izvoditi na otvorenom, onda u velikom auditorijumu, odgovarajuće transformisanim.<sup>57</sup>

Još jedan segment koji je razrađivao u svojim ranijim delima (poput *Grupa*, *Kvadrata*, *Pesme dečaka* itd.) Štokhauzen dosledno primenjuje u *Svetlosti*: kreativnu upotrebu prostornog razmeštaja izvođača, odnosno vođenje računa o smerovima kretanja zvukova i mogućnostima njihove percepcije, a sve u cilju dramaturške ubedljivosti:

U operi *Svetlost* komponujem prostore u kojima zamišljam da se izvodi moja muzika. Zvuci se čuju spolja, zatim neko dolazi na balkon, i zatim se kreće ka centru dvorane i peva dijalog sa drugim na sceni i tako dalje. Nevidljivi horovi u operi *Četvrtak* su mnogo važniji nego vidljivi horovi. Imam 16 kanala polifonije koju pevaju nevidljivi horovi, a u prvom činu oni se čuju izdaleka kao akustički

---

<sup>55</sup> Isto, 145.

<sup>56</sup> Isto, 147.

<sup>57</sup> Isto, 154.

horizont, dok se kasnije u trećem činu ista horska muzika čuje kako se primiče veoma blizu, iz kružno postavljenih zvučnika koji okružuju publiku. Kada se to dešava, ono što vidite na sceni izgleda gotovo kao minijaturna projekcija onoga što čujete, a što je nevidljivo. Dakle, vidljivi svet teatra i nevidljivi svet anđela i duhova, nevidljivi pevači i horovi, svi su u operi razvijeni na isti način.<sup>58</sup>

Na više mesta Štokhauzen piše o svojoj želji da izgradi teatarsku zgradu, u kojoj bi se izvodile njegove opere – pridružujući se tako Vagneru, Skrjabinu, Gropiju i ostalim autorima Gesamtkunstwerka. Međutim, nije mu se ostvarila želja da pronađe veoma bogatu instituciju koja bi mu omogućila da izgradi akustički i tehnički adekvatno zdanje (uostalom, ni Wagnerova želja da izgradi Festspielhaus u Bajrojtu ne bi se ostvarila da nije pronašao mecen u Ludvig II Bavarskom). Štokhauzen je razmatrao i redizajniranje postojećih koncertnih dvorana, izgradnju velikih auditorijuma koji bi nudili kontinuirane muzičke programe. Načinio je i projekte koncertnih zgrada u kojima prostorije na različitim nivoima građevine predstavljaju različite slojeve polifone kompozicije, a publika može da prelazi iz nivoa u nivo muzike, tako što prelazi iz sobe u sobu. U drugom projektu, u dvoranu se ulazi preko spiralne rampe izvan zgrade, a sa vrha je moguće gledati naniže u sobe na nekoliko različitih nivoa. Ove svoje ideje Štokhauzen je izložio u brojnim tekstovima, ističući da je veliki broj ideja bio inspirisan meksičkim, japanskim, korejskim, polinezijskim hramovima i drugim mestima predviđenim za religiozne obrede.

Pored toga što je, poput Skrjabina i Šenberga, sanjao o kontrapunktu umetnosti, Štokhauzen je i pojam muzičkog kontrapunkta veoma proširio i preosmislio. S obzirom na to da su sva dela od sedamdesetih godina XX veka bila komponovana na osnovu formula, vremenska skala ovih dela teče u nekoliko paralelnih tokova. Slojevi različite brzine odvijanja su superponirani, te uspostavljaju međusobni odnos ne samo sinhronijski, već i dijahronijski, a svako delo je moguće percipirati u više vremenskih skala. Isti postupak Štokhauzen još doslednije sprovodi u ciklusu *Svetlost*:

U operi *Svetlost*, osnovno navođenje superformule proteže se na čitavu sedmicu, njenih sedam podpodela ili „limbova“ povezani su sa po jednim od sedam dana; u totalu ima više od 20 sati muzike. Svaka celovečernja opera, koja traje između sat i po i četiri sata, predstavlja samo jedan odsek superformule; zatim postoji iznošenje formule koje obuhvata čitavo veče, i dalja navođenja formule za svaku scenu. U sceni *Luciferov san* (iz opere *Subota – prim. I. M.*), na kojoj sada radim, jedno iznošenje Luciferove formule proteže se na više od 28 minuta, što je

---

<sup>58</sup> Isto, 146.

dužina čitave scene, počev od tona Des. Iznad toga je superimponirana sekvenca od pet daljih iznošenja Luciferove formule, u basu, koje započinje sa pet tonova koji čine element sa početka subotnjeg „limba” superformule: *as, a b, h, cis*. Za vreme istog perioda formula za Evu ponavlja se osam puta, dajući proporciju 1:5:8 između slojeva. Konačno, Mihajlovu formulu predstavlja samo jedan ton kroz čitavih 28 minuta, jedno jedino iznošenje visokog F što je subotnji segment Mihajlove formule za čitavu nedelju, koji se javlja kao pre-echo.<sup>59</sup> U svakoj sceni opere, slojevito komponovanje je još gušće nego u *Muzici trbuhozboraca, Inoriju* ili *Mantri*. Da uzmemo drugi primer: *Mihajlova mladost* (iz opere *Četvrtak – prim. I. M.*) traje 61 minut i predstavlja jedno jedino iznošenje Mihajlove formule, a u intervalu između svakog tona čuje se još po jedno iznošenje formule. Ili u *Ispitu*, trećoj sceni iz *Mihajlove mladosti*: tri ispita koja on polaze su ponovo artikulisana iznošenjem formule, na bazi centralnih tonova superformule. Dakle, čitavo delo je izgrađeno kao što atomi grade molekul, ili kako Ijusko biće nastaje iz ćelije, sunčev sistem od zemlje i drugih planeta, ili galaksija od zvezda.<sup>60</sup>

Dakle, u svom karakterističnom maniru, Štokhauzen ponovo prožima govor o formalno-tehničkim detaljima komponovanja sa govorom o kosmičkomističkim koncepcijama koje su ih inspirisale!

Posebnu grupu napisa čine oni u kojima Štokhauzen objašnjava genezu ciklusa, simboliku glavnih likova, spiritualno značenje pojedinih muzičkih rešenja itd. S obzirom na to da je u ovaj ciklus Štokhauzen inkorporisao najraznovrsnije internacionalne uticaje, a opet je čitava muzika u *Svetlosti* komponovana na osnovu jedne jedine superformule, evo kako je kompozitor objasnio svoje viđenje „jedinstva u mnoštvu”:

Dok sam slušao japanske sveštenike kako pevaju... iznenada sam se zapitao: koja je razlika između evropske muzike i indijske muzike i japanske muzike? Japanske melodije su takođe mogле biti arapske. Dakle, koja je razlika? Odjednom mi je postalo jasno da su razlike između individualnih kultura, jezika i kompozitorskih dela zapravo dijalekti, i da su njihove osnovne jedinice, intervali, zajedničke za sve (...) *Stilovi su dijalekti* (podvukla I. M.). Odjednom sam shvatio: komponovao sam „formulu”. Pomislio sam: moram da uključim sve – melodijske tonove, odjeke, predodjeke, skale, polutonove, obojene pauze, prazne pauze, improvizacije na prethodni melodijski element itd. Želeo sam da razvijem formulu kao u *Mantri* i *Inoriju*, ali mnogo ekstenzivniju po sadržaju. Tako da mogu tokom čitavog života da komponujem sa ovom formulom, uzimajući pojedinačne elemente, delove, odseke, momente ili scene kao dijalekte, i izražavajući ih

<sup>59</sup> Pošto je ova scena izgrađena u formi 24 varijacije, ton F se javlja pred svaku varijaciju, kao svojevrstan signal početka.

<sup>60</sup> *Stockhausen on Music*, 160–161.

njihovim vlastitim stilom – bojeći tako ovu apstraktnu strukturu formule i pretvarajući je u forme lokalne muzike. To je za mene bio suštinski uvid, jer sam razumeo da ono što je odlučujuće i univerzalno, kao ova superformula, važi u čitavom univerzumu. Ako je čujete, ne prepoznajete isprve da ona može da zvuči (kao u *Mihajlovom putovanju*) najpre kao nešto iz Njujorka, zatim japansko, balinezijsko ili indijsko. Treba samo da upotrebim nekoliko karakterističnih instrumenata i tipičnih manirizama, i zatim mogu da koristim iste strukturne elemente za postizanje lokalne boje koji oblikuju čitave kulture.”<sup>61</sup>

Štokhauzen na više mesta daje detaljne opise simbolike pojedinačnih likova Mihajla, Lucifera i Eve, objašnjava poreklo ovih arhetipova, a detaljno komentariše i naziv čitavog ciklusa:

Reč *Svetlost* je došla relativno brzo jer nju stalno koriste naši veliki učitelji – bilo Isus Hrist ili Šri Aurobindo, bilo u okviru svetovne ili duhovne sfere, ili u apstraktnoj filozofiji. Jedna osoba kaže „Ja sam svetlost”, ili „Bog je svetlost”, ili „Otac je svetlost” – a druga, „Univerzum je svetlost”, „Biće je svetlost”, ili „Ideja je svetlost”. *Svetlost* je ocigledno duh *per se*, manifestacija duha i savršen, sveprožimajući, sveprosvetljujući duh. To je značenje ove univerzalne reči i ne može je zameniti nijedna druga kao naziv mog dela. (...) U svim regionima sveta postoje različite senke svetlosti i čak se i siva, teget i crna boja *Subote* odnose na Svetlost, boje i odsjaje Svetlosti. Dakle, konstantno se bavim ovim centralnim konceptom Svetlosti kroz čitavu Sedmicu kao beskrajan ciklus planeta i bogova. To su uređujući elementi u mom sedmobojnom „svetlosnom štalu”.<sup>62</sup>

Kao što sam ranije istakla, Štokhauzenovo shvatanje sveta koji ga okružuje, kao i uloge i smisla kompozitorskog stvaranja, moguće je dovesti u vezu sa New Age duhovnim pokretom. U studiji *New Age – ideologija novog doba*,<sup>63</sup> Mišel Lakroa ukazuje da su korenji ovog zaokruženog misaonog sistema: filozofije istoka, primitivne religije, alternativna medicina, ezoterična učenja, astrologija, pokreti poput transcendentalizma, kontrakulture iz šezdesetih godina XX veka,<sup>64</sup> itd. Lakroa daje preciznu (mada kritički intoniranu) analizu tog pokreta i ističe da su njegove glavne karakteristike:<sup>65</sup>

---

<sup>61</sup> *Towards a Cosmic Music*, 85–86.

<sup>62</sup> Isto, 86.

<sup>63</sup> Lakroa, *New Age – Ideologija novog doba*, 6.

<sup>64</sup> O Štokhauzenovoj vezi sa kontrakulturom i ostalim manifestacijama duha šezdesetih, videti: Medić, „Iz sedam dana...”, 223–230.

<sup>65</sup> Lakroa, *New Age – Ideologija novog doba*.

- ukazivanje na prelomnost trenutka u kojem se ljudska rasa trenutno nalazi i očekivanje velikih promena; bavljenje temama kao što su: milenarizam, metafizika jedinstva, proširenje svesti i menjanje sopstvene ličnosti; očekivanje skorašnje transformacije ljudi u viša, spiritualno evoluiranija bića;
- eklektičan pristup raznim religijama, u cilju potrage za smisalom bivstvovanja, a kao zamena za „smrt“ hrišćanskog koncepta Boga; religijska sinteza Novog doba zasniva se na četiri osnovne teze:
  - (1) među religijama ne postoji hijerarhija,
  - (2) religije se ne svode na monoteizam,
  - (3) religioznost se povezuje sa ezoterično-okultističkim tradicijama koje dovode do novih spoznaja i
  - (4) odbacuju se institucionalne crkve;
- fasciniranost istočnjačkim religijama i učenjima, odbacivanje dostignuća zapadne kulture, ili nastojanje da se zapadnjački pogled na svet „oplemenji“ uticajem istočnjačkih uzora, te da se ostvari „sinteza Istoka i Zapada“;
- istoričističko shvatanje astrologije, odnosno tumačenje istorije sveta u skladu sa velikim zodijačkim epohama, određenim promenom precesije prolećne ravnodevice; ukazivanje na ulazak u novu eru, Doba Vodolije, koja će trajati oko 2500 godina i koja će, za razliku od prethodne Ere Riba (dominantno određene mono-teističkim religijama, posebno judeohrišćanstvom), doneti mir među narodima, čovekoljublje, toleranciju i veliki spiritualni napredak čovečanstva;
- težnja za stvaranjem „globalnog mozga“ majke Zemlje, kako bi se doprinelo njenom spasenju; podređivanje individualnih umova jednoj sveobuhvatnoj zajedničkoj, svima nadređenoj virtuelnoj inteligenciji;
- holistički pogled na svet, inspirisan ezoterijom, nasleđem gnostike, istočnjačke filozofije i mistike; među filozofskim pokretima ističu se renesansni naturalizam, *Sturm und Drang*, teozofija, spiritizam, američki transcendentalizam, zasnovan na pantheističkom monizmu, itd.;
- insistiranje na ličnom preobražaju čoveka, kao neophodnom preduslovu za transformaciju čitavog čovečanstva; primena različitih tehnika „izmene svesti“ kojima se uspostavlja kontrola nad sopstvenom podsvešću, a svaka misao se pretvara u oruđe za dostizanje personalne transformacije;
- težnja da čovek spozna svoje fizičko i energetsko telo, te da se pretvori u kanal za prijem božanskih vibracija iz viših sfera, čime može doprineti vlastitom fizičkom i psihičkom ozdravljenju; sklonost ka neposrednom kontaktu sa različitim manifestacijama božanskog duha;
- ukorenjenost ideologije Novog Doba u nauci, pozivanje na otkrića iz oblasti fizike, biologije i drugih nauka u cilju potvrde holističke prirode sveta;
- napuštanje racionalističkog pogleda na svet i prepuštanje intuiciji, neposrednom iskustvu; odbacivanje jedinstvenog i nepromenljivog identiteta i sjedinjenje jedinke sa mnoštvom; kao konsekvencu ovoga, Lakroa ukazuje na sklonost ka novom tipu totalitarizma.

Proučimo još jednom citate iz Štokhauzenovih napisu i postaje jasno da je svaka njegova rečenica intonirana u skladu sa dominantnim koncepcijama Novog Doba! Štokhauzenov autopoetički diskurs sadrži mnoštvo dodirnih tačaka sa napisima Skrbjabin, Kandinskog i Šenberga, jer su potonji autori bili pod uticajem subjektivnog idealizma, teozofije i antropozofije, kao i Ničeovog učenja – a upravo ovi tekstovi nalaze se, između ostalih, u korenu stavova koje propoveda pokret New Age. Dakle, Štokhauzen se nadovezuje na ovu tradiciju umetničke misli, a ujedno odlazi i mnogo dalje, prateći evoluciju ovih filozofskih i mističkih koncepata u celovit sistem ideologije Novog Doba. Mada se ne može reći da je Štokhauzen komponovao muziku i kreirao totalne teatarske projekte u cilju propagiranja ideja Novog Doba, jasno je da je njegov filozofski stav bio oblikovan u duhu ove misaone konцепције, te da je u velikoj meri doprineo izgledu njegovih instrumentalnih, vokalno-instrumentalnih i scenskih kompozicija. U tom smislu, operski ciklus *Svetlost* bio je logično i konačno zaokruženje njegovih višedecenijskih interesovanja i objedinio sve njegove pređašnje teorijske i kompozitorske radove u jedinstveno sveobuhvatno umetničko delo.

### Štokhauzenov Gesamtkunstwerk

Karlhajnc Štokhauzen je doslovno svu svoju muziku nastalu od kraja sedamdesetih godina XX veka do kraja života uključio u dva velika projekta, *SVETLOST / LICHT* (1977–2003) i (nedovršeni) *ZVUK / KLANG* (2004–2007) – ali je ujedno predvideo da se svako od dela uvrštenih u ove cikluse može izvoditi i kao nezavisan komad. Time je ostvario, s jedne strane, grandioznost i spektakularnost na krupnom planu, a s druge, veliki broj ostvarenja kamerne muzike.

Još jedna tradicija koju Štokhauzen ovakvim postupkom evocira jeste opera sa numerama. Mada se, naravno, radi o drugačijem tipu numera nego što je to bio slučaj u operama iz XVIII i XIX veka, ciklus *Svetlost* je, u formalnom i sadržajnom smislu, mnogo bliži operi sa numerama negoli muzičkoj drami. Ipak, ovaj ciklus je samo naizgled fragmentaran. Zapravo, zahvaljujući superformuli, čitav ciklus je predoblikovan i u celosti osmišljen praktično još 1977. godine! Još jedan postupak koji evocira tradiciju opere XVIII veka jeste taj što se Štokhauzen (koji je sâm pisao svoja libreta) posvećivao tekstu tek nakon što bi u potpunosti završio komponovanje muzike. Naime, prilikom oblikovanja pojedinih scena on je koncipirao tekst u grubim crtama, ali je tek nakon završetka komponovanja pisao stihove koji bi se uklopili u već napisanu muziku – kao što su to nekada činili

libretisti koje je Wagner pominjao isključivo u negativnom kontekstu u *Operi i drami!* No, uprkos ovim postupcima koji ga, na neki način, vezuju za opersku tradiciju, gotovo sve karakteristike operskog ciklusa *Svetlost* su sasvim nove. Posvetiču se sada formalnom ustrojstvu čitavog dela i objasniti na koji način su opere unutar ovog ciklusa međusobno povezane, te kako formiraju celinu višeg reda.

Ciklus *Svetlost* sastoji se od 7 opera, a svaka od njih je naslovljena prema danu u nedelji: *Ponedeljak*, *Utorak*, *Sreda*, *Četvrtak*, *Petak*, *Subota* i *Nedelja*. Pojedinačne opere razlikuju se po broju činova: *Ponedeljak* i *Četvrtak* imaju po tri čina, *Utorak* i *Petak* – dva, dok *Sreda*, *Subota* i *Nedelja* imaju samo po jedan čin. Činovi nose zasebne naslove i mogu se izvoditi kao nezavisni muzičko-scenski komadi. Svaka opera ima *Pozdrav* (umesto uvertire) i *Oproštaj* (nalik na kodu), ali u pojedinim operama oni su izdvojene celine, dok u drugima predstavljaju integralne delove određenih činova.

Štokhauzen nije komponovao sedam opera kao jedinstvene celine, već je napisao veliki broj pojedinačnih kompozicija, koje je zatim objedinio u činove i potom u opere. Otuda su različiti činovi, tj. izdvojene scene u operama, prilično labavo povezani jedni sa drugima. Gotovo svaka scena iz svake od opera može se izvoditi kao zaseban komad – u stvari, sva dela su premijerno izvedena i, čak, snimljena i objavljena na kompakt diskovima upravo na ovaj način, kao samodovoljni komadi, a zatim su objedinjena tako da formiraju sedam opera. Neki komadi su donekle izmenjeni kada su uvršteni u ciklus, ali najveći deo kompozicija nije pretrpeo gotovo nikakve promene. Čak se i partiture ovih činova/numera mogu kupiti isključivo zasebno! Za kompozitorovog života, opere *Sreda* i *Nedelja* nisu ni izvedene kao celine, već su samo njihovi sastavni delovi doživeli premijere. O problemima vezanim za postavku opera *Sreda* i *Nedelja* kompozitor je rekao:

... dve operske kuće [su] već pokušale da postave scensku premijeru opere *Sreda* – reč je o operskim kućama u Bonu i Bernu. Ni jedna ni druga nisu uspele iz praktičnih razloga. Pravi razlog zbog kojeg je otkazano izvođenje u Bonu, koje je bilo pripremano pune dve godine, do najsitnijih detalja, sa ugovorima i svim ostalim, jeste problem sa horom. Oni su insistirali da predstavu izvedu sa sopstvenim horom. Međutim, u operi *Sreda* postoje dve veoma dugačke horske scene, *Mihaelion* i *Svetski parlament*, za koje su na kraju ustanovili da nisu u stanju da ih izvedu. Dakle, morali bi da unajme drugi hor. Ja sam preporučio Hor Radio Štutgarta, koji je ranije već izvodio obe ove scene, i to veoma uspešno. Međutim, oni to nisu uspeli da organizuju i čitav projekat je obustavljen. A u Bernu je glavni razlog za odustajanje bio taj što im je ponestalo novca.<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Медић, „Суперформула – генетички код композиције...”, 15.

Opera *Sreda* napokon je premijerno izvedena 22. avgusta 2012. godine, na dan kada bi kompozitor proslavio 84. rođendan. Operska trupa iz Birmingema izvela je ovu operu u prostorijama nekadašnje fabrike Argyle Works, a ova produkcija bila je uvrštena u program Londonskog festivala, organizovanog u sklopu Letnjih olimpijskih igara u Londonu 2012. godine.<sup>67</sup> Uprkos brojnim kontroverzama koje su je pratile, ova produkcija je osvojila godišnju nagradu Kraljevskog filharmonijskog udruženja za operu i muzičko pozorište.<sup>68</sup> S druge strane, opera *Nedelja* premijerno je izvedena u aprilu 2011. godine u Kelnskoj operi, a troškovi ove produkcije bili su toliko visoki i ostavili takav budžetski deficit, da je umetnički direktor Kelnske opere morao da podnese ostavku!<sup>69</sup>

Štokhauzen nije pisao opere redosledom pojavljivanja dana u nedelji, tj. od *Ponedeljka* do *Nedelje*, već ih je kreirao prema svom dramatskom planu, odnosno, u skladu sa željom da postepeno uvodi glavne aktere u radnju. Ovaj redosled je u direktnoj vezi sa religijskim i simboličkim kontekstom (Tabela 2). Prve tri opere predstavljaju ekspoziciju glavnih likova, pošto je svaka od njih posvećena jednoj ličnosti. Prva kompletirana opera jeste *Četvrtak*, koji je, prema Štokhauzenu, dan posvećen Mihaelu, odnosno Arhanđelu Mihajlu, koji predstavlja alter-ego kompozitora. Sledeća opera je *Subota*, povezana sa Luciferom, palim anđelom, koji predstavlja suprotnost Mihajlu, a skupa oni dočaravaju moćne binarne parove u univerzumu – dobro i zlo, život i smrt, stvaranje i uništavanje itd. Treća ekspoziciona opera je *Ponedeljak*, posvećena Evi, koja personifikuje ženski princip. Sledeće tri opere predstavljaju konflikt i peripetiju u radnji: *Utorak* – rat između

---

<sup>67</sup> Videti: Ivana Medić, „Helikopteri, vanzemaljci i razigrane kamile: opera *Sreda* iz ciklusa *Svetlost Karlhajnca Štokhauzena*”, u: Sanja Pajić i Valerija Kanački (ur.), *Muzika i neizrecivo; Istorija umetnosti – Metodi i metodologija i njihova primena*, VII međunarodna konferencija *Srpski jezik, književnost, umetnost*, III sveska, Kragujevac, Filološko-umetnički fakultet, 2013, 91–106.

<sup>68</sup> Veoma detaljne (i često urnebesne) prikaze ove premijere objavili su, između ostalih: Mark Berry, “Stockhausen’s *Mittwoch*, Birmingham Opera Company”, *Opera Today*, 5 October 2012, [http://www.operatoday.com/content/2012/10/stockhausens\\_mi.php](http://www.operatoday.com/content/2012/10/stockhausens_mi.php); Leo Chadburn, “The Unstageable Staged: Stockhausen’s *Mittwoch Aus Licht* Reviewed”, *The Quietus*, 31 August 2012, <https://thequietus.com/articles/09882-stockhausen-mittwoch-aus-licht-review>; Andrew Clements, “*Mittwoch aus Licht* – review”, *The Guardian*, 23 August 2012, <https://www.theguardian.com/music/2012/aug/23/karlheinz-stockhausen-mittwoch-aus-licht-birmingham>; Richard Fairman, “Cue the helicopter quartet”, *Financial Times*, 25 August 2012, <https://www.ft.com/content/914f2ddc-ed0d-11e1-9980-00144feab49a;>; itd.

<sup>69</sup> Jörn Florian Fuchs, “Mit den Ohren ins Weltall; Karlheinz Stockhausens *Sonntag aus Licht* wurde in Köln erstmals komplett szenisch aufgeführt”, *Schwäbische Tagblatt*, 13 April 2011, <https://www.tagblatt.de/Nachrichten/Karlheinz-Stockhausens-Sonntag-aus-Licht-wurde-in-Koeln-erstmals-komplett-szenisch-aufgefuehrt-204974.html>

Mihajla i Lucifera, *Petak* – Evino ljubavno iskušenje, *Sreda* – saradnju između glavnih likova. Poslednja opera, *Nedelja*, zaključuje ovaj ciklus mističnim ujedinjenjem Mihajla i Eve, kao i čitavog čovečanstva. Svaki od glavnih likova u ciklusu *Svetlost* simbolizuje različite aspekte ljudske egzistencije, a njihovi međusobni odnosi su složeni i promenljivi. Lucifer je bio glavni administrator sistema Satanije i protivio se eksperimentima koji su doveli do stvaranja čovečanstva, dok je Mihajlo dobio ulogu kreatora našeg univerzuma i nastavio proces stvaranja čoveka i ostalih bića na našoj planeti, te postao direktno odgovoran za njihovu sudbinu. Mihajlo se manifestuje u različitim formama, baš kao što se ljudsko biće manifestuje u svojim delima i deci. Eva može biti majka, fatalna zavodnica, personifikacija boga itd. Ovakvu koncepciju glavnih likova Štokhauzen je u najvećoj meri preuzeo iz *Knjige Urantije*,<sup>70</sup> mada je rekao da su ga na kreiranje lika Mihajla inspirisali i Hrist, Sveti Đorđe, Besni Orlando i druge emanacije Duha. Bez obzira na sukobe, Štokhauzen je bio uveren u mogućnost pomirenja svojih protagonisti.<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> *Urantia Book*. Zanimljivo je da je u početnim skicama Štokhauzen predvideo ČETIRI glavna lika – uz Mihajla, Evu i Lucifera, u skicama iz 1977. godine pojavljuje se i lik Adama. Međutim, kompozitor je brzo odustao od ove zamisli i fokusirao se na prva tri lika.

<sup>71</sup> Videti npr. tekst završnog seksteta scene *Mihaelion* iz opere *Sreda* (Primer 8 na str. 132).

**TABELA 2 – raspored činova i numera u operama iz ciklusa *Svetlost*  
(po redosledu nastanka)**

<b>ČETVRTAK</b> – opera za 14 solista: 3 pevača, 8 instrumentalista, 3 plesača, hor, orkestar i traku (1978–1980)		
POZDRAV Četvrtka	8 limenih duvača, klavir, 3 perkusionista	1978.
<b>PRVI ČIN</b> – Mihajlova mladost		
1. scena: Detinjstvo	tenor, sopran, bas, truba, basetni rog, trombon, igrač, trake	1979.
2. scena: Mesečeva Eva	tenor, basetni rog, sopran, bas, trombon, pantomimičar, električne orgulje, 2 trake	1978/9.
3. scena: Ispit	tenor, truba, plesač, klavir, basetni rog, sopran, bas, 2 pantomimičara, 2 trake	
<b>DRUGI ČIN</b> – Mihajlov put oko sveta		
	Koncert za trubu i orkestar	1978.
<b>TREĆI ČIN</b> – Mihajlov povratak kući		
1. scena: Festival	tenor, sopran, bas, truba, basetni rog, trombon, 2 sopran-saksofona, 3 pantomimičara, 1 starica, električne orgulje, hor, orkestar, trake	1980.
2. scena: Vizija	tenor, truba, plesač, hamond orgulje, traka	1980.
OPROŠTAJ Četvrtka	5 truba	1980.

<b>SUBOTA</b> – opera za 13 solista: 1 pevača, 10 instrumentalista, 2 plesača, duvački orkestar, muški hor, orgulje i balet (1981–1984)		
POZDRAV Subote	26 limenih duvača i 2 perkusionista	1984.
1. scena: Luciferov san	bas i klavir	1981.
2. scena: Katinkina pesma kao Luciferov rekвијем	flauta, 6 perkusionista	1982.
3. scena: Luciferova igra	bas, pikolo truba, pikolo, orkestar limenih duvača	1983.
4. scena: Luciferov oproštaj	muški hor, orgulje, 7 trombona	1982.

**PONEDELJAK** – opera za 21 solistu: 14 pevača, 6 instrumentalista, 1 glumca, mešoviti hor, ženski hor, dečiji hor i moderni orkestar (3 sintisajzera, udaraljke, traka) (1984–1988)

POZDRAV Ponedeljka	traka	1986/88.
<b>PRVI ČIN</b> – Evino prvo rađanje dece		
1. numera: Očekivanje	3 soprana, 3 tenora, bas, glumac, mešoviti hor, dečiji hor, moderni orkestar	1987.
2. numera: Patuljci		
3. numera: Arije za rođenje		
4. numera: Dečakova uspavanka		
5. numera: Luciferov bes		
6. numera: Veliko oplakivanje		
<b>DRUGI ČIN</b> – Evino drugo rađanje dece		
1. numera: Procesija devojaka	7 dečijih glasova, basetni rog, 3 mala basetna roga, klavir, mešoviti hor, ženski hor, moderni orkestar	1984/87.
2. numera: Začeće – Klavirski komad		
3. numera: Ponovno rođenje		
4. numera: Evina pesma		
<b>TREĆI ČIN</b> – Evina magija		
1. numera: Poruka	basetni rog, alt flauta, pikolo, mešoviti hor, dečiji hor, moderni orkestar	1984/86.
2. numera: Frulaš		
3. numera: Otmica		
OPROŠTAJ Ponedeljka	traka	1986/88.

**UTORAK** – opera za 17 solista: 3 pevača, 10 instrumentalista, 4 plesača-pantomimičara, glumce, pantomimičare, hor, moderni orkestar (14 elektronskih instrumenata) i traku (1977–1991)

POZDRAV Utorka		
1. numera: Dobrodošlica	sopran, 9 truba, 9 trombona, 2 sintisajzera, hor	1987/88.
2. numera: Mirovni pozdrav		

**PRVI ČIN** – Protok vremena

	tenor, bas, 4 plesača, 3 pantomimičara, glumac-pevač, devojčica (govorna uloga), lepa žena (gov. uloga), moderni orkestar, traka	1977/91.
--	--	----------

**DRUGI ČIN** – Invazija/Eksplozija sa Oproštajem

Prva odbrana iz vazduha		
Prva invazija		
Druga odbrana iz vazduha		
Druga invazija	Sopran, tenor, bas, 3 trube (1 fligelhorn), 3 trombona, 2 sintisajzera, 2 perkusionista, 6 truba, 6 trombona, hor, osmokanalna traka	
Pieta		1990/91.
Treća invazija		
Izvan i dalje		
Sinti–Fu		
Oproštaj		

**PETAK** – opera za 5 muzičara-glumaca (sopran, bariton, bas, flauta, basetni rog), 12 parova igrača-pantomimičara, dečiji orkestar, dečiji hor, 12 horskih pevača, sintisajzer i elektronske zvučne scene (1991–1994)

**PRVI ČIN** – Prvo iskušenje

1. numera: Predlog	sopran, bas, flauta, basetni rog	1994.
--------------------	----------------------------------	-------

2. numera: Dečiji orkestar	dečiji orkestar, sopran, flauta, basetni rog, sintisajzer	1994.
3. numera: Dečiji hor	dečiji hor, bas, sintisajzer	1994.
4. numera: Dečiji tutti	dečiji hor, dečiji orkestar, sopran, bas, flauta, basetni rog, sintisajzer	1994.
5. numera: Pristanak	sopran, bas, flauta, basetni rog	1994.
<b>DRUGI ČIN – Drugo iskušenje</b>		
1. numera: Pad	sopran, bariton, flauta, basetni rog	1994.
2. numera: Dečiji rat	dečiji hor, sintisajzer	1994.
3. numera: Kajanje	sopran, flauta, basetni rog	1994.
4. numera: Elufa	flauta, basetni rog	1991.
5. numera: Horska spirala	12 horskih pevača	1994.
OPROŠTAJ Petka	traka	1994.

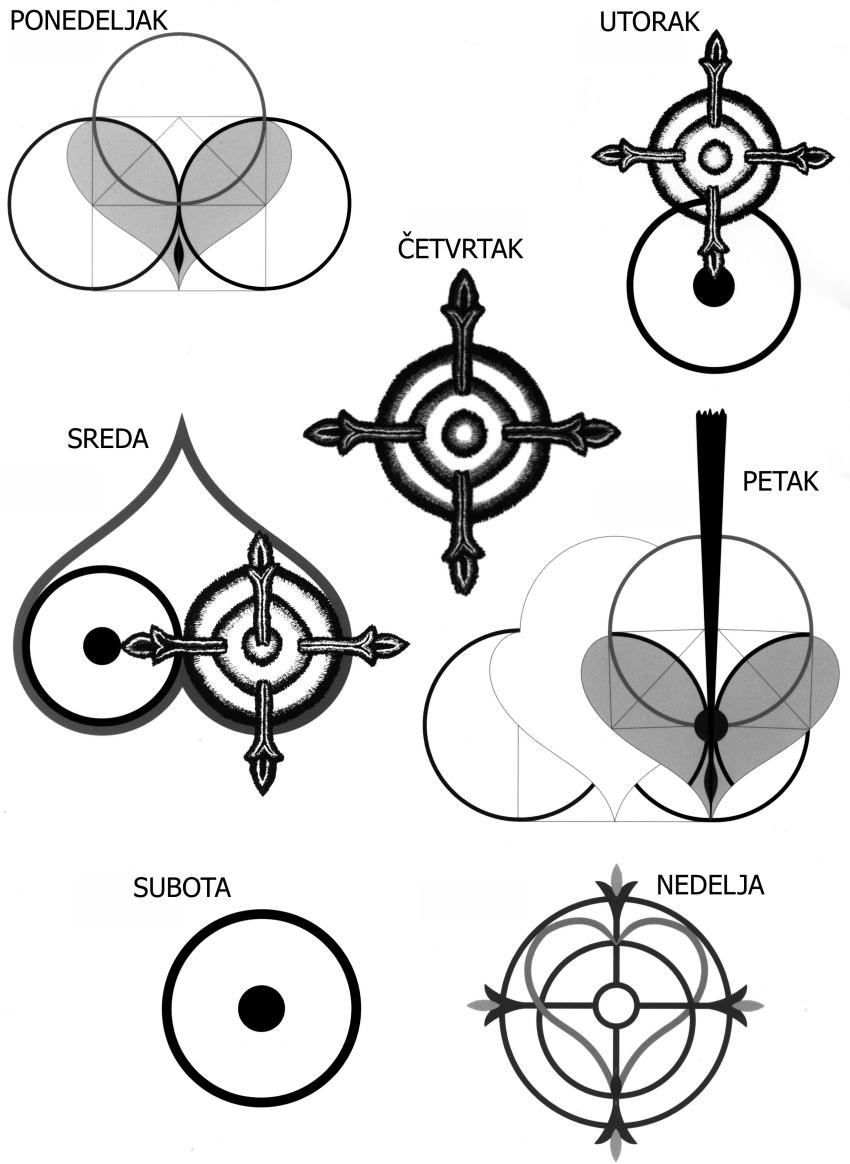
<b>SREDA</b> – opera za bas, mešoviti hor, flautu, basetni rog, trubu, trombone, sintisajzer, gudački kvartet, kamerni orkestar, četiri helikoptera, elektronske instrumente, kratkotalan prijemnik i traku (1993–1997)		
POZDRAV Srede	traka	1997.
1. scena: Svetski parlament	mešoviti hor a capella	1995.
2. scena: Orkestarski finalisti	kamerni orkestar i traka	1995/96.
3. scena: Gudački kvartet helikoptera	gudački kvartet, 4 helikoptera, elektronika	1993.
4. scena: Mihaelion	bas, kratkotalan prijemnik, mešoviti hor, flauta, basetni rog, truba, trombon, sintisajzer	1997.
OPROŠTAJ Srede	traka	1995/96.

**NEDELJA** – opera za soliste (7 pevača, dečiji glas, 5 instrumentalista), mešoviti hor, orkestar i elektronske instrumente (1999–2004)

1. scena: Svetlosti–Vode (POZDRAV Nedelje)	sopran, tenor, sintisajzer, orkestar	1999.
2. scena: Procesija anđela	mešoviti hor a capella	2002.
3. scena: Svetlosne slike	tenor, basetni rog, flauta, truba, sintisajzer	2004.
4. scena: Mirisi–Znaci	koloraturni sopran, soprani, mecosoprani, kontra–tenor, tenor, bariton, bas, dečiji glas i sintisajzer	2003.
5. scena: Venčanja (Vrhunska vremena)	5 horskih i 5 orkestarskih grupa	2003.
OPROŠTAJ Nedelje	5 sintisajzera	2004.

U radnju ovih opera Štokhauzen je uneo mnogo autobiografskih elemenata. Na primer, u prvoj operi, *Četvrtak*, Mihajlov otac biva ubijen u ratu, a majka poludi i biva ubijena u duševnoj bolnici; ovo su detalji iz biografije samog Štokhauzena. U liku Eve opisane su tri njegove životne saputnice – Doris Andre, Mari Bauermajster i, najdirektnije, Sjuzan Stivens, čije ga je izvođačko umeće neposredno navelo da liku Eve dodeli kao lajt-instrument basetni rog (alt-klarinet). Isto tako, virtuoznost Štokhauzenovog najstarijeg sina Markusa (istaknutog džez trubača, učenika Majlsa Dejvisa) odredila je da lajt-instrument Mihajla postane truba. Svaka opera ima svoj vizuelni simbol, crtež (čiji je autor Štokhauzen) i preovlađujuću boju, kao i ostalu pripisanu simboliku. Svaki lik je povezan sa određenim tipom glasa (Eva – sopran, Mihajlo – tenor i Lucifer – bas), sa određenim instrumentom (Eva – engleski rog, Mihajlo – truba i Lucifer – trombon) i, što je najvažnije, sa određenom muzičkom temom. Čitav ciklus od sedam opera kreiran je na osnovu superformule, koja se sastoji od tri motiva, pri čemu je svaki od njih pripojen jednom od glavnih likova. Dakle, sveukupnost muzičkih zbivanja u ovom operskom ciklusu predstavlja beskrajan niz varijacija na ova tri osnovna motiva. Mihajlova tema ima 13 različitih tonova, Evina 12 a Luciferova 11. Ova kompoziciona procedura i koncept povezani su sa Vagnerovom tehnikom lajtmotiva, ali i sa Štokhauzenovim monističkim pogledom na svet i kosmos, koji, po njemu, jesu beskrajan niz varijacija na prvo bitni, božanski stvaralački čin. Bizarno je, ali ne i iznenadujuće, to što je superformula za *Svetlost* uklesana na Štokhauzenov grob u Kirtenu!

SLIKA 3 – Štokhauzenovi simboli dana u sedmici



**TABELA 3 – simbolika dana u nedelji u ciklusu *Svetlost***

	Ponedeljak	Utorak	Sreda	Četvrtak	Petak	Subota	Nedelja
Ličnost/i	Eva	Lucifer/ Mihajlo	Eva/Lucifer Mihajlo	Mihajlo	Eva/Lucifer	Lucifer	Eva/Mihajlo
Tema	Rođenje	Rat	Mir	Učenje	Iskušavanje	Smrt	Venčanje
Boja	Zelena	Crvena	Žuta	Plava	Narandžasta	Crna	Zlatna
Duhovni kvaliteti	Ceremonija/ Magija	Ideali/ Žrtvovanje	Harmonija/ Umetnost	Ljubav/Čistota	Znanje/Razum	Mišljenje/ Intelekt	Volja/Vestina
Element	Voda	Zemlja	Vazduh	Etar	Plamen	Vatra	Svetlost
Čulo	Miris	Ukus	Vid	Sluh	Dodir	Mišljenje	Intuicija
Glas/ Instrument	Sopran	Truba/ Trombon	Soprano/ Tenor/Bas	Tenor	Basetri rog/ Trombon	Bas	Basetri rog/Truba
Vrлина	Hrabrost	Smelost	Prijateljstvo	Marijost	Stabilnost	Neustrašivost	Vernost
Nebesko telo	Mesec	Mars	Merkur	Jupiter	Venera	Saturn	Sunce
Ljudsko izražavanje	Oblačenje	Pisanje	Pevanje	Govor	Dozivanje	Plakanje	Uzdizanje i klanjanje

**PRIMER 8 – tekst završnog seksteta iz scene *Mihaelion***

(Štokhauzen, 4. scena opere *Sreda*)

– prevod Ivane Medić

Čovečanstvo, poslušaj:  
MIHAJLO EVA isceljuju Svet,  
LUCIFERA će iskupiti muzika Svetlosti. (: MI :)

Miha Luci Evaelferlu Miha  
I svi anđeli sa nebesa slavite BOGA  
Sa nama, izaslanicima sa Mihaeliona!  
Blagoslov donosi pohvalu,  
Slavu, zahvalnost za čudesna zvezda, planeta,  
Svi duhovi se kreću u spirali ka Svetlosti Sveta,  
Večno se uspinjući ka BOGU, tvorcu svega,  
Slušajte zvuk galaksija, magičnu muziku,  
Muziku rotirajućih tonova, olujnih zvukova, spektra. (: HAJ :)

Radujte se i veselite deco  
Radujte se i veselite, radujte se i veselite  
Jer nikad čovečanstvo nije toliko mnogo znalo  
O nebeskim telima, zvezdanom nebeskom svodu!  
Budite srećni: **Sreda iz Svetlosti** u Mihaelionu  
Rađa ljubav nadu hrabrost  
Da će se Lucifer pomiriti sa BOGOM,  
Tvorcem svih univerzuma i svih stvorenja. (: LO :)

(: MIHAJLO EVA LUCIFER :) 3 x  
Muzika zvezda na nebu Svevišnjeg  
San sfera u večnim galaksijama  
Formule bezbrojnih sazvežđa  
Formule za tonske šumove u Svetlosti  
(: EVO oprosti LUCIFERU :)  
LUCIFERU, usmeri svoj duh ka MIHAJLU  
Povinuj se BOŽJEM zakonu  
Fundamentalnom tonu Svega  
MI-HI-HAJ-LO, BOŽJI sin, Kosmo-Kreator, Kosmički Princ:  
Povedi nas ka BOŽJOJ večnoj svetlosti,  
Sreda iz Svetlosti je dan koncenzusa:  
Sinhronog  
Kosmički-sinhronizovanog.  
Poslušaj, čovečanstvo: u našoj deonici  
- glasu Intuicije -  
Stoji da treba večno da opevamo ljubav  
Pomoću osvećene muzike formula  
U slavu GOSPODA. HU!

**PRIMER 9 – Superformula za Svetlost u osnovnom, troslojnom obliku**  
 Preuzeto sa vebajta: www.karlheinz-stockhausen.org

Superformel für LICHT

Stockhausen

The musical score consists of five systems of music, each containing multiple staves for different voices and instruments. The staves are labeled with dynamic markings such as *p*, *f*, *pp*, *mf*, and *ff*. Articulation marks like *vibr.*, *sl.*, and *sfz.* are also present. The vocal parts include MICHAEL, EVA, and LUZIFER. The score includes lyrics and instructions in German, such as "Modulation", "unregelmäßig slaccato", "Klangrausche", "ECHO", "Zahlennamen stimlos rufen", "Vorecho", "Jodel", "Wind (tonlos)", "geführte Pause", "klängendes", "Glockenspiels", "Glocken für bogen Rauschen", "tutteile", "mitteile Tonhöhe", and "rit." (ritardando). The systems are numbered 60, 63.s, 53.s, 63.s, 50.s, 47.s, 60, 85, 60.45, 60, 56.s, 71, 75.s, 80, 63.s, 67, 60, rit., and 80. The score is dated "24. III - 6. IX 1992".

Princip komponovanja na osnovu superformule proteže se kroz čitav ciklus, od njegovih najmanjih do najkрупnijih segmenata, analogno teoriji frakta. Na široj skali, tonovi tri melodije koje čine superformulu korespondiraju tonalnim centrima i trajanjima čitavih scena, a unutar ovih scena melodije korespondiraju dramskim zbivanjima. Svaki detalj muzike komponovan je iz istih melodijskih formula, a različiti muzički slojevi kreću se različitim brzinama. *Svetlost* je, dakle, delo koje omogućuje slušaocu da stalno iznova kontemplira tri sveprisutne melodije na raznim nivoima strukture.

Da bismo razumeli dramatski sadržaj i strukturu kako čitavog dela, tako i pojedinačnih scena, treba istaći da je mreža uticaja ispredena od niti koje potiču iz parapsihologije, istočnjačkih učenja (bliskoistočnih, egipatskih, kineskih, japanskih, indijskih), iz tibetanskih i egipatskih pogrebnih rituala, obreda primitivnih naroda; zatim, hrišćanstva, judaizma, budizma, taoizma, astrologije, numerologije, kabale, kao i iz pitagorejskih i platonističkih učenja, teozofije, Knjige Urantije, romantičarske filozofije i književnosti.<sup>72</sup> Štokhauzenov pristup svim ovim uticajima je u duhu Novog Doba: svaka doktrina, filozofija ili učenje ima podjednaku važnost i spiritualnu vrednost. Štokhauzenov osnovni stav je monistički: on je tvrdio da je doživeo otkrivenje i shvatio da je čitav svet Jedno, da sve što se dešava u univerzumu potiče od istog kreativnog principa, da svi narodi obožavaju različita ote-lovljenja iste stvaralačke sile, da sve u svetu nastaje iz jedinstvene klice. U skladu s tim, ispleo je mrežu od gotovo svih religijskih i filozofskih učenja koja su mu bila poznata. Kao što sam ranije istakla, Štokhauzen je video jedinstvo i u muzičkim tradicijama raznih naroda, smatrao da celo čovečanstvo poseduje zajedničko muzičko nasleđe, te da su pojedinačni nacionalni stilovi samo *dijalekti* tog opštег, univerzalnog jezika zemaljske muzike. Pored toga, Štokhauzen u *Svetlosti* koristi različite jezike – nemački, engleski, kineski, hindu, svahili, italijanski, japanski i mnoge druge, a u operi *Sreda* koristi i potpuno nov jezik, vlastitu kreaciju koju je nazvao „jezikom svetskog parlamenta!“ Dakle, Štokhauzen spaja i umrežava različite verbalne i muzičke jezike, različite komunikacione sisteme u novu celinu.

Pošto nije moguće analizirati sve religiozne i mističke uticaje koje je Štokhauzen asimilovao u ciklusu *Svetlost*, analiziraću ukratko dramaturgiju ciklusa sa stanovišta astrološke simbolike. Mada je celokupnost dešavanja u ovom impozantnom delu naizgled složena i ne naročito logički koherentna, kada primenimo astrološku simboliku, sve postaje plakatno jasno, gotovo banalno!

---

<sup>72</sup> Pri analizi libreta *Svetlosti* Peters pronalazi veze sa književnim i filozofskim stvaralaštvom Voltera, Immanuela Kanta, Johana Wolfganga Getea, ali i nemačkih modernista poput Hermana Hesea i Tomasa Mana itd. Videti: Peters, *Heiliger Ernst im Spiel*, 99–111, 120–126.

U tradicionalnoj astrologiji, pre otkrića Urana 1781. godine, osnovu tumačenja činilo je sedam nebeskih tela: Sunce, Mesec, Merkur, Venera, Mars, Jupiter i Saturn. Svako od ovih tela bilo je povezano sa određenim danom u nedelji, svakom je bila pripisana dominantna boja, kao i bazična simbolika. Takođe, svako od ovih nebeskih tela povezano je sa uzrastom u čovekovom životnom veku – od odojceta, koje simbolizuje Mesec, do starosti predstavljene Saturnom. Na primer, crvena boja je povezana sa Marsom, planetom rata; crna boja sa Saturnom, planetom smrti, bede i žalosti; zlatna boja sa Suncem, koje simbolizuje kreativni princip u univerzumu. Francuski, engleski, italijanski i nemački nazivi pojedinih dana demonstriraju drevnu povezanost između dana u nedelji i nebeskih tela, činilaca astrološkog sistema. Na francuskom,<sup>73</sup> ponедељак је – *Lundi*, што је izvedeno iz reči *Luna*, назива за Mesec, који predstavlja žensки princip, породицу, рађање – стoga је Štokhauzen odabrao да *Ponedeljak* буде Евијан. Уторак је – *Mardi*, izvedено из имена Marsa, планете рата, отуда се радња опре *Utorak* заснива на рату између Михајла и Lucifera. Среда – на francuskом *Mercredi*, је пovezана са Merkurom, planetом комуникације, сарадње, преношења информација, трговине – а управо о томе се ради у опери *Sreda*. Четвртак је на francуском – *Jeudi*, што је изведено из имена Jupiter, који је, по традицији, планета мудrosti, зреlosti, експанзије, образovanja, демократије, религије – отуда не чуди што је Štokhauzen povezaо *Четвртак* i simboliku Jupitera s likom arhanđела Mihajla s koјим се лично идентификовao. Петак, или *Vendredi* на francуском је дан Venere, планете ljubavi i ljubavnih veza, па је овaj дан посвећен Evi – али овде она nije materinski tip жене, већ је приказана као ljubavnica, заводница i grešnica. Ова аспекта женског принципа – мајка i ljubavnica, Mesec i Venera – имају poreklo u brojnim istočњачким i западњачким religioznim i mističkim doktrinama. Subota, *Saturday* на engleskom, је дан Saturna, планете smrti, nesreće, болести, патње, те је овaj дан посвећен Luciferu. Коначно, недеља – *Sunday* на engleskom, *Sonntag* на немачком – јесте дан Sunca, које predstavlja trijumf kreativnog принципа u univerzumu, te је logičan završetak čitavog ciklusa. Dakle, имамо, по redosledu појављivanja opera: *Четвртак* – Jupiter, Mihajlo, pozitivan lik; *Subota* – Saturn, Lucifer, oponent Mihajlu; *Ponedeljak* – Mesec, Eva kao мајка; *Utorak* – Mars, rat; *Petak* – Venera, Evino ljubavno искуšenje; *Sreda* – Merkur, сарадња; i napokon, *Nedelja* – Sunce, ujedinjenje svih različitih аспекта ljudske prirode sa njihovim stvoriteljskim izvorom.

Videli smo na koji način је Štokhauzen izgradio most između svog dela i astrološkog simbolизма. Slična analiza se može sprovesti i u odnosu

---

<sup>73</sup> Birala sam називе дана на onim jezicima na kojima je najjasnija povezanost ovih назива sa „imenima“ nebeskih tela.

*Svetlosti* prema hrišćanstvu, budizmu ili bilo kom drugom religijskom ili mističkom konceptu, čime Štokhauzenova mreža uticaja postaje veoma gusta i složena.<sup>74</sup> I najmanji detalj Štokhauzenovog grandioznog dela nabijen je simbolikom proisteklom iz različitih doktrina; on obilato koristi i simboliku pojedinih reči, slogova, čak i slova, a čak i njegov izbor izvođača reflektuje ovu sklonost.

Štokhauzenova dugogodišnja saradnica (i životna saputnica broj četiri)<sup>75</sup> bila je flautistkinja Katinka Pasver; njeno ime se piše *Kathinka*. U operi *Subota*, čitava druga scena opisuje smrt Lucifer-a (koji kasnije vaskrsava), a muzički komad koji prati ovu scenu nazvan je *Katinkina pesma kao Luciferov Rekvijem*. Prema Štokhauzenovoj interpretaciji, njeno ime je izdeljeno na segmente: *Kat* – mačka na engleskom i nemačkom jeziku, ovde konkretno crna mačka; *Think* – glagol *misliti* na engleskom jeziku, te slovo *A* na kraju, koje simbolizuje smrt kao granični događaj između završetka i novog početka. Na sceni, Katinka Pasver je obučena kao crna mačka, a prati je šest perkusionista, čuvara Luciferovog groba u obliku koncertnog klavira. Njen zadatak je da svira 24 etide. Štokhauzen je ovde bio inspirisan egipatskom i tibetanskim knjigom mrtvih, po kojima preminuloj osobi treba svirati određene mantre, da njena duša ne bi bila zavedena ili uplašena drugim vizijama, koje pokušavaju da je zaposednu i odvrate od predodređenog puta. Zvuk ovih mantri treba da osloboди dušu i da je uvede, neometanu drugim vizijama, u belu *Svetlost*. Po Štokhauzenovom shvatanju, inspirisanom Tibetanskim knjigom mrtvih, mnogo je veća šansa da će duša stići do *Svetlosti* neometana zlokobnim vizijama ukoliko sluša te mantre još za života na Zemlji, da bi mogla da ih prepozna nakon smrti i da ih ispravno sledi. Katinkine etide – vežbe su zapravo dva niza od po jedanaest varijacija na superformulu, kojima prethodi *Pozdrav*, sa jednim Interludijumom. Početak svake varijacije najavljen je tonom F (koji je osnovni ton Mihajlove formule). Svaki od šestoro perkusionista simbolizuje po jedno ljudsko čulo: vid, sluh, miris, ukus, dodir i mišljenje. Ovakvih primera ima zaista puno, u čitavom ciklusu *Svetlost*.

Štokhauzenova muzika za ciklus *Svetlost* je kompleksna i heterogena, a na nju je uticala kako evropska avangarda iz pedesetih i šezdesetih godina,

<sup>74</sup> Ginter Peters detaljno analizira simboliku opere *Ponedeljak*, a bavi se i simbolikom ostalih opera, u vezi sa konceptom *kosmičke igre*. Videti: Peters, *Heiliger Ernst im Spiel*, 111–120.

<sup>75</sup> Štokhauzen je od početka osamdesetih godina XX veka do smrti živeo sa dve žene, Sjuzan Stivens i Katinkom Pasver; obe su bile uključene u ciklus *Svetlost* kao izvođačice (Sjuzan Stivens – basetni rog, Katinka Pasver – flauta), ali i kao kompozitorove muze i asistentkinje, a nakon njegove smrti, preuzele su brigu o Štokhauzenovoj fondaciji, izdavačkoj kući i letnjim kursevima.

kao Štokhauzenova otisna tačka, tako i indijske rage, jevrejska liturgijska muzika, katolička bogoslužbena muzika, japanska tradicionalna muzika i drugo. Pošto je kompozitor želeo da kreira moćni ritual ogromnih razmara, u koji bi uključio čitavo čovečanstvo, u ciklus je inkorporisao elemente svake tradicije koju je upoznao i izbliza proučio, da bi stvorio sveobuhvatno umetničko delo koje bi bilo blisko svakom ljudskom biću na planeti.<sup>76</sup> Međutim, Štokhauzen ne koristi muzičke citate, ne preuzima gotove artefakte iz pojedinih tradicija, već se trudi da podražava „dijalekte” kojima „govore” određene muzičke zajednice. U *Svetlosti* pronalazimo znatan broj verbalnih citata (iz Biblije, Tibetanske knjige mrtvih i slično), kao i vizuelnih (od skulptura božanstava do pravih helikoptera), ali *muzika* je u potpunosti originalna i nova – ako zanemarimo činjenicu da Štokhauzen koristi svoje dovršene, zaokružene kompozicije kao gradivne jedinice od kojih „zida” opere! Ukoliko pri analizi celokupne muzike *Svetlosti* primenimo tri metoda rada sa muzičkom paradigmom koje je predložila Mirjana Veselinović-Hofman (*uzorak*, *model* i *uzor*)<sup>77</sup> ustanovljavamo da Štokhauzen ne koristi *uzorke*, to jest direktnе muzičke citate. Umesto toga, najčešće nailazimo na upotrebu *uzora* i, znatno ređe, *modela*, ali ponovo, komponovanih isključivo na bazi različitih odseka superformule.

Što se tiče scenske realizacije *Svetlosti*, Štokhauzen je nastojao da u svojim partiturama predviđi i propiše sve elemente konkretne produkcije: libreto, muziku, scenska dešavanja, plesne pokrete, gestove, te kompletnu postavku scene, sa svim objektima koji treba da se nađu na njoj. U eri u kojoj se umetnost režije emancipovala i čak postala dominantna nad ostalim elementima operskih predstava, u kojoj su postavke Vagnerovih opera dijametralno različite od onih koje je zamišljaо kompozitor, Štokhauzenova „totalitarna” koncepcija neretko se konfrontirala sa idejama producenata, dizajnera scene i reditelja, a da ne govorimo o tehničkim ograničenjima. Na primer, za izvođenje jedne od scena iz opere *Subota, Luciferova igra*, bilo je neophodno izgraditi ogromno lice Lucifera, ispred kojeg su smešteni igrači koji izvode „igru leve obrve”, „igru desne obrve”, „igru nozdrva” i ostale baletske numere. Pošto zgrada teatra La Skala nije imala adekvatne uslove za realizaciju ove scene, direktor Skale Ronconi i reditelj predstave Aulenti odlučili su da postave *Subotu* u Palati sportova u Milanu. Prema Štokhauzenu, ova odluka promenila je čitavu koncepciju, jer više nije bila u pitanju klasična lokacija, kakvu je kompozitor zamišljaо, već „televizijska arena”; ipak, Štokhauzen nije bio nezadovoljan konačnim rezultatom, čak

<sup>76</sup> Kao što smo videli u poglavlju o Srkjabinu, koncepcija *Uvodnog čina* je veoma slična ovome!

<sup>77</sup> Veselinović-Hofman, *Fragmenti...*, 22–27.

naprotiv!<sup>78</sup> To ne znači da je Štokhauzen bio spreman da dozvoli rediteljima više slobode, već je samo bio svestan nužnosti kompromisa dokle god je bio prinuđen da svoje opere postavlja u „običnim“ operskim kućama (pošto nije dočekao da mu neka fondacija donira ogromnu svotu novca i omogući da sazida sopstveni Festspielhaus). U prilog tome govore kompozitorove reči: „Dobar reditelj je kao dirigent koji ne menja ništa u partituri, već je prilagođava dvorani, vremenu i specifičnoj atmosferi, nudeći vizionarsku interpretaciju. Partitura postavlja jasan koncept. Opis dešavanja i tajming su muzički određeni. Dešavanja su određena, ali njihova vizualna realizacija daje mogućnosti za inventivnost“.<sup>79</sup>

S obzirom na to da je sâm kreirao celokupni izgled svog teatarskog dela, Štokhauzen je odlučivao o tome kako će dovesti u odnos različite umetničke „tekstove“ (muzički, verbalni, scenski). Poput ostalih autora razmatranih u ovoj knjizi, on je težio polifonom odnosu medija; svaki od tekstova tretiran je kao jedna linija u kontrapunktskom tkivu polifonog dela, a sve linije su podjednako važne. Međutim, veoma često je prisutan tautološki odnos medija, gde medijske linije intenziviraju i podržavaju jedna drugu. Mestimično, scenska dešavanja u Štokhauzenovim operama deluju prilično nezavisno od muzike i radnje, do te mere da takvo delo ostavlja utisak mikstmedija; ali čak i u tim slučajevima Štokhauzen je, zapravo, brižljivo planirao sve moguće odnose polifonih linija, od kojih je najčešće zastupljen tautološki. U njegovom teatru, muzika je u službi reči, reči su u službi scene, scenska akcija je u službi muzike, a sve one združeno deluju u cilju tumačenja inicijalne, originalne ideje koja je apstraktna. Kako je sumirala Sjuzan Stivens u programskoj knjižici za holandsko izvođenje odlomaka iz ciklusa *Svetlost*, „svaka scena, svaki čin i svaka opera kreiraju spiralu, koja nas uzdiže i oslobađa od lične periskopske perspektive i premešta nas u univerzalniju, sveobuhvatniju“.<sup>80</sup>

### Izazovi teatarske realizacije *Svetlosti*

Štokhauzen je neretko bio okarakterisan kao megalomanijak, jer prilikom osmišljavanja svojih opera nije vodio računa o logističkim ograničenjima; u

---

<sup>78</sup> Медић, „Суперформула – генетички код композиције...“

<sup>79</sup> *Towards a Cosmic Music*, 100.

<sup>80</sup> Suzanne Stephens-Janning, „LICHT: a never-ending story“, *Aus LICHT* program booklet, Amsterdam, Nationale Opera & Ballet, 2019, 82.

tom smislu, posebno je ozloglašena opera *Sreda*, za koju se dugo smatralo da je nije moguće izvesti – sve dok nezavisna operska kuća iz Birmingema nije uspešno odgovorila na ovaj izazov, koristeći okolnost da su imali na raspolaganju finansijska sredstva opredeljena za Olimpijadu u Londonu (tj. za njene prateće manifestacije). Opera *Sreda* sastoji se od četiri velike scene – *Svetski parlament*, *Orkestarski finalisti*, *Gudački kvartet helikoptera* i *Mihaelion* – uokvirene elektronskom muzikom *Pozdrava* i *Oproštaja*; čitava opera zasnovana je na simbolici planete Merkur, koja u astrologiji predstavlja komunikaciju, te se zasniva na potrebi za prevazilaženjem nesporazuma i postizanjem ravnoteže. U nastavku ovog poglavlja prokomentarisaću birmingemsку produkciju *Srede*, kao i skorašnju holandsku produkciju *Aus LICHT*, koju je ispratila moja priateljica, muzikološkinja Jelena Novak, kako bih ukazala na izazove koje Štokhauzenov Gesamtkunstwerk postavlja pred producente i izvođače, ali i kako se oni mogu savladati.

Opera *Sreda* stavlja pred producente trojake teškoće: prva je zahtevnost same partiture, koja je izuzetno složena i za pevače i za instrumentaliste; ukupno trajanje *Srede* je oko šest sati, a predstava mora da se izvodi napamet (jer su skoro svi muzičari sve vreme na sceni)! Mali broj horova i solista je uopšte dorastao ovom zadatku, koji podrazumeva i po nekoliko godina intenzivnih proba. Štokhauzen je to rešavao tako što je decenijama radio sa istim izvođačima, specijalizovanim za njegovu muziku, među kojima su bile njegove životne i profesionalne saputnice Sjuzan Stivens i Katinka Pasver, zatim, šestoro dece iz prva dva braka, kao i veliki broj prijatelja koji su takođe, na neki način, bili deo Štokhauzenove proširene porodice/komune. Druga poteškoća odnosi se na logističku stranu, jer je potrebno obezbediti preko 200 izvođača, helikoptere, elektronsku opremu i, najzad, pronaći odgovarajući prostor (ili dva) gde čitava produkcija može da se smesti. Treći, kreativni izazov odnosi se na potrebu da se ispoštuju Štokhauzenova neverovatno precizna, ali često potpuno luckasta uputstva, a da se pritom ubede kritičari, slušaoci i drugi skeptici u umetničku vrednost ovog basnoslovno skupog poduhvata; navešću samo reći Igora Toronji-Lalića, kritičara *The Arts Desk*: „Štokhauzenovo okretanje spiritualnom kultu, koje je precizno dokumentovano u ciklusu *Svetlost*, diskvalificuje ove opere od ozbiljnog proučavanja”.<sup>81</sup>

Reditelj Grejem Vik odlučio je da ovu operu postavi u dva napuštena betonska hangara, koja su nekad pripadala fabrici hemijskih proizvoda –

---

<sup>81</sup> Igor Toronyi-Lalic, “Mittwoch aus Licht, Birmingham Opera Company: Helicopters disappoint in an otherwise thrilling Stockhausen world premiere”, *The Arts Desk*, 23 August 2012, <https://theartsdesk.com/classical-music/mittwoch-aus-licht-birmingham-opera-company>

sasvim adekvatan prostor za avangardni maraton. Radnja opere, koju je nemoguće prepričati, a koja se uopšteno tiče potrebe za prijateljstvom i solidarnošću u čitavom kosmosu, samo je podloga za kreiranje fascinantnih vizuelnih i zvučnih slika. Scenu *Pozdrava Štokhauzen* je osmislio kao ulazak publike i pripremu za izvođenje, uz slušanje elektronske muzike: u Vikovoj postavci veliki broj statista glumi vernike koji se polako okupljaju, razgovaraju, svađaju se, a tu je i procesija trudnih žena (što predstavlja omaž operi *Ponedeljak*, sa tematikom vezanom za rađanje dece). Sve odiše gotovo dečijom začudnošću: čovek leti zmajem, golišava žena se kupa, dečaci se penju uza zidove, prevrnuti kišobrani izigravaju satelitske antene... Ovaj osećaj „izmeštenosti“ iz naše dimenzije zadržan je i u sledećoj sceni. Radnja se prebacuje u drugo skladište, gde se okuplja *Svetski parlament*, nešto poput intergalaktičkih Ujedinjenih Nacija. Članovi hora Ex Catedra sedeli su na veoma visokim stolicama, sa licima našminkanim u bojama zastava raznih naroda i pevali o ljubavi. Muzika transcendira povremenu banalnost libreta, i čini da ovaj Štokhauzenov poziv na mir i ljubav u svetu zvuči uverljivo. U sličnom duhu ostvarena je i sledeća scena, *Orkestarski solisti*, gde je čisto instrumentalnim sredstvima dočarana Štokhauzenova vizija univerzalne ljubavi i saradnje. Mužičari su doslovno uzdignuti na još viši nivo: naime, trinaestoro instrumentalista bilo je vezano za trapeze visoko iznad publike, te su morali da sviraju u tom neuobičajenom i neugodnom položaju.

Kuda otići dalje od ovoga? Vinuti se u nebo! Vizuelno najatraktivniji, ali muzički najproblematičniji segment opere *Sreda* je „ozloglašeni“ *Gudački kvartet helikoptera*. U ovoj sceni, članovi gudačkog kvarteta ulaze u četiri helikoptera, a njihovo sviranje sinhronizovano je uz pomoć kliktraka (tj. bubice u uhu izvođača, gde im Štokhauzenov sin Simon odbrojava taktove i stranice). Njihovo sviranje meša se sa bukom koju proizvode helikopterske elise, dok se zvuk i slika elektronskim putem prenose u dvoranu. Štokhauzen je želeo da ova scena ima i komentatora koji uživo prenosi ovaj „uzlet muzičara ka nebesima“: međutim, Vikovo angažovanje disk-džokeja Najala Artanajakija sa Prvog programa Britanskog radija BBC, popularnog uglavnom među mlađom populacijom, nije bilo idealno rešenje, jer je trivijalizovalo ovaj performans, koji nije zamišljen da bude trivijalan. Nisu se proslavili ni članovi gudačkog kvarteta Elizijum, pošto su se, uprkos višenedeljnim rigoroznim probama sa Katinkom Pasver, poprilično pomeli prilikom izvođenja, očigledno preplašeni zbog toga što su morali da sviraju u helikopterima, po mrklom mraku, uz pravi britanski pljusak!<sup>82</sup> S druge strane, u svom prikazu holandske produkcije *Aus LICHT*, Jelena Novak je

---

<sup>82</sup> Videti: Medić, „Helikopteri, vanzemaljci i razigrane kamile...“

primetila da se *Gudački kvartet helikoptera* može posmatrati kao kombinacija „dokumentarnog filma i cirkusa (...) pri čemu je čitav događaj bliži cirkuskoj akrobaci negoli tradicionalnom operskom iskustvu”.<sup>83</sup>

U grandioznoj sceni *Mihaelion* odvija se sukob i pomirenje između sila animalnog i ljudskog, dobrog i lošeg. Ljubavni parlament je sada prenet na intergalaktički nivo, gde vanzemaljci komuniciraju na kosmičkom „esperanto” jeziku, koji je Štokhauzen izmislio specijalno za ovu operu (a koji su članovi hora London Voices uspešno savladali). Delegati treba da izaberu novog predsednika i – biraju kamilu koja izvodi svoj ples praćena trombonom. Zanimljivo je da je reči koje hor peva u ovoj sceni Štokhauzen izabrao za svoj nadgrobni epitaf. Nakon toga, reditelj Vik, uz muziku *Oproštaja*, pušta statiste u publiku, da komentarišu izvođenje i diskutuju o Štokhauzenovoj kompleksnoj simbolici i mističnim preokupacijama. Mada se ovakav završetak može doživeti kao pokušaj „inicijacije” u Štokhauzenov sumanuti kult, on je u potpunosti u duhu kompozitorovih ideja o neophodnosti komunikacije radi prevazilaženja problema.

Opera *Sreda* je predstava koja probija teatarske granice, pogotovo onoga što se smatra mogućim, odnosno, nemogućim u teatru. Štokhauzen nikada nije postavljao ograde svojoj kreativnosti, nije se bojao da će biti proglašen ludakom; uvek je težio većem, grandioznijem, spektakularnijem. Svoje slušaoce je pozivao da sanjaju nemoguće snove, koji će se možda jednog dana ostvariti. U smislu teatarske prezentacije i saodnosa medija, Štokhauzenovi uzori su dalekoistočne tradicije (No drama, kineska opera), srednjevekovni misterijumi i liturgijske drame, dok je uticaj evropskog dramskog teatra, sa logičnim sledom događaja od zapleta ka razrešenju, gotovo zanemarljiv. No, uprkos inovativnosti scenske postavke, najbolji segment opere *Sreda* i celokupnog ciklusa *Svetlost* je zapravo Štokhauzenova muzika, neverovatno inventivna, složena, gusto tkana, a opet prozračna i logično konstruisana.

### (Ne)ostvarljivost Štokhauzenovog Gesamtkunstwerka

Do danas (avgust 2019. godine) operski ciklus *Svetlost* nije integralno izveden; s obzirom na njegove dimenzije (sadrži oko 29 sati muzike), kao i na izuzetnu izvođačku i produkcijsku zahtevnost, male su šanse da će ovaj poduhvat ikada biti realizovan onako kako ga je njegov tvorac zamislio.

---

<sup>83</sup> Jelena Novak, “Eight, aus Licht, and The Unbearable Lightness of Being Immersed in Opera”, *The Opera Quarterly* 35(4), 2019, 367.

Ostvarenju ovog cilja najviše se približila ambiciozna produkcija pod nazivom *Aus LICHT* (*Iz SVETLOSTI*) – zajednički projekat Holandskog festivala, Holandske nacionalne opere i baleta iz Amsterdama i Kraljevskog konzervatorijuma iz Haga, u saradnji sa Štokhauzenovom fondacijom za muziku. *Aus LICHT* donosi izbor scena iz svih sedam opera, izvedenih po tri puta tokom tri uzastopna dana (od 31. maja do 10. juna 2019. godine) u Amsterdamu.<sup>84</sup> Za izbor scena bili su zaduženi reditelj scenske postavke Pjer Audi i muzička direktorka Katinka Pasver, sa brojnim saradnicima.<sup>85</sup> Jelena Novak je istakla da je *Aus LICHT* bila Audijeva oproštajna produkcija, nakon trideset godina na funkciji direktora De Nationale Opera & Ballet, te da je on očigledno bio „odlučan u nameri da postavi letvicu tako visoko, pre nego što napusti Nacionalnu operu i balet zarad mesta direktora Festivala u Eks-de-Provansu, da njegovim naslednicima bude gotovo nemoguće da ga dostignu”.<sup>86</sup> Novak napominje da je ova produkcija, izvedena u nekadašnjoj fabrici Gashouder, pripremana pune četiri godine, da je održano više od 450 proba, uz nekoliko preliminarnih izvođenja tokom festivala Opera Forward 2017. i 2018. godine, te da je angažovan ogroman izvođački aparat od 400 umetnika, uz 80 članova produkcionog tima i 200 pomoćnih radnika; među izvođačima bilo je dosta studenata Kraljevskog konzervatorijuma iz Haga, gde je čak ustanovljen novi master program posvećen ciklusu *Svetlost!*<sup>87</sup>

Kritike su bile izuzetno pozitivne, čak i za *Gudački kvartet helikoptera* – između ostalog, kritičar Džošua Baron je napisao: „U kontekstu scena iz *Svetlosti* posvećenih saradnji i povezivanju, on više ne deluje kao dosetka za privlačenje publiciteta, već kao demonstracija (mada ekološki nesmotrena) šta je sve moguće kada se ljudi udruže”.<sup>88</sup> Kritičar Parker Remzi istakao je da je „produkcija Pjera Audija [...] transformisala ovaj kolosalni ciklus u intimnu dramu, uvodeći gledaoce u najranjiviji deo Štokhauzenovog sveta. Na prvoj predstavi u petak, arhandel Mihajlo se nije pojavio na sceni kao trijumfalno uzvišeno biće, već kao dete koje tuguje zbog gubitka roditelja

---

<sup>84</sup> Tačan redosled izvođenja dostupan je na vebajtu ove produkcije: *Aus LICHT*, <https://auslicht.com/en/> Opisi svake od tri večeri dostupni su na vebajtu Holandske nacionalne opere: <https://www.operaballet.nl/en/opera/2018-2019/show/aus-licht>

<sup>85</sup> Videti: Novak, “Eight, *aus Licht*, and The Unbearable Lightness of Being Immersed in Opera”, 364.

<sup>86</sup> Isto, 359.

<sup>87</sup> Isto, 358; 370.

<sup>88</sup> Joshua Barone, “Three Days, Four Helicopters, One Bone-Shaking Opera Marathon”, *The New York Times*, 4 June 2019, <https://www.nytimes.com/2019/06/04/arts/music/aus-licht-stockhausen-amsterdam-review.html>

usled ratne katastrofe”.<sup>89</sup> Izuzetno pozitivne ocene dali su i kritičari Aleks Ros,<sup>90</sup> Širli Aptorp,<sup>91</sup> Moric Veber,<sup>92</sup> Jelena Novak<sup>93</sup> i drugi, ističući, pre svega, kvalitet same muzike, Štokhauzenovu kompozitorsku virtuoznost, kao i suštinsku pozitivnost njegove grandiozne vizije mira i saradnje u čitavom svemiru.

Iako je, za potrebe ove produkcije, ciklus *Svetlost* sažet, autorski tim ove predstave vodio je računa da svaka od tri večeri bude tematski i muzički zaokružena, time što će biti posvećena jednom od glavnih likova, ili paru likova, ili temi. Odabранe su sledeće scene i numere, uz kratka objašnjenja dramatske koncepcije pojedinačnih večeri:

---

<sup>89</sup> Parker Ramsay, “Shining a ‘Licht’ on a 15-hour opera with hundreds of musicians and a helicopter quartet”, *The Washington Post*, 4 June 2019, [https://www.washingtonpost.com/entertainment/music/shining-a-licht-on-a-15-hour-opera-with-hundreds-of-musicians-and-a-helicopter-quartet/2019/06/04/09293e92-8618-11e9-98c1-e945ae5db8fb\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/entertainment/music/shining-a-licht-on-a-15-hour-opera-with-hundreds-of-musicians-and-a-helicopter-quartet/2019/06/04/09293e92-8618-11e9-98c1-e945ae5db8fb_story.html)

<sup>90</sup> Alex Ross, “Karlheinz Stockhausen Composes the Cosmos”, *The New Yorker*, 17 June 2019, <https://www.newyorker.com/magazine/2019/06/24/karlheinz-stockhausen-composes-the-cosmos>

<sup>91</sup> Shirley Apthorp, “AUS LICHT brings Stockhausen’s wildly ambitious opera to Amsterdam – helicopters and all”, *The Financial Times*, 4 June 2019, <https://www.ft.com/content/a6a3021a-86af-11e9-b861-54ee436f9768>

<sup>92</sup> Moritz Weber, “*Licht* von Stockhausen – Das Opernereignis des Jahres”, *Schweizer Radio und Fernsehen*, 13 June 2019, “<https://www.srf.ch/kultur/musik/licht-von-stockhausen-das-opernereignis-des-jahres>

<sup>93</sup> Novak, “*Eight, aus Licht*, and The Unbearable Lightness of Being Immersed in Opera”, 358–371.

**TABELA 4 – Aus LICHT (Iz SVETLOSTI), redosled numera**

**I deo – Mihajlo<sup>94</sup>**

Naziv numere	Iz opere
POZDRAV	<i>Četvrtak</i>
MIHAJLOVA MLADOST	I čin opere <i>Četvrtak</i>
MIHAJLOV PUT OKO SVETA	II čin opere <i>Četvrtak</i>
OPROŠTAJ	<i>Četvrtak</i>
NEVIDLJIVI HOR	Elektronska kompozicija koja se čuje u prvom (Mihajlova mladost) i trećem činu (Mihajlov povratak kući) opere <i>Četvrtak</i>
Arhanđel Mihajlo je centralna figura u prvom delu produkcije <i>Iz SVETLOSTI</i> , koji se sastoji od scena iz opere ČETVRTAK. Ovo je najkraci i najnaratativniji od tri dela predstave <i>Iz SVETLOSTI</i> . Sadrži <i>Mihajlovu mladost</i> i <i>Mihajlov put oko sveta</i> – o Mihajlovom detinjstvu sa psihički obolelom majkom i sa ocem koji nije bio u stanju da se nosi sa životom; o otkriću muzike koje je Mihajlu promenilo život, kao i o njegovom kosmičkom putovanju u potrazi za Evom. Mihajlo, Lucifer i Eva se pojavljuju u raznim oblicima: kao pevači, plesači i svirači na basetnom rogu, trubi i trombonu. Publika se nalazi u epicentru ovog monumentalnog muzičkog univerzuma, a kao epilog, kompozicija <i>Nevidljivi hor</i> emituje se preko osam zvučnika koji okružuju publiku.	

**II deo – Lucifer i Eva<sup>95</sup>**

Naziv numere	Iz opere
POZDRAV	<i>Petak</i>
POZDRAV	<i>Subota</i>
KATINKINA PESMA	2. scena iz opere <i>Subota</i>
LUCIFEROVA IGRA	3. scena iz opere <i>Subota</i>

<sup>94</sup> Aus LICHT – Part 1: Michael <https://auslicht.com/en/program/michael>

<sup>95</sup> Aus LICHT – Part 2: Lucifer and Eve <https://auslicht.com/en/program/lucifer-en-eva>;

POZDRAV	<i>Ponedeljak</i>
PROCESIJA DEVOJAKA	Četvrta scena iz II čina opere <i>Ponedeljak</i>
EVINA PESMA	Prva scena iz II čina opere <i>Ponedeljak</i>
FRULAŠ i OTMICA	Druga i treća scena iz III čina opere <i>Ponedeljak</i>
OPROŠTAJ	<i>Petak</i>

Drugi deo produkcije *Iz SVETLOSTI* započinje bombastično i grandiozno. Lucifer se pojavljuje na sceni, praćen fanfarama, zvonjavom, bajkovitim udaraljkama i orkestrom od osamdeset muzičara. U tri kompozicije iz opere *Subota (Pozdrav, Katinkina pesma kao Luciferom revijem i Luciferova igra)* Lucifer zadobija obliće i biva izazvan od strane Mihajla. Nakon njihovog epskog sukoba, atmosfera se potpuno menja, a izranja Eva kao centralna figura četiri numere iz opere *Ponedeljak*. Tri dečija hora ističu njenu ulogu kao stvoriteljke života. Završava se scenama *Frulaš i Otmica*, Štokhauzenovom verzijom bajke *Čarobni frulaš iz Hamelina*.

### III deo – Saradnja i otvaranje svemira<sup>96</sup>

Naziv numere	Iz opere
Pozdrav	<i>Sreda</i>
Invazija–Eksplozija sa Oproštajem	<i>Utorak</i>
Svetski parlament	<i>Sreda</i>
Orkestarski finalisti	<i>Sreda</i>
Gudački kvartet helikoptera	<i>Sreda</i>
Procesija anđela	<i>Nedelja</i>

Treći deo sadrži najupečatljivije numere iz opera *Utorak*, *Sreda* i *Nedelja*, kao što je *Invazija–Eksplozija*, sa svojim pervazivnim elektronskim zvučnim svetom, u kojem se razrešava konflikt između Mihajla i Lucifera. Za njom slede *Orkestarski finalisti*, *Svetski parlament* i *Gudački kvartet helikoptera*, sa vizijama kosmičke kooperacije, dok gudački kvartet svira u helikopterima, leteći visoko iznad Amsterdama. Ovaj deo predstave je obavezan za svakog ko želi da vidi zašto je Štokhauzen bio najveći avangardni kompozitor u prethodnom veku.

<sup>96</sup> Aus LICHT – Part 3: Cooperation and the Opening Up of Space <https://auslicht.com/en/program/samenwerking-en-het-openen-van-de-ruimte>

U svom prikazu produkcije *Aus LICHT*, Jelena Novak je istakla svojevrsno muzičko zasićenje, jer je muzika *Svetlosti* bazirana na „naizgled beskrajnom razvoju muzičkih ideja (...) koje evociraju zvučni svet serijalizma. Često sam imala utisak kao da smo u nekakvoj petlji, ili toku svesti, gde nedostatak kontrasta između materijala zamagljuje percepciju i fokus...”<sup>97</sup> S druge strane, autorka se pozitivno izrazila o elektronskim segmentima *Svetlosti*, tokom kojih je

publici bilo dozvoljeno da se se slobodno kreće ili da napusti auditorijum, a način na koji je zvuk projektovan u tom prostoru kao da je otvorio sasvim novi svet. Po prvi put sam bila u mogućnosti da percipiram zvuk kao skulpturu, kao materijalni objekat koji ste mogli da „vidite“ ušima dok se krećete oko njega, proučavajući ga iz različitih uglova. Ovo čudesno iskustvo – doživljaj zvuka kao prostornog objekta – ponovljeno je tokom svih narednih elektronskih numera (posebno „Pozdrava“ i „Oproštaja“, koje su imale ulogu uvoda ili epiloga pojedinih dana, ili dodatnih segmenata programa „za posvećene slušaoce“ nakon završetka zvaničnog programa tog dana). Slušaoci koji su odlučili da ne budu „posvećeni“ i preskočili ove sesije, propustili su važan deo čitave fantazmagorije *Svetlosti*.<sup>98</sup>

Novak zaključuje da *Svetlost* generiše alternativnu realnost, „meta-ritual“, koji od posetioca zahteva potpuno uranjanje u iskustvo; ona Štokhauzenovu „helikoptersku ekstravagancu“ sagledava kao simbol njegovog koncepta muzičkog teatra, te ističe koji pomak je načinjen ovim ciklusom: „ujedinjenje ritualističkog i karnevalskog u muzičkom pozorištu u eri tehnologije“, kao i prodom u prostranstva „izvan zamislivog“.<sup>99</sup>

U nastavku, analiziraću ustrojstvo jedne od opera iz *Svetlosti*, a zatim, na osnovu nekoliko odabranih scena, pokazati na koji način Štokhauzen međusobno uodnošava različite medijske linije i kako realizuje svoju „intermedijalnu“ zamisao. Odabrala sam *Nedelju* – poslednju dovršenu operu iz *Svetlosti*, jedinu koja je nastala u XXI veku, a ujedno i finale čitavog ciklusa – prvenstveno zato što sam upravo ovu operu imala prilike da analiziram sa samim Štokhauzenom tokom boravka u Kirtenu 2004. godine. Tekst koji sledi u velikoj meri se oslanja na moje beleške sa Štokhauzenovih predavanja, kao i na priručnike pripremljene za polaznike kurseva kompozicije i

---

<sup>97</sup> Novak, “Eight, *aus Licht*, and The Unbearable Lightness of Being Immersed in Opera”, 366.

<sup>98</sup> Isto.

<sup>99</sup> Isto, 369.

interpretacije;<sup>100</sup> takođe, svi notni primeri preuzeti su iz partitura u izdanju Stockhausen-Verlag i rukopisnih materijala koji su polaznicima kursa tom prilikom bili stavljeni na raspolaganje.

### **Finale ciklusa *Svetlost* – opera *Nedelja***

Opera *Nedelja* (*Sonntag aus LICHT*) sastoji se iz pet scena i *Oproštaja* (videti Tabelu 2). Prva scena *Svetlosti-Vode* bavi se Sunčevim sistemom, planetama i ostalim nebeskim telima, kao i različitim načinima kretanja u kosmosu. Druga scena *Procesija anđela* je svečana muzička ceremonija sedam horskih grupa, koje predstavljaju anđele za svaki od sedam dana u nedelji: anđele vode, anđele zemlje, anđele života, anđele muzike, anđele svetlosti, anđele nebesa i anđele radosti. Treća scena *Svetlosti-Slike* scenski povezuje pokrete četvoro interpretatora sa pokretima u četiri vremenske dimenzije. Radnja ove scene se odvija u sedam faza, koje su u vezi sa sedam dana u nedelji. Četvrta scena je *Mirisi-Znaci* za 7 solista, dečiji glas i sintisajzer. Najzad, peta scena nosi naziv *Hoch-Zeiten*, koji se može prevesti doslovno (*Vrhunska vremena*) i preneseno (*Venčanja*) – a oba naziva odgovaraju simbolici ove scene, komponovane za hor i orkestar. Operu *Nedelja* završava *Oproštaj*, što je zapravo muzika *Venčanja* prerađena za izvođački sastav od pet sintisajzera.

Kao prvi primer za analizu odabrala sam četvrtu scenu, *Mirisi-Znaci (Düfte-Zeichen)*, zato što se u njoj neposredno tumači osnovna simbolika čitavog ciklusa *Svetlost*. Kratak sadržaj ove scene je sledeći: šestoro od sedmoro solista, solistički ili u duetima, pevaju o sedam mirisa i sedam znakovima posvećenih svakom pojedinačnom danu u nedelji. Nakon toga, čuje se jedan ženski glas (alt) izvan dvorane, što u dotadašnji miran i meditativan dramski tok unosi preokret. Svi solisti pojure prema njoj, dozivaju je i nastaje opšta uskomešanost. Zatim je šestoro solista prati u procesiji sa pojanjem. Ona ugleda dečaka Mihajla u publici i doziva ga sebi, peva sa njim mistični duet i odvodi ga sa sobom.

Za sedam dana u nedelji Štokhauzen je izabrao sedam mirisa, čiju simboliku solisti objašnjavaju publici:

---

<sup>100</sup> Karlheinz Stockhausen, *Stockhausen-Kurse Kürten 2003* (Priručnik uz Letnji kurs iz kompozicije u Kirtenu, 2003), *Hoch-Zeiten für Chor*, Kürten, Stockhausen-Verlag, 2003; idem, *Stockhausen-Kurse Kürten 2004* (Priručnik 1 uz Letnji kurs iz kompozicije u Kirtenu, 2004), *Hoch-Zeiten für Orchester*, Kürten, Stockhausen-Verlag, 2004; idem, *Stockhausen-Kurse Kürten 2004* (Priručnik 2 uz Letnji kurs iz kompozicije u Kirtenu, 2004), *Düfte-Zeichen für 7 Sänger, Jungenstimme, Synthesizer*, Kürten, Stockhausen-Verlag, 2004.

Miris ponedeljka:	Kukjulain (keltski)
Miris utorka:	Kufi (egipatski)
Miris srede:	Mastika (grčki)
Miris četvrtka:	Roza Mistika (italijansko–nemački)
Miris petka:	Tate Junanaka (meksički)
Miris subote:	Ud drvo (indijski)
Miris nedelje:	Frankinsens (afrički)

Sedam znakova koje je Štokhauzen nacrtao za svaki dan u nedelji i koje koristi za scene, rekvizite, kostime, partiture itd. u ovoj sceni imaju veliki značaj, jer solisti, uporedo sa tumačenjem mirisa, objašnjavaju i simboliku ovih crteža.

Štokhauzen je u partituri dizajnirao i podijum sa deset različitih pozicija za soliste. Sedam podijuma i sinzisajzer postavljeni su u polukrug. Solisti stoje na podijumima i pevaju napamet. Na svakom podijumu nalazi se postolje sa mirisnom činijom. Iza svakog podijuma su simboli dana u nedelji u velikom formatu, koji su najpre sakriveni. U partituri je propisano kako solisti treba da stoje na početku i kako da se izmenjuju tokom izvođenja. S obzirom na to da je svaki podijum u boji jednog dana, u zavisnosti od toga o kojem danu se peva, solisti prelaze na podijum u odgovarajućoj boji.

Formalni obris ove scene u potpunosti odgovara sadržaju. Nakon Ulaska solista, u funkciji kratkog Uvoda, sledi sedam odseka sa muzikom o sedam *Mirisa-Znaku*. Svaki od troje glavnih likova je pored svog osnovnog glasa (sopran, tenor i bas) otelovljen još jednom, višom registarskom varijantom istog glasa (koloraturni sopran, kontra-tenor i bariton). Tokom solističkih nastupa i između njih, ostali glasovi tiho pevaju aleatoričke slojeve. Pre nego što započne svaki odsek, solisti se pozicioniraju na podijumu kako je označeno u partituri, zatim jedan od njih pali mirisnu supstancu i otkriva znak za dan o kojem je reč:

- 1) Miris-znak ponedeljka je solo za koloraturni sopran; (Evin glas)
  - 2) Miris-znak utorka je duet tenora i basa; (Mihajlov i Luciferov glas)
  - 3) Miris-znak srede je trio za sopran, tenor i bariton; (E, M i L)
  - 4) Miris-znak četvrtka je solo za kontra-tenor; (M)
  - 5) Miris-znak petka je duet za sopran i bariton; (E i L)
  - 6) Miris-znak subote je solo za bas (L);
  - 7) Miris-znak nedelje je duet koloraturnog soprana i kontra-tenora (E i M)
- U odseku 8), čuje se glas alta spolja iza publike. Šestoro solista brzo izade.

U odseku 9) „Uznemirenost” čuju se glasovi spolja – egzaltirano dozivanje i radovanje – pomešano sa pevanjem. Alt poviće: „Mihajlo!” Sve se utišava. Zatim alt nastavlja da peva, a ostali solisti je nose kroz salu na ručnoj nosiljki na ramenima, dok sinhronizovano pevaju. Spuštaju je na podijum za Nedelju. Ostali stoje levo i desno odmah pored podijuma. Zatim idu do svojih podijuma i stavljaju nove grančice mirisne supstance u vruće činijice.

U poslednjem odseku 10), alt peva: „Dođi Mihajlo, nebeski dečače”. Dečak iz publike odgovara, pevajući: „Evo sam među ljudima, čujem te, EVA-Marija”. Pevajući, dečak dolazi do nje i seda pored nje, te pevaju duet. Neposredno pred završetak, ostali pevači zapale još malo mirisne supstance i podižu svoje činije, te staju oko njih dvoje. Na kraju, alt i dečak pevaju: „BOŽJE mistično ujedinjenje EVA-MARIJA MIHAJLO”, dok odlaze iza podijuma Nedelje. Zatim, ostali solisti napuštaju dvoranu na isti način kao što su ušli, držeći mirisne činije ispred sebe.

Svi pevači su ozvučeni preko osam mikrofona i ton je raspoređen na sedam zvučnika, koji su obešeni iznad sedam podijuma. Mada sintisajzer stoji sa strane, njegov zvuk se distribuira ravnomerno na sve zvučnike sleva nadesno. Pevači su odeveni u dugačke mantije: kolorurni sopran nosi svetlo zelenu, sopran tamno zelenu, kontra-tenor jarko plavu; tenor crvenu; bariton narandžastu; bas sjajno crnu; alt zlatnu; dečak belu i svirač sintisajzera crnu.

Tretman superformule u ovoj sceni odgovara postupku korišćenom u čitavom ciklusu. Scena *Mirisi-Znaci* je već bila planirana u superformuli:

#### PRIMER 10 – superformula, odsečak za Nedelju

U skici načinjenoj 21. juna 1998. Štokhauzen je isplanirao gotovo sve što je kasnije uradio, uz minimalne izmene.

## PRIMER 11 – skica za *Mirise-Znake*

(iz Priručnika 2 *Düfte-Zeichen* za Letnji kurs iz kompozicije u Kirtenu, 2004, izdanje Stockhausen-Verlag)

Sek.	86	86	86	86	86	86	86	86	86	86	86	86	86	86	86	86	96	96
Düfte Zeichen	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D		
MO	MO	MO	MO	MO	MO	MO	MO	MO	MO	MO	MO	MO	MO	MO	MO	MO	MO	MO
CUCHU-LAINN (Keltisch) (Agypt.)	KYPHI "Griech."	MASTIX MYSTICA	ROSA VUNA- NAKA (Mexico)	TATE AGUILARIA azullocha (Indien)	UD - HOLZ Agularia azullocha (Indien)	WEIH- RAUCH (Somalia)												
Kol. Sopr.	Ten. Baß	Sopr. Ten. Gar.	Kontr. Ten.	Sopr. Bar.	Baß	Kol. Sopr. Kontraten												

Formalna šema bazira se na formulama Mihajla i Eve iz superformule. Četvrti i peti notni sistem su dodati kada je 1998. Štokhauzen počeo da radi na operi *Nedelja*. Ovi sistemi potiču iz originalne formalne šeme za *Nedelju*, a ponovo su zasnovani na formulama Mihajla i Eve. U ovoj sceni, Štokhauzen ne koristi Luciferovu formulu. Odsek iz superformule koji je rezervisan za *Mirise-Znake* traje dve četvrtine. Prema kompozitoru, u ciklusu *Svetlost*, s obzirom na sveukupno trajanje od 29 sati, jedna četvrtina iz dvominutne superformule prosečno traje 16 minuta u tempu 60. Evo kako Štokhauzen uspostavlja proporcionalne odnose za *Mirise-Znake*: trajanje dve četvrtine u tempu 67 je 32 podeljeno sa  $67 \times 60$ , tj. 28,656 minuta, tj. 1719,36 sekundi, što podeljeno sa 10 četvrtina rezultuje sa 172 sekunde po četvrtini. Broj 10 nastaje superpozicijom dve četvrtine superformule sa 10 četvrtina formule za *Nedelju*.<sup>101</sup> Dakle, kao što je i bez uvida u partituru ispravno primetila Jelena Novak, radi se o striktnoj serijalizaciji tempa i trajanja. Može se zaključiti da princip komponovanja na osnovu superformule predstavlja

<sup>101</sup> Sa Štokhauzenovih predavanja u Kirtenu, avgust 2004. godine.

nastavak i dodatno usložnjavanje Štokhauzenovog serijalnog postupka i moment-forme iz pedesetih i šezdesetih godina prošlog veka.

U sledećoj skici, Štokhauzen je razradio formalnu šemu ove scene. Svaka ritmička vrednost je uvećana pet puta: da bi se odredilo trajanje pojedinih faza, skica određuje koliko puta taktovi od po 5 četvrtina treba da se ponove, uzimajući u obzir različita tempa.<sup>102</sup> Ova treća skica takođe ukazuje da svaki glas nastupa po dva puta, bilo solistički ili u duetima. U ovoj fazi rada kompozitor je precizirao i sadržaj pevanog teksta. Pevači objašnjavaju mirise i znake pevajući uglavnom na nemačkom i ponegde na engleskom (D[üfte] – objašnjavaju značenje mirisa. Z[eichen] – objašnjavaju značenje znaka). Konkretno, u odsecima br. 1, 2 i 3 solisti objašnjavaju najpre mirise pa znake; u centralnom, 4. odseku, Mihajlo peva naizmenično o mirisima i znacima; odатle do kraja, tj. od 5. do 7. odseka prvo se tumače znaci pa mirisi. Dakle, radi se o simetričnom rasporedu! Štokhauzenovi stihovi bave se osnovnom simbolikom čitavog ciklusa *Svetlost*, simbolima vezanim za pojedine likove i za dane u nedelji, u njihovoj međusobnoj prožetosti.

#### **PRIMER 12 – tekst pesme za miris Četvrtka**

(Štokhauzen, 4. scena *Mirisi-Znaci* iz opere *Nedelja*)

– prevod Ivane Medić

ROSA MYSTICA Miris Četvrtka  
Tri plava kruga četiri pupoljka irisa  
Mihajlov znak Četvrtka  
Miris ruže za harmoniju, lepotu  
Labdanum znak duha  
Znak sa krstom, plavi pupoljci irisa, Zemlja istok-zapad  
Rosa Mystica pakao raj  
Četvrtak učenje srce krug  
Proleće leto jesen zima  
Mihajlo krst-znak Hristos  
Rosa Mystica  
Miris Četvrtka, Mihajlovog dana  
Vi, koji me uzносите на nebo  
Eva, Mihajlo i Marija,  
Dozvolite mi da večno komponujem muziku za nebeskog Oca-Majku,  
BOG je stvoritelj kosmičke SVE-muzike  
Četvrtak krst četiri pupoljka irisa

---

<sup>102</sup> Sa Štokhauzenovih predavanja u Kirtenu, avgust 2004. godine.

Tri plava prstena element etar  
Miris mistične ruže, mirisna supstanca slatka kao ambrozija,  
Znak Urantije, miris i znak Četvrtka, MIHAJLO.

**PRIMER 13 – tekst pesme za znak Nedelje**  
(Štokhauzen, 4. scena *Mirisi-Znaci* iz opere *Nedelja*)

– prevod Ivane Medic

Znak nedelje  
Znak Mihajla i Eve  
Mistični brak  
Tri plava prstena, krst sa pupoljcima irisa  
Čovekov krst  
Horizontalno je svet ljudi  
Vertikalno je aspiracija ka Nebu  
Zlatni vrhovi,  
Krst i krug  
Prazan krug u sredini.

Mihajlo majstor  
Sin Gospoda Vladar Univerzuma  
Duh Zaštitnik Čovečanstva – Sveti Mihajlo.  
Tri plava prstena: prvi – prsten kosmosa,  
Drugi – prsten zemlje  
U centru je duša – prsten ljubavi.  
Duša u najmanjem prstenu bez krsta je Evin krug,  
Čisti krug.  
Evino zeleno srce u znaku Nedelje.

Evin znak započinje u Mihajlovom drugom prstenu,  
Premošćuje prstenove kosmosa i zemlje  
Putem prelaza  
Ispred i iza drugog kruga i krsta zemlje  
Uliva se sa bregovima srca u njegov koren  
Usred drugog prstena.

Mihajlo i Eva mistično ujedinjeni  
Brak  
Mistično ujedinjeni u znaku Nedelje  
Znak Nedelje MIHAJLOVA tri kruga, EVINO zeleno srce –  
Nedelja –  
Mistično ujedinjeni u ljubavi.

Kao u ostalim delovima ciklusa *Svetlost*, Štokhauzen je „komponovao“ gestove i poze za pevače. U predgovoru partiture za scenu *Düfte-Zeichen* dao je detaljno uputstvo za realizaciju ovih „koreografija“ i objasnio njihovo značenje. Gestovi su „notirani“ crtežima koji ilustruju pozicije ruku, dlanova, prstiju, detaljno nacrtano ili grafički uprošćeno. Crteži su tako napravljeni da se gledaju kao u ogledalu.

### PRIMER 14 – „notacija“ gestova

(iz Priručnika 2 *Düfte-Zeichen* za Letnji kurs iz kompozicije u Kirtenu, 2004, izdanje Stockhausen-Verlag)

Gestures are notated for all the singers, according to the context, with drawings which illustrate the positions of arms, hands, fingers (as for example S2  for the right hand during the ENTRANCE), or simplified graphically.

The drawings for the body should be delineated as if looking in a mirror.

These are the gestures of the 7 days of the week for the aleatoric layers:

Monday gesture  ; Tuesday gesture  ; Wednesday gesture  ;

Thursday gesture  (always performed with both hands); Friday gesture  ;

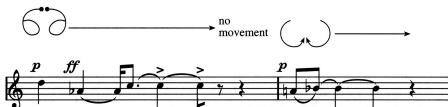
Saturday gesture  ; Sunday gesture  .

 (scent) = replenish grains of scent on the charcoal.

Several examples with explanations follow.

Bar (4) (S1)  LR : Both hands begin upwards in the middle (starting points  ) and draw the figure in the air until the next symbol in bar (5).  
This movement should elucidate the shape of the **Monday sign**: .

Such movements are adapted to the rhythm of the music; thus in bars (4)–(5) they are carried out in the following way:



All symbols for gestures and their movements should elucidate the sign applicable to the respective day of the week.

For the world première, Kathinka Pasveer rehearsed the gestures with the singers. There are films of all the tutti rehearsals and first performances in the archives of the *Stockhausen Foundation for Music*.

When drawing with the hand in the air, either the flat palm is held vertically with thumb closed, or the index and middle finger are held flat and extended to the front. Rarely, only the index finger(s) pointing to the front may be used for drawing.

L = left hand, left arm. R = right hand, right arm.

L R = with both hands, arms.

The indications L or R indicate the beginning of a movement.

Dakle, sve medijske komponente scene *Mirisi-Znaci*: muzička (komponovanje na osnovu segmenata superformule koji se odnose na operu *Nedelja* i na samu 4. scenu), scenska (izgled scene, kostimi pevača, njihovi položaji, kretanje i gestovi itd.) i verbalna (Štokhauzenovi stihovi o mirisima i znacima) objašnjavaju simboliku pripisanu trostvu glavnih likova i danima u nedelji, tako da je međusobni odnos medijskih linija *tautološki* – čime se Štokhauzen udaljava od težnje ka polifonom odnosu, karakteristične za XX vek, i vraća Vagnerovoj izvornoj koncepciji odnosa stihova i muzike!

Završna scena opere *Nedelja, Venčanja* (tj. *Vrhunská vremena*), postoji u tri verzije: za hor, orkestar i kvintet sintisajtera. Verzija za kvintet sintisajzera nosi naziv *Oproštaj Nedelje*, i namenjena je za izvođenje dok publika napušta opersku dvoranu, dok se horska i orkestarska verzija izvode simultano, u dve dvorane istovremeno, dva puta zaredom, ali pred različitom publikom. Štokhauzenova originalna zamisao bila je da se publika u dvema dvoranama zameni nakon izvođenja, te da najpre čuje horsku, a zatim orkestarsku verziju – i obratno. Međutim, usled problema nastalih sa numeracijom sedišta u dvoranama, Štokhauzen je preinacio prvo bitnu zamisao, te se sada nakon prvog izvođenja menjaju hor i orkestar – koji zatim izvedu isto delo još po jednom, ali pred novom publikom! Mada je orkestarska verzija verna transkripcija horske (koja je prva nastala), dva izvođenja nisu u potpunosti identična. Naime, kompozitor je predviđeo da se, na određenim mestima u partituri (ima ih 7) putem zvučnika nakratko „uključuje“ u drugu dvoranu i „miksue“ konkretno izvođenje pred publikom sa „prenosom“ iz druge dvorane. Međutim, horsko izvođenje počinje 18 sekundi posle orkestarskog, tako da publika koja sluša hor „uživo“ čuje orkestarska „intermeča“ kao anticipacije onoga što će tek izvesti – i obratno, orkestarska publika čuje horska „uključenja“ kao reminiscencije na već izvedeni muzički materijal.

Scnska komponenta *Venčanja* je znatno manje razrađena nego u prethodnoj sceni *Mirisi-Znaci*, jer je akcenat stavljen na muzička i tekstualna zbijanja. Pet grupa izvođača (pevača i instrumentalista) sede na sceni; povremeno, poneko od njih ustane, kada ima značajniji solistički istup (obično se radi o autocitatima, odnosno reminiscencijama na prethodne opera iz ciklusa *Svetlost*, o čemu će biti reči nešto kasnije).

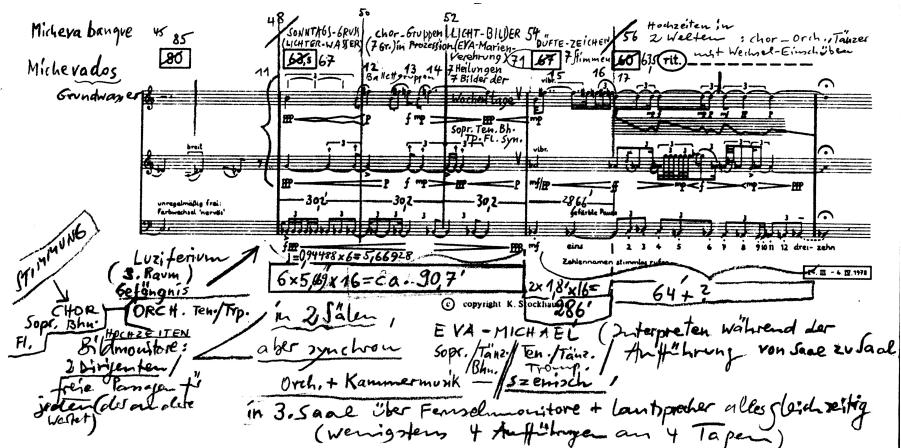
Partitura *Venčanja* ilustruje dva problema: najpre, način osmišljavanja horskih, orkestarskih i elektronskih deonica u kontekstu Štokhauzenovog shvatanja o muzičkim dijalektima. Posebno je upečatljiv način na koji su horske deonice preosmišljene prilikom transkribovanja u orkestarski medij. Naime, različite verzije ovog dela nisu ni kopije, ni aranžmani osnovne (horske) verzije, već Štokhauzen jednu apstraktну, precizno definisanu strukturu prenosi u različite medije. Druga zanimljivost odnosi se na

kompozitorovo postupanje sa superformulom, tj. sinhronizaciju različitih vremenskih tokova; pored toga, kompozitor primenjuje autocitate, odnosno „prisećanja“ na pojedine numere iz svojih ranijih opera, te i ovakvim postupkom doprinosi zaokruženju i objedinjavanju čitavog operskog ciklusa.

Prilikom proračuna osnovne forme i trajanja dela, Štokhauzen je, kao i u slučaju *Mirisa-Znaka*, krenuo od odlomka superformule predviđenog za *Nedelju*, koji traje dva takta. Ovaj odlomak je zatim podeljen na pet odseka, jer *Nedelja* ima ukupno pet scena. Poslednjoj od njih, *Venčanja*, pripao je, dakle, poslednji odsek superformule.

### PRIMER 15 – Štokhauzenova skica za operu *Nedelja*

(iz Priručnika 1 *Hoch-Zeiten für Orchester* za Letnji kurs iz kompozicije u Kirtenu, 2004, izdanje Stockhausen-Verlag)



Nakon toga, kompozitor je razvio čitavu formalnu šemu ovog dela, ekstenzijom i superponiranjem različitih odseka formule. Pošto je delo koncipirano za pet grupa izvođača, prve tri grupe su zasnovane na tri deonice iz superformule za čitavu nedelju, a poslednje dve grupe na Mihajlovoj i Evinoj deonici iz odlomka superformule za *Nedelju*. S obzirom na to da je u ciklusu *Svetlost* osnovno trajanje jedne četvrtine iz superformule u tempu 60 razvučeno na 16 minuta, odlomak za *Nedelju* iz superformule je petostruko rastegnut u odnosu na osnovnu ekstenziju, kako bi se poslednje dve deonice vremenski uklopile. Naravno, ove odnose

nije moguće slušno percipirati, ali su značajni u analitičkom smislu, jer tonovi iz superformule predstavljaju harmonsku osnovu čitavih činova i opera, a izmenama harmonske podloge kompozitor vrši i razdvajanje odsekâ kompozicija. Dakle, notne vrednosti iz superformule predstavljaju „harmonski” kostur kompozicije *Venčanja*. Ujedno, u skladu sa ovim „harmonskim” promenama, kompozitor određuje i odseke unutar pojedinačnih izvođačkih grupa: svaka deonica se sastoji iz 7 odseka, ali oni su različitog trajanja i nisu međusobno podudarni. Međutim, pošto se ovi odseci na nekim mestima međusobno poklapaju, čitavu kompoziciju je moguće vertikalno izdeliti na ukupno 14 odseka. Počeci novih odseka su jasno uočljivi, jer su akcentovani nastupima instrumenata iz grupe udaraljki: antičkim cimbalima, japanskim tradicionalnim Rin instrumentima, zvonima, gongovima i činelama. Naravno, broj i redosled nastupa ovih instrumenata i njihova distribucija po izvođačkim grupama su podvrgnuti serijalizaciji, kao i sve ostalo u ciklusu *Svetlost*.

**PRIMER 16 – horizontalna podela svake deonice na po 7 odseka  
vertikalna podela čitave kompozicije na 14 odseka**  
(iz Priručnika 1 *Hoch-Zeiten für Orchester* za Letnji kurs iz kompozicije u Kirtenu, 2004, izdanje Stockhausen-Verlag)

U verziji za hor, svaki glas peva na određenom jeziku, s tim što, na pojedinim mestima u partituri, glasovi „zamene” jezik na kojem pевају. Tekst je isписан fonetski, tj. onako kako se izgovara:

Sopran 1	Hindu
Sopran 2	Kineski
Alt	Arapski
Tenor	Engleski
Bas	Svahili

Svaka od pet grupa peva u vlastitom tempu. Štokhauzen koristi skalu tempa koja ima sledeće vrednosti:  $\downarrow = 30, 40, 53.5, 71, 95, 134$  i  $180$ . Promene tempa unutar pojedinačnih grupa odvijaju se na graničnim odsecima forme. Svaka grupa koristi svih 7 tempa, ali u različitom rasporedu. U cilju sinhronizovanja izvođenja u pet različitih tempa (koje se, inače, odvija bez dirigenta!) Štokhauzen je izumeo „kliktrak”. Naime, svaki vođa grupe ima u uhu mali zvučnik, na kojem sluša snimljeno odbrojavanje, taktova, tempa i broja strane: Štokhauzen, na nemačkom jeziku, izgovara oznaku tempa i takta i odbrojava dobe, a Katinka Pasver odbrojava stranice partiture. „Klik-trak” pojedinačnih deonica je snimljen na kompakt diskovima koji se za potrebe izvođenja mogu poručiti od Štokhauzenove izdavačke kuće; ponovo vidimo da kompozitor nijedan segment izvođenja nije prepuštao slučaju!

U predgovoru horske partiture, Štokhauzen detaljno objašnjava sve tekstove koje koristi u *Venčanjima*: oni se mahom odnose na ljubav, brak, anđele, prirodne fenomene, ali javljaju se i neutralni slogovi i reči. Na primer, tekst Soprana 1, na Hindu jeziku, delimično je preuzet iz scene *Procesija andela* (iz opere *Ponedeljak* – u originalu, tekst pevaju anđeli vode):

Počinje treći milenijum  
Otkako si se rodio u vodi, Hriste MIHAJLO  
Zahvaljujući detetu EVINOG deteta, Mariji.

Ostatak teksta čine imena indijskih bogova, reka, regionala, ali i ljubavne pesme iz zbirkki zapisanih na sanskritu. Štokhauzen, naravno, nije govorio sve jezike koje je koristio u ovoj kompoziciji; ali svaki od ovih jezika ima specifični zvučni kvalitet, „intonaciju”, koju je pokušao da dočara muzičkim sredstvima. Tako je deonica Soprana 2, koji pretežno peva na kineskom jeziku, oblikovana izmenjivanjem brzih, naizmeničnih uzlaznih i silaznih glisanda, grafički notiranih; grupno izvođenje ovih grafičkih zapisa neizostavno poprima izvestan aleatorički kvalitet! Isto tako, deonica basova, na jeziku svahili, oblikovana je izmenjivanjem ritmizovanog govora i uzvika: Štokhauzen propisuje čak sedam različitih načina govorne artikulacije, takođe notiranih grafičkim znacima.

Za deonicu tenora, koji pevaju na engleskom jeziku, karakteristični su stalni dinamički usponi i padovi, precizno notirani u partituri. Tekst ove deonice posvećen je osnovnoj simbolici opere *Nedelja*:

Sveti Duh Mihajlo  
majka  
andeo  
voda  
Nedelja  
slava muzika  
kosmos  
zaštiti nebesa ljude Ponedeljak  
Hriste.

Dakle, pomenuta glisanda, dinamičke reljefne konfiguracije, raznovrsni načini artikulacije teksta itd. služe Štokhauzenu da precizno razgraniči muzičke *dijalekte*, onako kako ih on čuje i razumeva. Pri tom, ove diferencijacije su izvedene na osnovu istovetnog muzičkog materijala, jer su sve deonice zasnovane na superformuli, a ne na osnovu citata ili obrada originalnih, na primer, afričkih ili arapskih folklornih napeva!

Struktura orkestarske verzije *Venčanja* je gotovo identična sa horskom, izuzev, naravno, izvođačkog sastava:

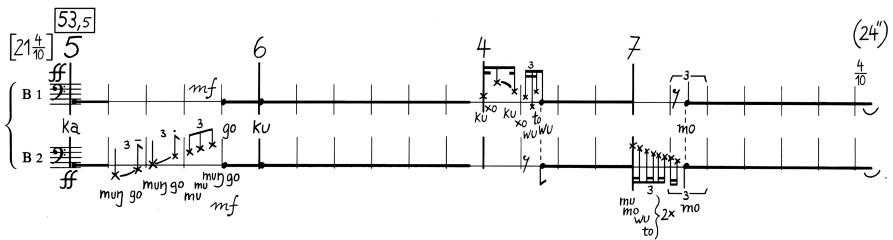
Hor	Orkestar
Soprani I	3 flaute i 3 violine
Soprani II	3 oboe i 3 sordinirane trube
Altovi	3 klarineta i 3 viole
Tenori	3 horne i 3 fagota
Basovi	3 sordinirana trombona i 3 violončela.

Orkestarskim grupama su pridodate udaraljke, identične onima iz horske verzije.

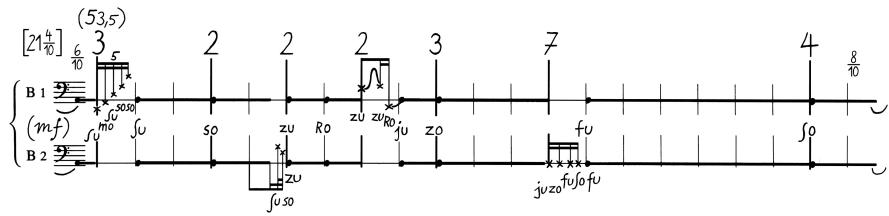
## PRIMER 17 – deonica basova (svahili)

(Karlheinz Stockhausen, *Hoch-Zeiten für Chor vom Sonntag aus LICHT*, autograf, Stockhausen-Verlag, 2004, 5–8)

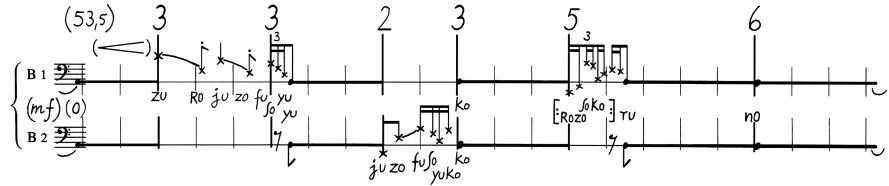
STR. 5



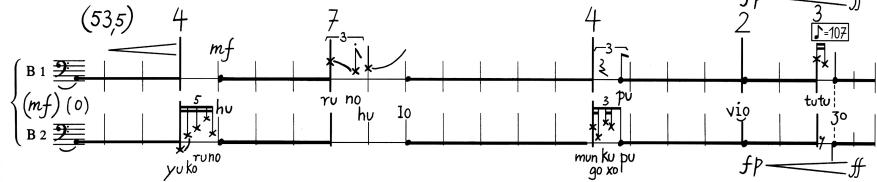
STR. 6



STR. 7



STR. 8



## PRIMER 18 – deonica tenora

(Karlheinz Stockhausen, *Hoch-Zeiten für Chor vom Sonntag aus LICHT*, autograf, Stockhausen-Verlag, 2004, 2–4)

[38] (71,2) 4 ENGLISCH (32'')

STR. 2  
T1 GONG 1 3 2 6 7 5 5 7 (5+2)  
(phonetisch) ho li spi ri tmai kə 1 ma ə ej n  
ENGLISCH: Holy Spirit Michael mother angel

STR. 3 (71,2) 6 2 3 1 4 7 5 6 3  
T1 3əl wə tə u səndə - i glio ri mju zə kə z  
T2 f pp < f pp fp < f p < f p > f f = p > f  
water Sunday glory music cos-

STR. 4 (71,2)  
T1 2 4 1 1 4 2 3 6 5 7 2  
(z)mɔ z pro tekt hevə n ju juməns ma dei kər sto ſ  
T2 f > p f > pp t e ſ (pp) (pp) Monday f p  
-mos protect heaven humans Christos

U jednom od priručnika za Letnji kurs iz kompozicije održan u Kirtenu 2004. godine, Štokhauzen je detaljno objasnio na koji način je vokalnu deonicu preveo u instrumentalni medij. Na primer, da bi dočarao otvorene samoglasnike, Štokhauzen je korespondentnim tonovima dodavao praltrilere i mordente; zubni suglasnici (z, s, ž itd.) dočarani su tremolom, slogovi koji sadrže slovo r – trilerom, a pojedine samoglasnike kompozitor „podražava“ efektima koji se mogu proizvesti na sordiniranim trubama, odnosno trombonima.<sup>103</sup> Dakle, ponovo uočavamo kompozitorovu potrebu da istu,

<sup>103</sup> Stockhausen, *Stockhausen-Kurse Kürten 2004* (Priručnik 1), *Hoch-Zeiten für Orchester*, 5–6. Na istom mestu, kompozitor je objasnio kako je pojedine načine govorne artikulacije dočarao orkestarskim efektima.

apstraktnu muzičku ideju oživi različitim sredstvima, koristeći obilato svoju teoriju o muzičkim dijalektima.

Orkestarskoj verziji Štokhauzen je dodao i pet Dua i dva Trija (tako zvana *Sećanja*), odnosno reminiscencije na određene scene iz svih sedam opera. Ova *Sećanja* interpretiraju vođe pojedinih orkestarskih grupa. Kompozitor je odabroa one scene koje smatra karakterističnim za date opere. Citati su isključivo muzički, dok je scenski i tekstualni kontekst ovih scena prilikom uključivanja u scenu *Venčanja* zanemaren.<sup>104</sup> U partituri *Venčanja*, *Sećanja* se pojavljuju onim redom kakav je bio i redosled komponovanja opera (od *Četvrtka* do *Nedelje*), a čak su i vizuelno jasno izdvojena od ostatka notnog teksta:

1. sećanje: Duo za trubu i klarinet (5–10) – citat iz scene *Mondeva*, Duo za tenor i basetni rog, iz I čina opere *Četvrtak*;
2. sećanje: Duo za flautu i trombon (21–29) – citat iz *Katinkine pesme kao Luciferovog rekvijema* (II scena opere *Subota*, u originalu pisana za flautu i sekstet perkusionista);
3. sećanje: Duo za violončelo i violu (35–41) – citat iz *Sedmice*, Duo za dečiji glas i sintisajzer, koji je sastavni deo scene *Evino drugo rađanje* (II čin opere *Ponedeljak*);
4. sećanje: Duo za fligelhorn (malu četvrttonsku trubu) i trombon (49–55) – citat iz Dua za sopran i fligelhorn *Pieta*, koji je deo II čina *Invazija–Eksplozija* opere *Utorak*;
5. sećanje: Duo za obou i fagot (65–71) – citat iz Dua za basetni rog i flautu *Elufa* (scena *Iskušenje* iz opere *Petak*);
6. sećanje: Trio za klarinet, violinu i violončelo (82–88) – citat Trija za basetni rog, trubu i trombon *Baset-Su* iz *Mihaeliona*, poslednje scene opere *Sreda*;
7. sećanje: Trio za flautu, violu i sintisajzer (95–100) – citat sa početka prve scene opere *Nedelja – Svetlosti-Vode* za sopran, tenor i orkestar.

---

<sup>104</sup> Ovi muzički citati, prema tipologiji Mirjane Vesenović–Hofman, odgovaraju *modelima* (uzorcima sa kojima je nešto rađeno), pošto su transponovani za drugačije instrumentalne sastave i oduzet im je tekst.

Naravno, i citirani segmenti su u celosti izgrađeni od različitih odseka superformule, te konzistentnost muzičkog tkiva *Venčanja* nije narušena. Sinhronizacijom više slojeva fakture koji protiču u različitim tempima i izgrađeni su od različitih slojeva superformule, te primenom autocitata, Štokhauzen je kreirao moćan i ubedljiv završetak svog velikog operskog projekta i na pravi način zaokružio čitav ciklus *Svetlost*.

## Epilog

Nakon analize Štokhauzenovog monumentalnog operskog ciklusa *Svetlost*, može se konstatovati da se, od svih kompozitora koji su stvarali tokom XX i XXI veka, Štokhauzen najviše približio Vagnerovoj ideji Gesamtkunstwerka; što je još važnije, on je uspeo da svoje, naizgled sumanute i megalomanske vizije, realizuje u praksi. Za ovaj poduhvat bilo mu je potrebno više od četvrt veka; za razliku od Skrabina, čiji je *Misterijum* egzistirao samo kao proto-konceptualno delo, ili Šenberga, koji je doživeo stvaralačku krizu tokom rada na *Srećnoj ruci*, a zatim i naglu promenu kulturne klime po završetku Prvog svetskog rata, Štokhauzen je svoj ambiciozni projekt do detalja osmislio već na samom početku rada i dosledno se pridržavao plana tokom svih 26 godina rada (1977–2003). Mada Štokhauzen nije doživeo integralno izvođenje čitavog ciklusa *Svetlost*, njegovi naslednici, odani saradnici i proučavaoci njegovog opusa, stigli su na korak od ostvarenja tog cilja ovogodišnjom produkcijom *Aus LICHT*. Za očekivati je da će, u doglednoj budućnosti, čitav ciklus *Svetlost* biti izведен tokom sedam uzastopnih dana, kako je i zamišljen.

Kao što sam ranije istakla, sklonost ka sveobuhvatnom umetničkom delu ispoljila se u Štokhauzenovom opusu u neočekivanom trenutku – u osvit postmodernizma, tj. u momentu sloma modernističkih utopija. Štokhauzen, nije bio sasvim imun na duh vremena, niti je želeo da se odrekne tehnoloških dostignuća dostupnih u vreme kada je radio na svom Gesamtkunstwerku. Usled toga, ciklus *Svetlost* predstavlja jedinstven spoj (postmodernističke) umetnosti scenskog spektakla i romantičarsko-modernističko-avangardne utopije, nabijene simbolikom i mističkim koncepcijama vezanim za ideologiju Novog Doba.

Već sam ukazala da postoje neslaganja oko stilske pozicioniranosti ciklusa *Svetlost* u odnosu na paradigme modernizma i postmodernizma; međutim, dosad nije precizirano koje bi bile postmodernističke karakteristike ovog ciklusa i da li bi one odnele prevagu nad definisanjem *Svetlosti* kao modernističkog projekta. U cilju razjašnjenja, poslužiću se Šuvakovićevim

preciznim definisanjem karakteristika postmodernog teatra. Autor uočava trinaest fenomena, koji su ovde ukratko parafrazirani:<sup>105</sup>

1. zasnivanje kritike, metaanalize i dekonstrukcije velikomodernističkog teatra i njegove teorije, sa stanovišta poststrukturalističke teorije;
2. uvođenje i razrada pojma intertekstualnosti kao teorijskog i produktivnog modela postmoderne umetnosti;
3. razlikovanje dramskog (lingvističkog) i scenskog (semiotičkog) teksta;
4. pluralizam jezičkih igara;
5. naglašavanje i prenaglašavanje rasnih, polnih i političkih, estetskih i etičkih razlika i raskola;
6. kritika pojma originalnosti;
7. utvrđivanje eklektičkog karaktera teatarskog dela;
8. utvrđivanje i razrada sosirovskog pojma proizvoljnosti;
9. kritika modernističke velike naracije;
10. korišćenje procedura kao što su citatnost, kolažiranje, montaža, brikolažiranje, fragmentacija, fraktalizacija itd. u cilju potvrđivanja, produkovanja i porizvodnje arbitarnosti, eklektičnosti, nesvodive razlike i poližanrovske međurodovske teatarske realizacije;
11. shvatanje da teatarsko delo nije direktni izraz ili odraz egzistencijalnih stanja subjekta koji delo postavlja na scenu, već lingvistička ili semiološka hipoteza proizvedena u tekstu teatra;
12. shvatanje da teatarsko delo nije završen i celovit proizvod, već otvoren, promenljiv i interaktiv prostorno-vremenski telesni tekst koji je u odnosu sa drugim tekstovima ili artefaktima umetnosti i kulture;
13. shvatanje da ne postoji konačna koncepcija kraja teatra, umetnosti ili estetike.

Na osnovu izloženog, uočava se izrazita nekompatibilnost Štokhauzenove teorije i prakse Gesamtkunstwerka sa postmodernističkim postulatima. Štokhauzenova filozofija nije bazirana na poststrukturalističkoj teoriji (koja, uostalom, u Nemačkoj nikada nije bila značajnije prihvaćena), već na duhovnom pokretu New Age; zbog toga Štokhauzen svoj projekat ne stavlja u službu kritike, metaanalize i dekonstrukcije modernističke koncepcije teatra, već upravo suprotno! Mada se Štokhauzen poziva na brojne i raznovrsne tekstove kulture, potekle iz raznih naroda i tradicija, ova

---

<sup>105</sup> Potpunu klasifikaciju videti u: Šuvaković, *Paragrami tela/figure*, 20–26.

intertekstualnost je, paradoksalno, stavljen u službu dostizanja *jedinstva* umetnosti i života, umetnosti i religije, umetnosti i misije itd. a u skladu sa njuejdžovskim vizijama sjedinjenja i spiritualnog progrusa čovečanstva u Eri Vodolije. Isto tako, Štokhauzenov cilj nije insistiranje na rasnim, polnim i političkim razlikama, već upravo njihovo prevazilaženje i unifikovanje.

Iako su u *Svetlosti* apostrofirane različite paradigmе teatra i prožeti razni žanrovi, to nije učinjeno u cilju dokazivanja arbitarnosti, kritike originalnosti ili utvrđivanja eklektičnosti, već, ponovo, u cilju njihovog ujedinjenja u jedinstvenu celinu. U iste svrhe Štokhauzen je primenjivao procedure kojima postmodernisti proizvode arbitarnost, eklektičnost i nesvodivost; naime, mada je Štokhauzen citirao raznovrsne tekstualne izvore i vizuelne znakove, ovi postupci primenjeni su na način koji je u potpunoj suprotnosti sa postmodernističkom kritikom celovitosti.

Štokhauzen je insistirao na originalnosti i neponovljivosti umetničkog stvaranja, čvrsto verujući u koncept umetnika-Genija koji komunicira sa višim spiritualnim izvorima i kreira dela koja će doprineti napretku čitavog čovečanstva. U ciklusu *Svetlost*, kompletan muzički „tekst“ je kreiran iz jedne osnovne klase – superformule, u skladu sa organicističkim, odnosno, modernističkim poimanjem umetničke kreacije kao analogne rađanju i stvaranju u prirodi. Štokhauzenovo delo, mada egzistira u okruženju najraznorodnijih tekstova kulture, koncipirano je kao jedinstvena, neponovljiva, autonomna i originalna tvorevina. On nije stvarao otvoren, promenljiv i interaktiv teatarski tekst, već dovršen i celovit teatarski proizvod. Najzad, kompozitor je čvrsto verovao da je ciklus *Svetlost*, kao uostalom i čitav njegov opus, proizvod udruženog delovanja njegove „unutrašnje nužnosti“ i spoljašnjih spiritualnih vibracija na koje je bio posebno osetljiv. Štaviše, kompozitor je odmah po završetku *Svetlosti* započeo realizaciju svog sledećeg Gesamtkunstwerka – ciklusa posvećenog satima u jednom danu. Ovo delo, ZVUK – 24 sata u toku dana (*KLANG – Die 24 Stunden des Tages*) trebalo je da se sastoji od 24 kamerne kompozicije, pri čemu bi svaki čas u toku dana karakterisala određena boja. Štokhauzen je uspeo da dovrši 21 kompoziciju, tako da tri poslednja „časa“ nedostaju. Za potrebe celovitog izvođenja *Zvuka*, planirao je izgradnju zdanja nalik na muzej, sa kompleksnim auditorijumom, koji bi imao 24 sobe i gde bi svaka soba imala posebnu, prepoznatljivu atmosferu, sačinjenu od zvuka i vizuelnog materijala, čak i mirisa – kao što je, uostalom, slučaj i u ciklusu *Svetlost*.<sup>106</sup>

---

<sup>106</sup> Медић, „Суперформула – генетички код композиције...“, 14.

Štokhauzenov *Gesamtkunstwerk*, dakle, nastaje u *post-moderno*<sup>107</sup> doba i neumitno pokazuje brojne sličnosti sa teatarskim projektima/spektaklima postmodernih umetnika, u kojima je takođe prisutno prožimanje i „sudaranje“ uticaja raznorodnih po svom istorijskom i geografskom poreklu. Međutim, *Svetlost* se u isto vreme ne uklapa u postmoderno okruženje, iz najmanje dva razloga. Prvi od njih može se okarakterisati kao Štokhauzenova „pogrešna“ interpretaciju ideologije Novog Doba. Naime, njegova umetnička teorija i praksa od početka šezdesetih godina prošlog veka do kraja njegovog života bila je obojena je uplivima New Age pokreta; međutim, uprkos tome što većina analitičara Novog Doba ukazuje da se radi o tipičnoj masovnoj potrošačkoj koncepciji postmoderne (koju karakterišu svakodnevno vidljiva hiperprodukcija odgovarajućih publikacija, televizijskih programa, kurseva za samorazvoj, tehnika kontrole uma, programa za povratak prirodi, zdravoj ishrani, alternativnoj medicini, očuvanju planete itd.), Štokhauzen nije doživeo New Age kao fenomen potrošačkog društva, već kao utopijski projekat koji će doprineti istinskom duhovnom napretku, ujedinjenju i spiritualnoj transformaciji čovečanstva – te je svoj opus stavio u službu propagiranja ovih ideja!

Drugi razlog za njegovo neuklapanje u postmodernističko okruženje nalazim u nekompatibilnosti (uslovno postmodernističkog) scenskog „teksta“ *Svetlosti* sa muzičkim „tekstom“ – koji, doista, u kontekstu Štokhauzenovog opusa zadobija smisao (postmodernističkog?) povratka nekim muzičkim karakteristikama koje je odbacio, zapostavio ili negirao u svojoj avangardnoj fazi (posebno tokom „konstruktivističkih“ pedesetih godina XX veka).<sup>108</sup> Međutim, u okruženju „tipično postmodernih“ poetika drugih stvaralaca (bilo da spadaju u grupu onih koji su se radikalno „obračunali“ sa sopstvenom avangardnom praksom, bilo da su „stasali“ sa postmodernom), koji sa muzičkom prošlošću komuniciraju kao sa „riznicom muzičkih sadržaja obezvaženog određenja i okruženja: stilskog, istorijskog, geografskog“,<sup>109</sup> Štokhauzenov kompozicioni postupak prozvodi utisak opstajanja ili, čak, restauracije avangardnog muzičkog mišljenja u postmodernoj epohi!

---

<sup>107</sup> Imam u vidu razliku između termina *post-moderno* i *postmoderno* na koju je ukazala Mirjana Veselinović-Hofman u studiji *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, 18–19.

<sup>108</sup> Kako ističe Mirjana Veselinović-Hofman, Štokhauzen se nije odrekao svojih avangardnih iskustava, već ih je povezao sa novim nastojanjem, okretanjem ka tradicionalnim kategorijama muzike. Takođe, autorka ukazuje da se Štokhauzen ne samo obraća pojedinačnim kategorijama muzičke prošlosti, već ih ponovo stvara, tj. omogućava im da kroz njegovu praksu serijalnog komponovanja ponovo nastanu, da se reinkarniraju. Videti: Veselinović-Hofman, *Fragmenti...*, 54–58.

<sup>109</sup> Isto, 70.

Naime, njegove kompozicije, nastale od sedamdesetih godina XX veka do kraja života, odlikuju:

1. organicistički princip izrastanja čitavog autonomnog i samodovoljnog dela iz jedne jedinstvene klice, embriona u koji je pri samom nastanku ugrađen „program” njegovog daljeg razvoja;
2. jasne reference na serijalno-konstruktivistički period, te
3. izbegavanje citiranja muzičkih podataka iz svetskog arhiva, što je nadomešteno njihovim „simuliranjem”, a na bazi serijalnog konstruktivizma.

Jasno je da su pobrojane karakteristike Štokhauzenovih muzičkih ostvarenja – modernističke. No, upravo ova paradoksalna i konfliktna pozicija ciklusa *Svetlost* u datom umetničkom trenutku demonstrira da je projekat Gesamt-kunstwerka moguć i u *post-moderno* doba, ali isključivo u poetikama stvaralača koji su ponikli iz drugačijeg, modernističkog konteksta i koji su zadržali utopijsku veru u postojanje velikih naracija i mogućnost stvaranja sveobuhvatnih umetničkih projekata, kojima je moguće pripisati društveno-transformišuću ulogu.

Premda nam Štokhauzenov diskutabilni misticizam može biti stran, a neke od njegovih detinjasto-začudnih scenskih vizija komično-apsurdne, treba se setiti da su Štokhauzena čitavog života proganjale traume iz Drugog svetskog rata – za vreme kojeg je, iako tek dečak, bio mobilisan kao pomoćni bolničar na frontu i u kojem je ostao bez oba roditelja (majka mu je eutanazirana u duševnoj bolnici 1941. godine, a otac poginuo 1945). Ostavši sam na svetu sa samo 16 godina, u ratom razorenou, poraženoj, podeljenoj i poniženoj Nemačkoj, prinuđen da radi kao kafanski muzičar kako bi se izdržavao i školovao, Štokhauzen je uspeo da se izdigne iz ovog, izrazito nepovoljnog okruženja i prevaziđe svoje traume – tražeći duhovnu snagu najpre u katoličkoj veri (u kojoj je odgojen), a zatim u mističkim učenjima karakterističnim za ideologiju Novog Doba. Zbog toga ne treba sumnjati da je Štokhauzenova vizija razumevanja i saradnje na globalnom i kosmičkom nivou, koju je pokušao da oživi i dočara svojim monumentalnim operskim ciklusom *Svetlost*, bila duboko proživljena i iskrena.

# Appendix

## SUPERFORMULA – GENETIČKI KOD KOMPOZICIJE

Razgovor sa kompozitorom Karlhajncem Štokhauzenom<sup>1</sup>

*Pošto je Vaš operski ciklus Svetlost, nakon punih 26 godina, konačno završen, pitanje koje zanima sve koji prate Vaše stvaralaštvo jeste: šta ćete raditi sledeće? Da li već pravite planove ili skice za Vaša buduća dela, ili se još uvek pretežno bavite ciklusom Svetlost?*

Još pre mnogo godina (više se i ne sećam tačno od kada) najavio sam da će, nakon komponovanja ciklusa posvećenog danima u nedelji – jer tema *Svetlosti* su sedam dana u nedelji – komponovati ciklus za dvadeset četiri sata u toku dana. Ova kompozicija ima radni naziv *Klang – Zvuk*. Želim da komponujem muziku za dvadeset četiri sata svakog dana u nedelji. Već sam načinio puno skica i imam dosta određene ideje o materijalu, o formi, i posebno o načinima izvođenja, jer ovo delo može da se izvodi u pojedinačnim časovima, ako želite, ali to bi bila samo jedna dvadesetčetvrtina čitavog ciklusa. Sâm ciklus bi mogao da se izvodi u zdanju nalik na lepi muzej, sa kompleksnim auditorijumom, koji bi imao 24 sobe, a svaka soba bi imala posebnu, prepoznatljivu atmosferu, sačinjenu od zvuka i vizuelnog materijala, čak i mirisa – kao što je, uostalom, slučaj i u ciklusu *Svetlost*. Dakle, to je moja sledeća preokupacija.

---

<sup>1</sup> Razgovor je vođen u Kirtenu, Nemačka, 7. avgusta 2004. godine. Prvobitno je objavljen (na ciriličnom pismu) u specijalnom dvobroju časopisa *Muzički talas* posvećenom Karlhajncu Štokhauzenu, koji sam samostalno uredila, a koji je izašao iz štampe 2008. godine: Ивана Медић, „Суперформула – генетички код композиције. Разговор са композитором Карлхайнцом Штокхаузеном”, *Музички талас* 36–37, 2008, 14–17.

*S obzirom na to da dve poslednje opere iz ciklusa Svetlost, Sreda i Nedelja, još nisu doživele premijerno izvođenje u celini, već samo po delovima, da li postoji šansa da one uskoro budu postavljene na nekoj od svetskih pozornica? Kakvu vrstu izazova one postavljaju pred operske kuće?*

Ništa specijalno, jer su dve operske kuće već pokušale da postave scensku premijeru opere *Sreda* – radi se o operskim kućama u Bonu i Bernu. Ni jedna ni druga nisu uspele iz praktičnih razloga. U Bonu, pravi razlog zbog kojeg su otkazali izvođenje koje je bilo pripremano pune dve godine, do najsitnijih detalja, sa ugovorima i svim ostalim, jeste problem sa horom. Oni su insistirali da predstavu izvedu sa sopstvenim horom. Međutim, u operi *Sreda* postoje dve veoma dugačke horske scene, *Mihaelion* i *Svetski parlament*, i na kraju su ustanovili da nisu u stanju da ih izvedu. Dakle, morali bi da unajme drugi hor, i ja sam preporučio hor Radio Štutgarta, koji je ranije već izvodio obe ove scene, i to veoma uspešno. Međutim, oni to nisu uspeli da organizuju i čitav projekat je obustavljen. A u Bernu, glavni razlog za odustajanje bio je taj što im je ponestalo novca.

*Poslednja opera iz ciklusa, Nedelja, simbolizuje ljubavno sjedinjenje dva osnovna principa, koje otelovljuju likovi Mihajla i Eve, a završna scena je velika svetkovina venčanja. Da li to znači da je Vaša osnovna koncepcija optimistička? Da li verujete da ljubav zaista trijumfuje na kraju?*

Pa, nije u potpunosti tako, jer *Nedelja* se sastoji iz pet scena. Prva scena se bavi našim Sunčevim sistemom, planetama i ostalim nebeskim telima, te pevači, soprani i tenor solo, pevaju o solarnom sistemu, o rotacijama, kretanjima u kosmosu i tako dalje, a muzičari su na sceni organizovani tako da sede u centru scene, a publika ih okružuje. Druga scena, *Procesija anđela*, govori o sedam vrsta anđela, koje sam ja izmislio. Delo je premijerno izvedeno u Holandiji. Treća scena se zove *Svetlosti-slike*, a njena premijera je bila 16. oktobra 2004. na festivalu u Donauešingenu. Četvrta scena je *Miris-i-Znaci*, ona je već izvedena 29. avgusta 2003. u Salcburgu, a komponovana je za sedmoro pevača, dečiji glas i sintisajzer. U njoj se govori o ljubavi, ali i o mirisima i znacima koji simbolišu svaki dan u nedelji. Zatim dolazi poslednja scena, *Hoch-Zeiten* – obično se prevodi kao *Venčanja*, ali značenje ove reči je i *Vrhunска vremena* (*Hoch – Zeiten*) – dakle, venčanje je vrhunski događaj. Ali, ovde se radi o muzičkim „venčanjima“ između pet horskih i pet orkestarskih grupa. Dva ansambla, orkestarski i horski, nastupaju simultano u dvema dvoranama, ali su sinhronizovani putem audio opreme. Ovo je divan završetak čitavog ciklusa *Svetlost*, u kojem ujedinjujem sve principe koje simbolizuju Mihajlo i Eva.

*Kada su u pitanju opere koje su već doživele scenske postavke, kakvu ste saradnju ostvarili sa rukovodiocima operskih kuća, rediteljima, solistima, scenografima? Da li ste detaljno razrađivali scenske postavke sa njima?*

O, svakako! Svaki put smo držali probe barem po dva-tri meseca u operskoj kući i imao sam zaista divan odnos sa rediteljima i ostalim umetnicima, posebno sa izvanrednim solistima i horovima, među kojima je i predivan dečiji hor iz Budimpešte. Sva izvođenja smo snimali, tako da sada imam izuzetne snimke. Imao sam zaista mnogo sreće, kad god sam sarađivao sa operskim kućama.

*U najvećem broju slučajeva to je bila milanska Skala i Kovent Garden u Londonu.*

Da, Kovent Garden, ali takođe i Pariz, Opera Komik, tamo je više puta izvedena scena *Protok vremena* iz opere *Utorak*, a pojedine opere su izvedene i u Tokiju, u Japanu. Upravo ova operska kuća je poručila prvi deo *Svetlosti*.

*Što se tiče muzičara sa kojima sarađujete već puno godina, kao što su klarinetistkinja Sjuzan Stivens, flautistkinja Katinka Pasver, Vaš sin Markus i drugi, u kojoj meri oni doprinose konačnom izgledu i zvučanju pojedinih delova ciklusa Svetlost?*

Pa, ja sam i koncipirao deonice za pojedine likove – deonice trube i tenora za Mihajla, basetnog roga, soprana i alta za Evu, kao i deonice trombona i basa za Lucifera – imajući u vidu određene umetnike. Sve ove uloge napisao sam za muzičare sa kojima sarađujem već mnogo godina i logično je da oni imaju puno uticaja na dela koja sam pisao za njih. Takođe, pojedine komade dugo probamo zajedno, da bismo pronašli idealna rešenja za prstorede, artikulaciju itd.

*Veliki broj ljudi veruje da ste Vi kompozitor-intelektualac, pretežno cerebralan autor. Međutim, u većini intervjua, razgovora i tekstova, Vi ističete da Vam, zapravo, veliki broj ideja dolazi u snovima, u stanjima duboke meditacije, da primate poruke iz viših sfera. Na koji način uspevate da pronađete srednji put između intelektualne i spiritualne strane Vaše ličnosti? I na koji način se to vidi u Vašim delima?*

Nikad nisam imao teškoća da razmišljam o onome šta radim, čak i kada su mi ideje dolazile, kao što ste rekli, u snovima, iz podsvetne ili nadsvetne percepције. Jednom kada uspostavim centar, okosnicu neke scene, ili dela scene, počinjem da radim kao inženjer. Ne osećam konflikt između intuicije i mišljenja. U pitanju je veoma jednostavna ideja: ako neko razmišlja jasno, oštro, ne postoji prepreka da prima druge informacije čulima, ili da bude u

kontaktu sa nadsvesnim. Dakle, ova dva nivoa egzistencije uopšte ne treba da budu razdvojena.

*Retko se spominje da ste Vi već decenijama jedan od vodećih svetskih eksperata za studijski rad, snimanje, miksovanje i produkciju. S obzirom na to da već dugo radite u studijima, da li se može reći da je proces snimanja dela postao, u nekim slučajevima, gotovo jednako važan kao samo komponovanje – pogotovo u svetu činjenice da ste Vi sâmi u potpunosti odgovorni za studijske snimke svojih dela?*

Da! Vi zнате да sam ja radio u elektronskom studiju, bio sam čak i neka vrsta rukovodioca Elektronskog studija Zapadnonemačkog radija u Kelnu – od 1953. do 1963. godine provodio sam tamo svaki dan, zatim sam postao rukovodilac i bio sam vezan za taj studio sve do 1985. godine, kada je administracija muzičkog sektora Radija preuzeila rukovođenje njime. Ali, ja sam nastavio da organizujem rad tog studija sve do 1998. godine. Tu su nastali bezbrojni snimci. Do sada imam 116 kompakt diskova sa snimljenim svojim delima – a sva ta dela su snimljena i miksovana sa mnom bilo u ulozi dirigenta, bilo izvođača na nekom od instrumenata, i obavezno sam ja radio miksovanje. Meni je to uvek bilo sasvim prirodno, da oblikujem zvuk tokom snimanja, a kad je delo snimljeno da radim završni miks, da bih dobio rezultat kakav želim. Taj posao čini pola mog života!

*Vi ste ujedno vlasnik sopstvene izdavačke kuće i sâmi objavljujete svoje partiture, kompakt diskove i knjige. Šta Vas je navelo da osnujete Stockhausen-Verlag i da preuzmete potpunu odgovornost za svoja dela? Takođe, koji su Vas razlozi naveli da svoja dela ne dajete distributerima i knjižarama, već se ona isključivo naručuju od Vaše izdavačke kuće?*

Na početku karijere, sarađivao sam sa bečkom izdavačkom kućom Univerzal, oni poseduju prava za, mislim, 38 mojih dela. Međutim, nastupila je faza kada su čak 24 partiture mojih dela bile spremne za objavljinjanje, stajale su u Beču, u zgradici izdavačke kuće, a izdavač je potpuno bio zaboravio na njih – nisu hteli ni da ih štampaju, ni da ih distribuiraju, i ja sam bivao sve više i više razočaran saradnjom sa Univerzalom. Prepiska sa njima trajala je punih šest godina, vodili smo intenzivne i nekad veoma oštре pregovore – zbog čega ne žele da objavljuju moja dela i tome slično. Uostalom, čak i te partiture za Univerzal sam ja lično dizajnirao, prepisivao, ili su oni samo reprintovali moje originalne rukopise! Shvatio sam da ovakva situacija za mene kao kompozitora nikako nije dobra, te sam ih konačno napustio. Oni nemaju ništa od mojih dela komponovanih nakon 1969. godine, ja posedujem prava na ta dela. Nakon šest godina, odlučio

sam da nastavim da radim isto ono što sam radio i za Univerzal, ali sada pod sopstvenom firmom, i tako sam osnovao Stockhausen-Verlag. Dakle, ta firma postoji već... koliko... dvadeset devet godina, i veoma uspešno posluje. I nije mi potreban ni Univerzal, niti bilo koji drugi izdavač.

*U proteklih 27 godina, koliko ste radili na ciklusu Svetlost, čak i pre toga – od kompozicije Mantra iz 1971. godine, komponovali ste na principu formule, odnosno u operama iz Svetlosti na bazi superformule. Na koji način ste došli do ovog kompozicionog principa, i da li nameravate da ga i dalje razvijate, u Vašim narednim delima?*

Sigurno. Jer formula, odnosno superformula, ima mogućnost da precizira sve važne karakteristike određenog muzičkog toka. Može da se zađe još dublje u organizovanje delova ovog, da ga tako nazovem, nuklearnog entiteta, koji zatim može da se koristi za izgradnju organskog dela. A sve to je proisteklo iz takozvanog serijalnog komponovanja, kojim sam počeo da se bavim još 1951. godine. Dakle, formula nije ništa drugo do serija, ali serija je ovog puta mnogo bogatija, u njoj su različiti muzički parametri još detaljnije definisani.

*Često ističete da je formula znatno više od motiva, ili teme, ili serije, zapravo, da ona objedinjuje sve ove fenomene u zajedničko jezgro.*

Da. Ona je genetički kod kompozicije.

*Znači, nastavićete da se bavite genetikom i ubuduće?*

Apsolutno.

## ŠTOKHAUZEN – JEDINSTVENI IZOLOVANI UMETNIK

### Razgovor sa muzikologom Ričardom Toupom<sup>2</sup>

*Vi ste jedan od vodećih stručnjaka za stvaralaštvo Karlhajnca Štokhauzena već nekoliko decenija. Kada ste prvi put čuli njegova dela i šta Vas je inicijalno privuklo njima?*

Prvi put sam čuo Štokhauzenovu muziku kada sam imao možda petnaest ili šesnaest godina. Ne sećam se tačno koje je delo bilo u pitanju; u to vreme ja sam živeo u predgrađu Londona i puno sam slušao radio programe raznih evropskih stanica. U to vreme emitovanje je išlo na AM frekvencijama, što znači da ste mogli da uhvatite veoma udaljene signale. Tako sam mogao da slušam gotovo sve nemačke radio stanice, posebno kasno noću, a na njima su se „vrtela” Štokhauzenova dela. Jasno se sećam da sam, negde 1962. ili 1963. godine, prvi put čuo jedan od ranih fragmenata kompozicije *Momenti*. Dakle, ne integralnu šezdesetominutnu verziju, koja je dovršena 1965. godine, već nekoliko odlomaka. Čuo sam je negde oko 11 sati uveče i bio sam zapanjen.

*Pravo vreme za slušanje ove muzike!*

U stvari, bilo je to jedino vreme, jer su savremenu muziku emitovali u okviru noćnog programa, takozvanog *Nachtmusik*. U to vreme bio je objavljen snimak kompozicije *Vremenska masa*. Mislim da sam u to vreme i *Grupe* slušao na radiju, jer se sećam da sam, još kao sasvim mlad, išao u lokalnu biblioteku i zamolio ih da nabave ovu partituru – što su oni ljubazno i učinili. Kad sam napunio šesnaest, sedamnaest godina, sva ova dela sam već mnogo bolje poznavao. U to vreme neki od mojih prijatelja su posedovali gramofonske ploče, kao što je rani snimak *Kontakata*, prvi snimak *Dečakove pesme* i slično.

*U to vreme ste išli u muzičku školu?*

Ne, samo u opštu gimnaziju. Bila je to fina, državna škola za dečake iz srednje klase, ali muzika koja se tamo slušala bila je strahovito konzer-

---

<sup>2</sup> Razgovor je vođen u Kirtenu, Nemačka, 4. avgusta 2004. godine. Prvobitno je objavljen (na ciriličnom pismu) u specijalnom dvobroju časopisa *Muzički talas* posvećenom Karlhajncu Štokhauzenu, koji sam samostalno uredila, a koji je izašao iz štampe 2008. godine: Ивана Медић, „Штокхаузен – јединствени изоловани уметник. Разговор са музикологом Ричардом Тупом”, *Музички талас* 36–37, 2008, 8–13.

vativna i zaista na mene uopšte nije uticala. Međutim, u to vreme BBC je počeo da emituje dosta savremene muzike. Negde 1963. godine čuo sam snimak Štokhauzenovog *Klavirskog komada X*, sa svim onim klasterima i čudesima; možete misliti da je na mene, sedamnaestogodišnjeg dečaka, to ostavilo veoma snažan utisak! Od tada nadalje, ova dela sam slušao manje-više redovno.

*Kada ste konačno upoznali Štokhauzena?*

Hiqadu devetsto šezdeset devete, čak mogu da Vam kažem i tačan datum – 22. avgust.

*Pa to je njegov rođendan!*

Upravo tako. Zaista nisam imao pojma da mu je tog dana bio rođendan. Situacija je bila sledeća: u to vreme ja sam prevodio neke njegove tekstove na engleski i, pošto sam se zatekao u Evropi, on me je zamolio da ga posetim u njegovoj kući u Kelnu, da pogledamo zajedno te prevode. Kada sam stigao – prosto me je stid kada se toga setim – uopšte nisam znao da mu je toga dana rođendan. On je taman otišao da nakratko odspava posle ručka, a kada se probudio, seli smo i radili do kasno u noć – bilo je toliko posla oko sređivanja tih prevoda... To se sve dešavalо neposredno pre Darmštata, tako da mi je on sredio da dobijem stipendiju za Darmštat, ukoliko mogu da mu se pridružim, i da zajedno uradimo što više prevoda. U to vreme on je takođe radio na snimanjima komada iz ciklusa *Iz sedam dana*. To je za mene bilo zaista predivno prvo iskustvo, jer ne samo što sam išao na sva predavanja, već sam uveče prisustvovao svim studijskim sesijama prilikom snimanja *Iz sedam dana*.

*U to vreme on je sarađivao sa muzičarima kao što su Harald Boje, Alojz Kontarski i drugi...*

Zapravo, imao je dve grupe – jedna je bila njegova „kelnska” grupa, dakle ljudi sa kojima je snimao dela kao što su *Procesija*, *Kratki talasi*, *Plus Minus* i druga. Nju su činili Johanes Frič, Rolf Gelhar, Harald Boje, Alojz Kontarski... to je bila „udarna” grupa muzičara.

*Da li ste na taj način postali Štokhauzenov asistent, posredstvom tih prevoda?*

Indirektno, da. Evo šta se tačno desilo. Mi smo tada samo načelno razgovarali. Međutim, par godina pre toga Bernd Alojz Cimerman je umro – a on

je držao katedru za kompoziciju na Visokoj školi za muziku u Kelnu. U to vreme bilo je dosta para, tako da je bilo sasvim uobičajeno da profesor ima asistenta za nastavu, koji će držati pojedina predavanja i brinuti se o studentima kada je profesor odsutan. Violončelista Zigfrid Palm, koji je u to vreme bio direktor Konzervatorijuma, takođe je imao asistenta – većina profesora ih je imala. Dakle, Štokhauzenu su ponudili Cimermanovo mesto i on je rekao – u redu, prihvatom, pod uslovom da mogu da imam asistenta za nastavu. Njegov prvi asistent, tamo negde 1971. godine, bio je Tim Šuster – dakle, Tim je radio taj posao otprilike dve godine, a onda je otišao – možda su se posvađali, ili se jednostavno odselio, zaista ne znam. I tada me je Štokhauzen pitao da li bih postao njegov sledeći asistent – prihvatio sam, počeli smo da sarađujemo, razmenjujemo ideje...

*I ostalo je istorija!*

Skoro da je tako!

*S obzirom na to da već toliko dugo pratite njegov rad, kako biste odredili Štokhauzenovu poziciju u okviru savremene muzike – u kontekstu svih mogućih tipologija stilova, kojima Štokhauzen pripada ili ne pripada, ili u svetlu današnjih klasifikacija?*

Pa, to je svakako jedinstvena pozicija u današnje vreme i, ujedno, veoma izolovana. Do kraja šezdesetih, svi su gledali u Štokhauzena, ogroman broj ljudi, posebno mladih kompozitora, i očekivali da im on ukaže smernice kako bi oni sami trebalo da komponuju! Na neki način, čini mi se da negde od početka sedamdesetih, to više nije slučaj, ali osnovni uzrok za to jeste što se klima promenila. Od sedamdesetih pa do danas, sve manje i manje ljudi veruje da postoji jedan – ili eventualno nekoliko – najboljih načina kako treba komponovati. Ja svakako još uvek tako mislim – prilično čvrsto verujem da su određene kompozicione procedure značajnije, kako u smislu sadašnjeg trenutka, tako i u smislu budućnosti muzike, od drugih – ali to više nije univerzalno prihvaćeno gledište. A Štokhauzen je svakako emfatičan po tom pitanju. Ukoliko mogu to da objasnim na sledeći način: Štokhauzen je jedan od retkih živih kompozitora – čak možda jedini – koji još uvek bespogovorno veruje da je njegova dužnost da pripremi budućnost.

*Da. On je krajnje ubedjen u to!*

Apsolutno. I još nešto – to što ste upotrebili termin „ubedjen“ je takođe veoma značajno, imajući na umu da su posleratne generacije – Štokha-

uzenova generacija, pa i nešto mlađe, na primer moja generacija – bile vrlo društveno-kritički nastojene. Veoma dugo se prepostavljalo da i Štokhauzen deli taj levičarski orijentisani kritički stav, jednostavno zato što je pisao radikalnu muziku. Ali, ispostavilo se da je on tako pisao sa potpuno drugačijeg stanovišta. A kada su, posebno u kontekstu revolucionarnih godina 1968. i 1969. ljudi ovo konačno shvatili, prema njemu su zauzeli prilično odbojan stav.

*Zapravo, od njega se očekivalo da se jasno politički opredeli...*

Da, odnosno, očekivali su da on reprezentuje njihov pogled na svet – a on to jednostavno nije učinio.

*On je u to vreme uveliko bio u svojoj religioznoj fazi...*

Pa, on zaista nikada nije bio levičar. Kada on na završetku partiture *Grupa* napiše „Bogu od srca”, on to zaista misli. Niko od njegovih savremenika to ne bi učinio. Isto tako, kada je komponovao *Dečakovu pesmu*, to je za njega bio izraz vere. Doduše, u njegovoj generaciji, posleratnoj generaciji, ljudi su imali zaista jaka uverenja, ali ne i jaka religiozna ubedjenja. U to vreme, to je zaista bila retkost.

*Kada se danas osvrnete na karijere takozvanih nekadašnjih pionira evropske nove muzike – Štokhauzenove generacije, kao i nešto mlađih autora – da li su oni ispunili svačija očekivanja? Da li su ispunili Vaša očekivanja? Šta se dešava sa tom ulogom koja im je bila pripisana?*

Zavisi od toga o kome govorimo. Ali rekao bih sledeće: do otprilike 1970. godine, oni su zaista uspešno igrali tu ulogu. A onda, postepeno, postajali su sve stariji, spremniji da prave kompromise i slično. Opet, moramo imati na umu da ideja da kompozitori postaju sve bolji i bolji što više godina imaju, ne mora obavezno da bude tačna! A svakako da se ova konstatacija odnosi na većinu stvaralaca te generacije.

Znate, lako je biti uzbudljiv i uzbudućen kada se nađete u veoma inspirativnoj i inovativnoj situaciji, kada se sve oko vas menja – naravno da vas to fascinira i bacate se u to svom silinom. A onda, petnaest ili dvadeset godina kasnije, društvene okolnosti su se promenile, kulturno okruženje je postalo mnogo konzervativnije nego što je bilo, i veoma je teško zadržati svoju poziciju. Ali, evo primera šta je većina njih uradila: usvojili su veoma određene lične stilove i zatim su ih samo nadograđivali. Uostalom, to se dešava i sa većinom vizuelnih umetnika. Ali, mislim da su očekivanja koja

postavljamo pred kompozitore daleko, daleko veća. Mi se ne žalimo puno zbog toga što je neki slikar, na primer, proveo poslednjih dvadeset godina slikajući potpuno iste triptihe – ali kod kompozitora nam to ponavljanje smeta.

*Posleratni kompozitori su veoma dugo smatrani revolucionarima. Sa današnje tačke gledišta, da li je njihov doprinos istoriji muzike, teoriji muzike, muzičkim praksama, zaista bio revolucionaran, ili je ovakvo mišljenje revidirano?*

Rekao bih da je taj doprinos apsolutno bio revolucionaran, a da je kasnijim generacijama prosto nedostajalo mašte da bi mogli da ih isprate, uz veoma malo izuzetaka. Ja sam u ovo čvrsto uveren, mada se mnogi neće složiti. Znam mnogo savremenih stvaralaca, i starijih i mlađih, koji kada govore o pedesetim i šezdesetim godinama, to prikazuju kao da se tada radilo u veoma dosadnoj laboratoriji. Mislim da oni jednostavno ne poznaju muziku. Trebalо bi da preslušaju te kompozicije i bili bi zapanjeni koliko su ti kompozitori bili maštovitiji, koliko su imali više ideja nego što ovi današnji stvaraoci pokazuju. Naravno, ta dela pripadaju određenom periodu – čujete neki komad i kažete: *Ah, ovo je 1950, a ovo su šezdesete*, ali ta dela su još uvek puna života – kompozitori su bili spremni da rizikuju, imali su veoma razvijenu zvučnu imaginaciju.

*U stvari, svako delo je pisano kao novi izazov. Štokhauzen je, bez obzira na svoje godine, sada ih ima 76, na neki način zadržao ovaj poriv...*

Potpuno ste u pravu, on to zaista još uvek ima, i to doživjava kao svoju moralnu obavezu – za njega je i posao, i zadatak, i odgovornost, da sa svakim narednim delom odlazi barem korak dalje – odnosno, da nikad prosto ne sedne i kaže: *E, ovo sam apsolvirao, hajde sad da dalje radim to isto.*

*On je, zapravo, zadržao avangardni duh...*

Da.

*Govorićemo o tome nešto kasnije. Recite mi koje je Vaše mišljenje o postavanguardi i postmodernizmu – za neke teoretičare, to su sinonimi, za druge, radi se o potpuno različitim terminima. Šta bi, po Vama, bile karakteristike muzičkog postmodernizma, da li tako nešto uopšte postoji?*

Kao što ste i sami rekli, postoji mnogo kontradiktornih mišljenja. Smatram da su neke od najboljih i najznačajnijih definicija postmodernizma, upravo

one najstarije, tamo negde sa početka sedamdesetih, i uopšte nisu potekle sa područja muzike. Američki arhitekta Čarls Dženks dao je neke veoma upotrebljive definicije onoga što on smatra osnovom postmodernizma u arhitekturi, a mnogi od njegovih kriterijuma su veoma primenljivi i na muziku. On govori o smislu za intelligentnu ironiju, o slobodi da se istražuje bilo koji stil koji nam se dopada – ali poenta je da se taj stil zaista proučava, a ne samo da se preuzme kao datost, ili da se parodira. Takođe, on smatra da sve što se kreira u takvim okolnostima proizvodi nekakvo dvostruko značenje: dakle, na površini, podseća vas na nešto, ali ujedno i reflektuje, odnosno zastupa neke tradicije. Dakle, referira na sâm proces prepoznavanja.

U muzici, kada govorimo o postmodernizmu, ono našta većina ljudi misli jeste, jednostavno, antimodernizam. Ali, to su potpuno različite stvari. Jer, ukoliko su zaista iste, onda bi svako ko je sedamdesetih i osamdesetih godina pisao svečane uvertire i tome slično bio postmodernista – a u najvećem broju slučajeva, reč je, prosto, o konzervativnim kompozitorima. To nije ništa nelegitimno, postoji oduvek, kao akcija i reakcija. Da li su svi kompozitori u prvim decenijama XX veka pisali kao Šenberg, ili Bartok, ili Stravinski – naravno da nisu. Mnogi od njih bili su pozni romantičari, ili su pisali u stilu koji bi bio konzervativan i u poređenju sa Bramsom, koji je umro dvadeset godina ranije. Tako ja to vidim: generacija mladih kompozitora koja se pojavila sedamdesetih godina u Nemačkoj, sa izuzetkom Volfganga Rima, uopšte nije bila postmoderna, već jednostavno konzervativna. S druge strane, Rim je zaista bio postmoderan – jer, ako pogledate Rimova rana dela, kao što je *Veliki gudački trio*, ili klavirski komadi, i tome slično, on se zaista poigrava sa stereotipima, sa starom muzikom – ali to nije stara muzika, to nisu pastiši. *Muzika za tri gudača*, *Veliki gudački trio*, prepuna je momenata, koji su mogli biti čak i Šubertovi – ali nijedan od njih nije uistinu Šubertov. Uostalom takav odnos prema prošlosti već je postojao u evropskoj muzici tokom šezdesetih godina. S druge strane, Kagel, ili Ligeti, i drugi ljudi koje danas često opisujemo kao postmoderniste, uopšte nisu voleli taj termin. Ligeti i Kagel bi rekli: *Ne, mi u stvari tragamo za drugaćijim tipom modernizma, onim koji bi bio modernistički po pristupu, ali se ne bi osećao obaveznim da kreira iste zvukove koje smo koristili u Darmštau tokom šezdesetih godina.*

*Pojedini teoretičari smatraju da je Štokhauzen od početka sedamdesetih godina postao postmodernista, jer, naime, on je najpre imao serijalističku fazu, onda je došao do aleatorike i intuitivne muzike, i zatim se vratio nekim ranije narušenim*

*kompozicionim procedurama, kao što su akordska vertikala i slično – to je shvaćeno kao simptom postmodernog zaokreta.*

Mislim da teoretičari koji to tvrde jednostavno ne poznaju novija dela u dovoljnoj meri, jer nova dela su u podjednakoj meri serijalno mišljena kao i ona od pre nekoliko decenija.

*Da, samo se radi o drugačijem tipu serijalnog postupka...*

Naravno. Drugačije zvuči kada serijalnu muziku pišete u sedam oktava, a drugačije kada je kondenzujete na jednu oktavu!

*I ne samo to. Avangarda je posedovala jedan utopijski kvalitet...*

... A postmoderna upravo suprotno. Recimo, ako tako postavimo stvari, Stravinski je u najvećem delu svog opusa postmoderan – on uzima neke elemente iz prošlosti, i nije mu bitno koja je prošlost u pitanju sve dok mu je interesantna, i tretira ih na način kasnije eksplorisan u XX veku. Na sva ova određenja treba stavljati znakove navoda. To je upravo ta dvostrukost nivoa o kojoj govori Čarls Dženks. I upravo to je veoma primenljivo na stvaralaštvo Ligetija i Kagela, na primer. Oni imaju strastven odnos prema istraživanju drugih stvari, bez obzira da li je to, u slučaju Ligetija, južnoamerička ili pigmejska muzika – on ne želi da pravi pastiše, već kaže: *Hm, ovo je interesantno, mogao bih to da iskoristim da uradim nešto što nikad ranije nisam radio.* On ne želi da menja jezik muzike, ali za njega to je nova fascinacija.

*Po Vašem mišljenju, koje su danas dominante kompozitorske tendencije u svetu i koga biste izdvojili kao vodeće stvaraoce – bez obzira na to kojoj generaciji pripadaju?*

Uh, tu ima puno različitih stvari. Krenimo ovako. Iz Štokhauzenove generacije, pošto su Ksenakis i Nono umrli, rekao bih da je Štokhauzen zaista ostao najznačajnija figura. U Sjedinjenim Američkim Državama, ne samo Kejdž, već i najveći broj pripadnika stare njujorške škole, izuzev Kristijana Vulfa, takođe je otisao. Ali i dalje ima kompozitora koji su snažne individualnosti, veoma osobeni i zanimljivi, kao na primer Alvin Lusije, ili Robert Ešli. Ne mislim da su to ljudi koji će izmeniti lice muzike i ukazati na njenu budućnost – mislim da su oni poput slikara: veoma zanimljivi u smislu vlastitog razvoja. Uvek me zanima šta će Alvin Lusije uraditi sledeće, ali od njega ne očekujem da me zapanji, ili da ima transcendentalne vizije – mada se i to ponekad dešava, on zaista ume da iznenadi! Što se tiče evropske muzike, izdvojio bih naravno Brajana Fernihaua, a od mlađih autora koji su

na njegovoј liniji Ričarda Bereta, za koga mislim da je izuzetno talentovan. Pa onda, od starijih kompozitora, mislim da je Helmut Lahenman veoma značajan – dakle, to su imena koja mi odmah padaju na pamet. Naravno, ima barem još tuce veoma zanimljivih autora, ali ne bih sad nabrajao.

*A kako biste prokomentarisali fenomen kompozitora – postminimalista koji putuju svetom, imaju status pop zvezda, postavljaju spektakularne teatarske produkcije, prodaju kompakt diskove u milionskim tiražima – dosta teoretičara veruje da su upravo oni ti koji osvetljavaju put generacijama kompozitora, koji određuju budućnost muzike... Međutim, meni se čini da je ovaj pravac već iscrpeo sopstvene potencijale, ne vidim kako bi mogao dalje da se razvija.*

Pa, znate kako, pre par godina smatralo se da će Spice Girls odrediti budućnost muzike! Uostalom, za ljude koji se bave marketingom, a marketing ovde igra odlučujuću ulogu, budućnost muzike jednaka je budućnosti njihovih bankovnih računa – i interesantno im je samo ono što ih čini milionerima. Kao primer potpune trivijalizacije ove vrste, pre dve nedelje sam imao razgovor sa Štokhauzenom i, znate, on više ne prati zbivanja u popularnoj kulturi – nekada se time bavio, a danas više ne – i rekao mi je da je bio apsolutno užasnut godišnjim izveštajem Međunarodnog udruženja za izvođačke umetnosti, koji je pokazao da nijedan od prvih sto muzičara na listi onih koji najviše zarađuju, nije iz domena umetničke muzike – svi do jednog pripadaju industriji popularne, komercijalne muzike. I, on je rekao otprilike ovo: *Da li možeš da veruješ, više novca donosi proizvodnja melodija za mobilne telefone nego umetnička muzika!* Uostalom, pogledajte bilo koju televizijsku stanicu sa programom pretežno za mlađu populaciju – svaka druga reklama odnosi se na nove melodijice za mobilne telefone! Takva vrsta muzike donosi ogromne prihode svojim proizvođačima jer, zaboga, mobilni telefon je postao modni detalj! A kada govorimo o starijoj muzici, onda vidimo da je sve ono što određuje trenutno stanje u muzici zapravo finansijska korist. To ide do te mere da se ljudi koji deluju u pojedinim oblastima „ozbiljne“ muzike ponašaju kao pop zvezde, a za to imamo dva razloga – ili su bili izuzetno talični, ili prostо žele da zarade što više novca.

*Koriste prednosti sadašnje situacije...*

Ne bih želeo da prozivam pojedine ljude, ali zapanjilo me kada su mi prijatelji ispričali, gotovo kao anegdotu – a zaista se desilo – da su se nekom prilikom susreli Džon Tavener i Arvo Part i da su sve vreme proveli diskutujući o tome koja je marka luksuznih automobila bolja – Porše, Bentli ili

Ferari. Uostalom, to je stara priča koja se provlači kroz hrišćansku crkvu od davnina: da li se sećate Ekove knjige *Ime ruže* i filma snimljenog po njoj?

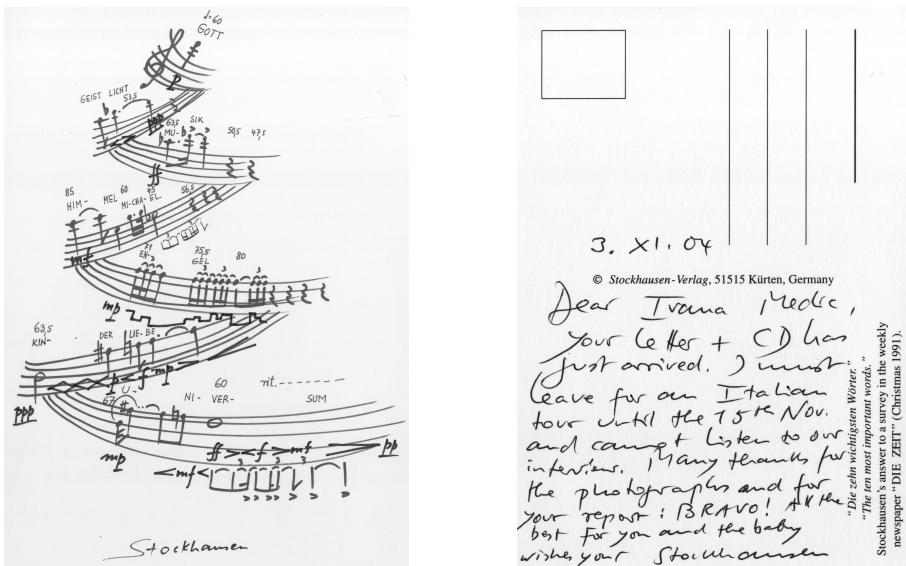
*Naravno!*

Eh, u tom filmu mi zapravo vidimo konflikt između veoma bogatih, prelepo obučenih monaha iz Vatikana, i siromašnih franjevaca, odanih idealima crkve. Praktično, ista vrsta sukoba odigrava se danas na području savremene muzike, samo u malo izmenjenoj formi!

# Galerija



**Slika 1 – Zahvalnica Karlhajnca Štokhauzena Ivani Medić**



**Slika 2 – Ivana Medić i Karlhajnc Štokhauzen u Kirtenu, 2004. godine (foto: Ingvar Loko Nordin)**



**Slika 3** – Karlhajnc Štokhauzen u studiju u Kirtenu, 2004. godine (foto: Katinka Pasver)

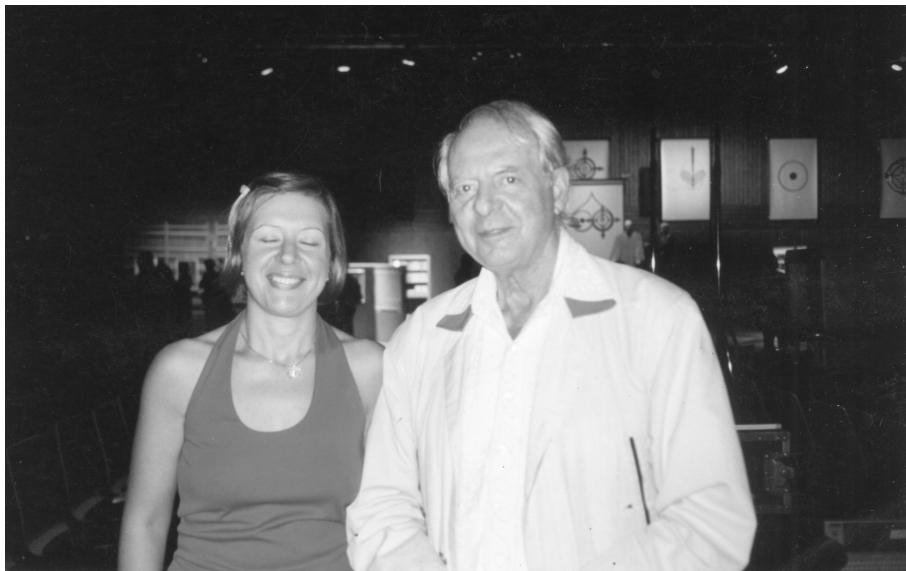


**Slika 4** – Polaznici i predavači Štokhauzenovog kursa iz kompozicije i interpretacije u Kirtenu 2004. godine (foto: Ingvar Loko Nordin)



**Schluß-Foto der Stockhausen-Kurse Kürten 2004.**  
Die Namen und Nationalitäten sind im Programmheft der Kurse veröffentlicht.  
(Photo: Ingvar Loco Nordin)

**Slika 5** – Ivana Medić i Karlhajnc Štokhauzen u Kirtenu, 2004. godine (foto: Ingvar Loko Nordin)



**Slika 6** – Sjuzan Stivens i Katinka Pasver u kostimima iz opere *Ponedeljak* u Kirtenu 2004. godine (foto: Ivana Medić)



**Slika 7 – Karlhajnc Štokhauzen u Kirtenu 2004. godine (foto: Ivana Medić)**



**Slika 8 – Ričard Toup i Ivana Medić u Kirtenu 2004. god. (foto: Džudit Krispin)**



**Slika 9 – Kostimi iz opere *Ponedeljak*** (foto: Ivana Medić)



**Slika 10 – Karlhajnc Štokhauzen i Ivana Medić** (foto: Robert Šimanek)

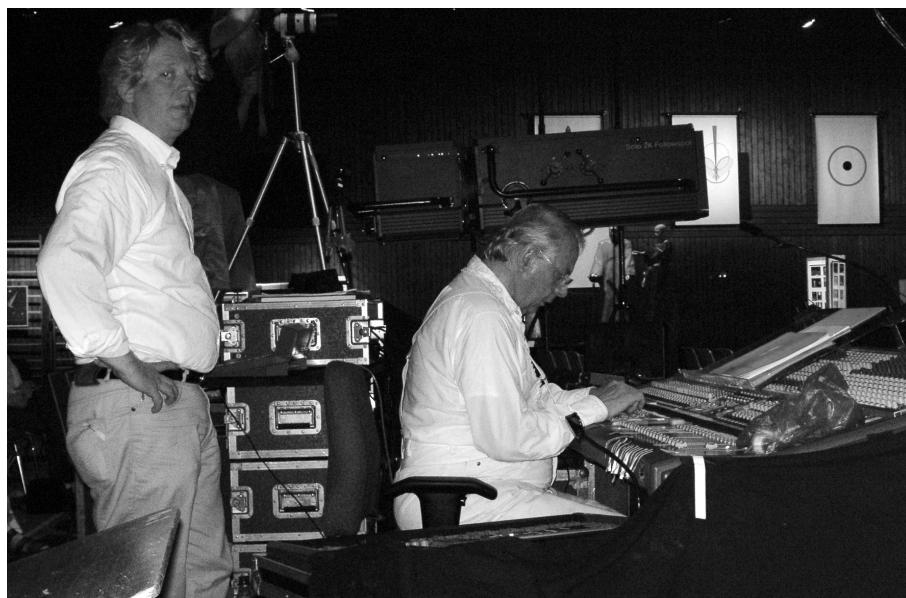


**Slika 11** (levo) – Barbara Hanigan i Marko Blauv u sceni “Pieta” iz opere *Utorak u Kirtenu* 2004. godine (foto: Ivana Medić)

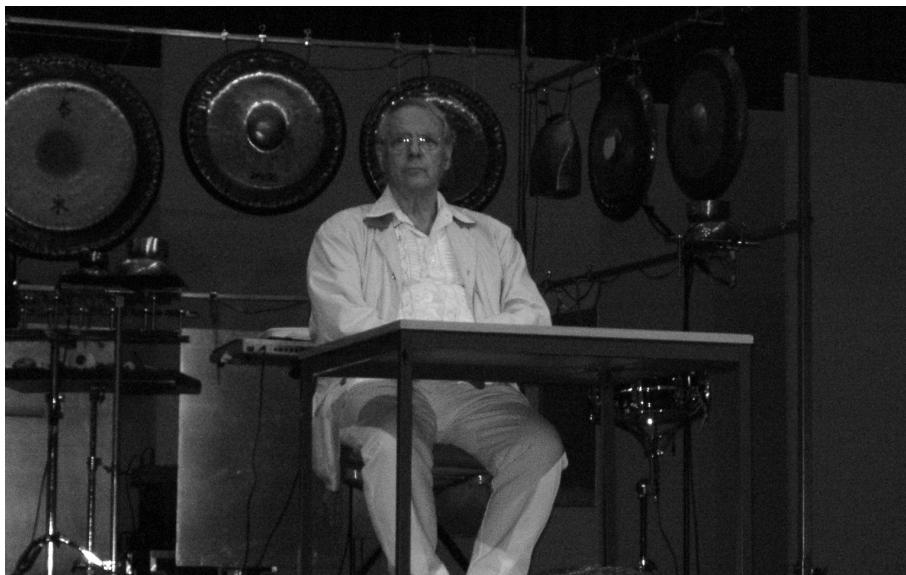
**Slika 12** (desno) – Ričard Toup u Kirtenu 2004. godine (foto: Ivana Medić)



**Slika 13** – Karlhajnc Štokhausen i Brajan Vulf u studiju (foto: Ivana Medić)



**Slika 14** – Karlhajnc Štohauzen na predavanju u Kirtenu 2004. godine (foto: Ivana Medić)



**Slika 15** – Ivana Medić u Kirtenu 2004. godine (foto: Džudit Krispin)





## Summary

This monograph is the first comprehensive consideration of the *total artwork* (*Gesamtkunstwerk*) in the 20th and 21st centuries. The starting point of this book is the notion of *Gesamtkunstwerk* as theoretically explained and applied in music dramas by the most significant German romantic composer, Richard Wagner (1813–1883). Ivana Medić views Wagner's total work of art as the first project in modern art in which the activity of its creator is theoretical and practical in equal terms: with each subsequent piece, the composer examines, modifies or establishes an explicitly exposed autopoetic attitude. Simultaneously with resolving the relationship between musical, verbal and stage texts in their theatrical works, Wagner and the composers whom Medić identified as his followers linked their artistic endeavours with various ideological, political, religious and other discursive systems – while producing a large number of texts in which they explained their aspirations, the purpose and meaning of their artistic activity.

Wagner's concept was based on uniting of separate, self-worthy artistic disciplines, which prevented him from accomplishing the desired synthetic effect. That is why the artists from the later epochs tried to deepen the causal relation between the various levels of the total artwork. A stream of avantgarde works originating from *Gesamtkunstwerk* referred to the ideological background of Wagner's project, its archaic and transcendental utopia: the vision of creating a new universe, as a means of social and spiritual transformation; hence, the quest for Unity was transferred to the conceptual level. Expressionism proved to be the artistic movement ideal for the realization of *Gesamtkunstwerk*, because the romantic concept of the unity of arts was transformed into the synthesis of media, and on the other hand, the quest for the primordial, spiritual, hence ontological, became of utmost importance.

Medić investigates the evolution of Gesamtkunstwerk in the early twentieth century; she examines in what ways this project has been further developed, understood and interpreted, and establishes criteria for defining Gesamtkunstwerk in the twentieth century:

- in terms of form, the work should be realized as a synthesis of many different arts and their media; and since Gesamtkunstwerk originated in the field of opera, the work must incorporate the media of sound and scene;
- in terms of concept, the work should connote an archaic and / or transcendent utopian project, as elaborated in the artist's autopoetics;
- the artist who creates Gesamtkunstwerk must maintain continuity with the character of a Romantic creator as a philosopher / mystic / tragic hero, who is most often the protagonist of his work;
- the work should have a certain mimetic character.

Medić then analyses the early twentieth-century works that fulfil the above criteria: *Mysterium* (*Мистерия*), the unfinished transcendent multimedia spectacle by the Russian avant-gardist of the “Silver Age”, Alexander Scriabin /Skryabin/ (Александр Николаевич Скрябин, 1871–1915), as well as *The Hand of Fate* (*Die glückliche Hand*), a single-act Expressionist opera by Arnold Schoenberg /Schönberg/ (1874–1951), the founder of “The Second Viennese School”.

Alexander Scriabin’s megalomaniacally conceived *Mysterium* was meant to involve all humanity in the act of performing, and to lead to cosmic cataclysm and transformation of people into higher, spiritual beings. With this concept, Scriabin resolutely transcended the boundaries of art as an autonomous discursive system; he saw himself as the high priest of the ceremony of spiritual transformation. Recognising the complexity of the task that he had set before himself (but never giving up on it), Scriabin undertook the creation of *Prefatory Action* (*L'acte préalable*), a mimetic theatrical work that was supposed to be a “model” of the original *Mysterium*, to test the composer’s abilities, as well as the ability of the audience to accept the role assigned by Scriabin. Sudden death prevented the “obsessed” composer from completing his Gesamtkunstwerk, but contributed to his posthumous reputation as a creator-mystic, visionary and martyr for his art; and the project *Mysterium* itself anticipated numerous theatrical and paratheatrical forms characteristic of (neo-) avant-garde art after World War II.

Unlike Scriabin, whose output he knew and respected, Schoenberg was involved in the project of the total work of art only for a limited period of

time, and its outcome was just one work, the musical drama *The Hand of Fate*. Building on Wagner's pioneering efforts in the field of opera directing, Schoenberg devoted considerable attention to the creation of stage text and to the solution of the problem of its harmonisation with music and libretto. In keeping with the postulates of Expressionist aesthetics, Schoenberg also pursued the spiritual evolution of humanity, but saw its path in individual transformation and release from all strife. In the image of the nameless Man, the main character of *The Hand of Fate*, Schoenberg portrayed himself as a supreme artist who does not fit into the world that surrounds him and repeatedly suffers due to other people's ruthlessness and envy. In contrast to Scriabin, Schoenberg did not seek to transgress the boundaries of art, but focused on solving formal problems, i.e. the project of synthesis of media of individual arts, in order to achieve their synergistic effect. In doing so, he sought to reject all superfluous elements from the theatrical work, in order to concentrate on the emotional states of a single protagonist. Although the impact of his opera was not great, due to external circumstances, with *The Hand of Fate* Schoenberg gave a strong impetus to the development of the art of opera and film directing.

In the second part of the book, the focus is on the monumental cycle of seven operas dedicated to the days of the week – the “cosmic-ritual theatre” *Light* (*Licht*) of the most remarkable German avant-garde composer after World War II, Karlheinz Stockhausen (1928–2007). Like his predecessors, Stockhausen was solving the internal meta-discursive problems of art, but he also assigned to his work the role of a catalyst for the spiritual transformation of humanity. Building on the philosophical heritage that shaped Wagner's, Scriabin's, and Schoenberg's outputs, Stockhausen placed his operatic cycle in the service of propagating controversial New Age ideas. The diversity of their theoretical and practical approaches was influenced by the peculiarities of their individual artistic personalities; however, equally impactful was the fact that these composers lived and worked in different sociopolitical circumstances, which they reflected and interpreted through their total works of art.

The artistic personality of Karlheinz Stockhausen was marked by ambiguity: on the one hand, this composer portrayed himself as a radically avant-garde, tireless innovator, and on the other, as a follower of the great German Romantic tradition (whose paradigm is Wagner). Through the narrative of Michael, Eve, and Lucifer, as archetypes of different aspects of human nature, Stockhausen accomplished, to date, the greatest musical-theater project: *Light*, a cycle of seven full-length operas dedicated to the days of the week. Like his predecessors, Stockhausen emerges as the

complete creator of all components of his music-dramatic work. In his theoretical writings, as well as their practical realisation, he dealt with the internal meta-discursive problems of art (and their synthesis), but also strove for the “extended” reach of his work; that is, he considered his oeuvre as the carrier of spiritual progress of the mankind. By incorporating heterogeneous elements from all available musical, theatrical, and religious-mystical discursive systems into his project, which he saw only as different dialects of one common language, Stockhausen wished to create a ritual theatre that was close to every human being on the planet.

The *Licht* cycle consists of seven operas, and each one of them is entitled by a name of a day in the week: *Monday, Tuesday, Wednesday, Thursday, Friday, Saturday* and *Sunday*. Separate operas vary in the number of acts: *Thursday* and *Monday* have three acts each, *Tuesday* and *Friday* – two, while *Saturday, Wednesday* and *Sunday* have just one act. Each opera has a *Greeting* (instead of the ouverture) and a *Farewell* (something like Coda), but in some of the operas they are separate units, while in the others they are integral parts of the acts.

This ambitious cycle, lasting 29 hours, emerged in a very interesting way: Stockhausen did not write the operas in order, that is from *Monday* to *Sunday*, but he followed a certain dramatic logic, which is to be explained a bit later. Furthermore, he did not write seven operas as complete units, but he wrote a lot of separate musical pieces, which were later assembled into operas! Therefore, various acts, in fact segments or ful-length scenes of operas are quite loosely connected with each other. Almost every scene of any given opera can be performed as a separate piece – in fact, all these works have been premiered and even recorded on CDs in that way, as self-sufficient pieces, and then gathered together to form seven operas. Some of the pieces have been slightly modified when included into a cycle, but most of them have not been subjected to any changes. Even the scores can only be purchased separately!

The structure of the *Licht* cycle can be analysed in relation to the concepts of network and networking, understood as metaphores of artistic (and other) products in which the aspect of intertextuality is strongly present. Understood in this way, as a multidimensional network of various cultural, ideological, stylistic and artistic texts, the *Licht* cycle reveals itself as a paradigmatic work reflecting the current moment of European and world-wide artistic production.

Stockhausen himself never abandoned great modernist utopian projects. He believed that he created *ex nihilo*; his attitude towards life and creation was holistic, and unlike postmodernists (who insisted on differences), he

firmly believed in unity. The main reason why he became the odd one out at the dawn of postmodernism, was the fact that he embraced the ideology of New Age so completely uncritically. Most authors who analysed the movement, understood it as a phenomenon typical of postmodernist consumerism, characterised by everyday hyperproduction of accompanying literature, TV shows and courses dedicated to self-development and mind-control techniques, healthy diet, alternative medicine, and everything else! But Stockhausen perceived New Age as a utopian movement / project which should bring about true spiritual progress – hence he was quite proud to put his work in the service of advocating for it!

As to the very title of *Licht*, Stockhausen wrote: “The word *Licht* came fairly quickly since that has been used, time and again, by our great teachers – whether Christ or Aurobindo, and whether within the sacred or profane sphere or in abstract philosophy. One person says ‘I am Light’, or ‘God is Light’, or ‘The Father is Light’ – and another ‘The Universe is Light’, ‘Being is Light’, or ‘The Idea is Light’. Light is obviously spirit *per se*, manifestations of the Spirit, and the perfect, all-permeating, all-illuminating Spirit. That is the meaning of this universal word, and it cannot be replaced by any other as the title of my work. [...] So I’m constantly involved with this central concept of Light throughout the entire Week as an endless cycle of planets and gods.”

Stockhausen wrote on music extensively in all periods of his career. All of his writings confirm that, for him, artistic creation was a means of understanding one's own role in the world; he wanted to help the listeners understand his music. His basic attitude was monistic: he claimed that he had experienced the revelation, understood that the whole world was One; that everything in the Universe originated from a single creative principle, grew out of a single seed; that all peoples worshiped the embodiments of the same creative force. The main feature of his writings on music was a dialectic of rationalistic and metaphysical discourses, a constant vacillation between technical (“formalist”) explanations and mystical/prophetic exaltation. In a conversation with Ivana Medić, he said: “It was never my problem to reflect on what I did, even when I got my ideas from dreams. Once I've determined the centre, the main points of a certain musical piece or scene, I begin to work as an engineer. I don't feel the conflict between intuition and rational thinking.”

Stockhausen embraced New Age eagerly, often quoting its relevant authors or paraphrasing their thoughts. Since his religious beliefs were changing through time, different stages of his career exhibited the more or less explicit influences of certain masters. During the three decades in

which he was immersed in *Licht*, he was mostly inspired by Sri Aurobindo (who had “predicted” the evolution of humans into superhuman, spiritual beings), and also by the *Book of Urantia*. Ever since the beginning of his career, Stockhausen had been interested in “improving” the spiritual state of the mankind. His early work *Gesang der Jünglinge* (1955–56) affirmed his interest in religious topics. His spiritual concerns started to play an increasingly important role in his theoretical and practical work in the 1960s, around the time he got acquainted with Mary Bauermeister and her circle. However, Stockhausen did not indulge in his spiritual quests under her influence, or because of the entire *zeitgeist* of the 1960s, but because he felt a profound *inner necessity* to learn and understand the world around him; to explain to himself and to others why and how he created music; and also, to contribute to the spiritual progress of the mankind. Ever since the beginning of his creative work, Stockhausen had claimed that he “received” most of his ideas from higher sources, mostly in dreams, or in the deep meditative states.

Stockhausen profoundly believed that great changes were about to happen in the world and that humans were about to evolve into spiritually more advanced beings. He believed that he was already spiritually ahead of a majority of people, and was more than willing to take up the role of an oracle/guru/prophet/master/mentor/shaman. Stockhausen saw New Music as a medium for spiritual communication and believed that performing classical repertoire contributed to the spiritual stagnation of mankind! As for *Licht*, the entire “expositional” opera, *Thursday from Light*, deals with the main character Michael’s education, his quest to get to know himself and the world around him, and his spiritual evolution. The composer explicitly identified with the protagonist by interpolating several of his autobiographical experiences into the libretto.

Stockhausen often voiced his enthusiasm for a New Agean eclectic approach to various religions, doctrines, practices and cults. He believed that Christianity could no longer provide contemporary man with all the answers and meanings. He was fascinated by Eastern religions, doctrines and learnings, and found them superior to the achievements of Western cultures. Hence, he advocated the attempt to “improve” the Western world by following Eastern models and trying to achieve a “synthesis of East and West”. Stockhausen aimed at achieving universal humanism, and wanted to embrace the whole world and unify all peoples; hence in some of the works that preceded *Licht* and contributed to gradual establishment of his concept of total artwork, he integrated musical samples originating from various national cultures and practices.

With *Licht*, Stockhausen wanted to create a powerful ritual of enormous dimensions, and to embrace the entire human race; therefore he incorporated elements of every tradition that had swum into his can. As an example of his eclectic approach, in the opera *Saturday from Light*, the entire second scene describes Luzifer's death; the musical piece accompanying this scene is called *Kathinka's Song as Luzifer's Requiem*. Kathinka Pasveer's task is to play 24 exercises, in fact two sets of eleven variations on the superformula, preceded by a Greeting and with an Interlude. Here, Stockhausen was inspired by the Egyptian and Tibetan Books of Dead, which instruct that the deceased person should listen to certain mantras, in order not to stray from the right path on the way to the Light. The sound of these mantras should liberate the soul, and prevent it from being seduced or frightened by evil visions. According to Stockhausen, it is more likely that the soul will arrive into the white Light undisrupted if it had a chance to listen to these mantras while still living, in order to be able to recognise them after death and follow them correctly – so he wrote them out, as a “tutorial” for the soul!

Stockhausen used many different languages in his libretto – German, English, Chinese, Hindu, Swahili, Italian, Japanese, etc. and in *Wednesday from Light* he even devised a completely new language, called “the language of the World Parliament”. However, the music in *Licht* is completely new and original, composed on the basis of a single, three-layered superformula. Stockhausen always stressed his need to design a total organisation of all parameters of his works on different levels. Composing on the basis of superformula was basically a continuation of his serial period, since the superformula was assigned the power to determine all the facets of the course of music. In *Licht*, everything is derived from tiny embryos, the micro and macro world of the work are all the same, and everything has been predetermined by the original core, which has endless possibilities for development. So, this is an organicistic principle of creation. The totality of musical events in the entire 27 hours of the cycle comprises endless variations on the three melodies which constitute the superformula. Such a compositional procedure and organicist concept are closely related to Stockhausen's monistic outlook on the world and the Universe which, according to him, are but endless variations on the original act of Divine creation.

In *Licht*, unlike *Telemusik*, *Hymnen* or *Prozession*, Stockhausen did not employ music quotations or self-quotations. Rather, he aimed at mimicking various “dialects” spoken by different cultures and communities. He saw a basic unity in the musical traditions of various peoples and believed that

the entire mankind possessed a common musical heritage, and also that the individual national styles are but dialects of the universal language of the world music. As an example, in *Sunday from Light*, the final scene *Hoch-Zeiten* (High Times, or Weddings) exists in three versions: for mixed choir, for orchestra, and for a quintet of synthesisers (*Sunday Farewell*). In the choir version, every part is sung in a different language (the words are written down phonetically): Soprano 1 sings in Hindu; Soprano 2 in Chinese; Alto in Arabic; Tenor in English; and Bass in Swahili. In the foreword to the score, Stockhausen notes down in great detail all the texts he used in *Hoch-Zeiten*: those are mostly concerned with love, marriage, angels and natural phenomena, but he also employs neutral syllables. For example, the text for the Soprano 1 part is partially taken from the scene *Procession of Angels* (in original, the text is sung by the Angels of Water); the rest of the “lyrics” consists of names of Indian gods, rivers, regions, but also of love poems from collections of love rhymes in Sanskrit. Of course, Stockhausen was not fluent in all the languages he used in *Hoch-Zeiten*, but for him, each language had its own specific sound quality, a specific intonation, which he tried to imitate with musical means. For example, the Soprano 2 part was created by means of swift glissandos upwards and downwards, notated graphically; when they are sung by a choir, the performance inevitably becomes a bit aleatoric. That's what Chinese language and music sounded like to Stockhausen! The bass part, on the other hand, consists of alternations of rhythmicised speech and exclamations; Stockhausen prescribed seven different types of speech articulation here, also graphically notated – that is an example of his “Swahili”. All the glissandos, dynamic configurations, various types of declamation etc. enabled Stockhausen to distinguish precisely between musical dialects – or at least the way he heard and understood them. And all these differentiations were executed on the basis of the same music material, i.e. the superformula, and not on quotations or paraphrases of original Chinese or African melodies.

The next feature of Stockhausen's adherence to New Age principles and ideas was his embracing of astrology. He firmly believed in the immediate arrival of the Age of Aquarius and all the benefits it would bring along. Even before *Licht*, he obsessed about cosmos, planets, stars and zodiac signs. Works such as *Zodiac*, *Sternklang* and *Sirius* were composed on the basis of formulae, which he transferred from one work to another. For example, *Sirius* which immediately precedes *Licht*, deals with twelve months of the year, and the seasons' changes. Thus Michael Kurtz described Stockhausen's “libretto” for *Sirius* as “a modern-time mystery play dressed up as a science-fiction story”.

When it comes to *Licht*, although the totality of events in this vast operatic cycle is seemingly complicated and not too coherent, once we employ astrological symbolism, everything becomes very clear and obvious, almost banal! In traditional astrology, before the discovery of Uranus in 1781, there were seven main heavenly bodies: the Sun, the Moon, Mercury, Venus, Mars, Jupiter and Saturn. Each was connected to a certain day of the week, each had its dominant colour, and its basic symbolism. French and Italian, and to some extent German and English names of the days still demonstrate the ancient connection between the days of the weeks and astrological symbolism. Monday – Lundi, Lunedi, derived from Luna, The Moon, represents the female principle, family, giving birth – therefore Stockhausen choose Monday to be the day of Eva as the Mother. Tuesday – Mardi, derived from Mars, the planet of war, therefore the action of *Tuesday* deals with war between Michael and Luzifer. Wednesday – Mercredi, Mercoledi, is of course attached to Mercury, the planet of communication, cooperation, collaboration, spreading of information, marketing etc. – and that is exactly what the plot of the opera *Wednesday* is all about! Thursday – Jeudi, Giovedi, derived from Jupiter, which is traditionally the planet of joy, wisdom, maturity, expansion, education, democracy, religion – no wonder that Stockhausen connected Thursday and the symbolism of Jupiter to the character of Michael, with whom he identified! Friday – Vendredi, Venerdi, is the day of Venus, planet of love and loving relationships, and this day is consequently dedicated to Eva – but here she is not a motherly type, but a lover, seducer and sinner. Saturday, even in English, is the day of Saturn, planet of death, misfortune, illness, suffering, misanthropy etc. Small wonder that this day is assigned to Luzifer, the fallen angel. Finally, Sunday is of course the day of the Sun, the triumph of the creative principle in the universe, and a logical finale of the whole cycle. So, we have, in the order of appearance of the operas: *Thursday* – Jupiter, Michael, the good guy; *Saturday* – Saturn, Lucifer, the bad guy; *Monday* – the Moon, Eva as the mother; *Tuesday* – Mars, war; *Friday* – Venus, Eva's loving temptation; *Wednesday* – Mercury, collaboration; and finally, *Sunday* – the Sun, the union of all different aspects of human nature with their creative source.

Closely related to this is Stockhausen's holistic-monistic outlook on the world, and his constant reference to science, especially to the laws of physics, in order to prove the holistic nature of the world. This belief penetrated Stockhausen's compositional method as well. In *Licht*, he employs the theory of fractals: the superformula forms the core of the entire work on various levels and time/space scales, from the tiniest ones to the whole cycle. Every little detail resembles and reflects the whole, and vice versa. On the broader scale, the notes of the three melodies that form

the superformula correspond to the tonal centres and the harmonic unfolding of the entire scenes, and within these scenes the melodies determine the dramatic action. Every bit of music is derived from the superformula, and different layers of music move at different speeds, in accordance with the composer's precise calculations. Stockhausen also advocated jettisoning a unique, fixed identity in order to unify with the rest of people. He stated: "I'm trying to go beyond collage, heterogeneity and pluralism, and to find unity: to produce music that brings us to the essential One. And that is going to be badly needed during the time of shocks and disasters that is going to come. Models of coming together, of mutual love, of love as a cohesive force. I'm sure that if I'm in my best state, my music will have a unifying effect."

In *Licht*, the entire concluding opera, *Sunday*, deals with different kinds of mystic unions and reunions. The first scene, *Lights-Waters* is about the Solar System, planets and other heavenly bodies, and different types of movement in the outer space. The second scene, *Procession of Angels*, is a solemn musical ceremony of seven choir groups which represent seven types of angels. The third scene, *Lights-Pictures*, unfolds in seven phases related to the seven days of the week. The fourth scene, *Scents-Signs*, explains the basic symbolism of the entire cycle and ends with a mystical union of an alto and a boy, Michael. Finally, the fifth scene, *Weddings / High Times*, is dedicated to the loving union of Michael and Eve.

As to the stylistic position of the *Licht* cycle in respect to the paradigms of modernism and postmodernism, the situation is rather clear in favour of modernism. Postmodernism never attempts to improve the world, to educate and enlighten it, or to direct it towards futurological utopias; it demystifies modernism, dismantles its ideological mechanisms; all the "great narratives" of modernism are abandoned, and art is no longer expected to perform any social role. However, this is incompatible with Stockhausen's artistic and spiritual quests, as even in the last four decades of his life he still wanted to change, educate and improve the world, and he never gave up on modernist "great narratives"! Although in his output from the early 1970s onwards one may notice many symptoms of returning to the traditional categories of music which he had discarded, forgotten or denied in his early, "serial-constructivist" phase (such as melody, harmony, polyphony etc.), Stockhausen employed these procedures within the still predominantly modernist artistic ideology, and in accordance with the ideals of New Age. His music for *Licht* featured the organicist principle of growing the entire autonomous and self-sufficient work out of a single seed, the embryo which contained in itself the entire programme of its

further development (as analogous to natural laws of birth and growth), as well as the return to serial constructivism, only this time branded as the superformula.

When it comes to Stockhausen's concept of total theatre, it is again incompatible with postmodernism. First of all, Stockhausen's philosophical base was not poststructuralism (which never really took root in Germany), but New Age, hence he did not put his oeuvre in the service of critique, meta-analysis and deconstruction of the modernist concept of art, but quite the opposite! Although he did refer to various sources, various cultural texts from the global archive, this intertextuality is put in the service of achieving the unity of art and life, art and religion, art and mission, etc., in accordance with the New Agean vision of the unity of mankind in the Age of Aquarius. Stockhausen by no means insisted on racial, sexual and political differences, but tried to overcome them, flatten the differences and unify them. Although the *Licht* cycle does refer to various theatrical traditions and genres, the composer's goal was not to prove arbitrariness, critique originality or confirm eclecticism, but again to unite them all in a coherent whole. Stockhausen insisted on the originality and unrepeatability of artistic creation, firmly believed in the (romantic-modernist) concept of the artist-Genius who communicated with the higher sources, and who created works which would contribute to the spiritual progress of the human race! Stockhausen's magnum opus, although created in the midst of myriads of cultural texts, was conceived as a unique, unrepeatable, autonomous and original creation. He did not produce an open, changeable and interactive theatrical text, but a complete and whole theatrical product.

While postmodern works instruct us that there is no definitive truth, that nothing is whole, and that everything is just a "text" created on the basis of other cultural texts mediated by our own knowledges/experiences/beliefs/ideologies, etc., the message of Stockhausen's operatic cycle is precisely the opposite: New Age is truth – Universe is whole – *Licht* is God – Mankind is One... The composer firmly believed that *Licht*, as well as his entire oeuvre, was a product of a joint action of his "inner necessity" and outer spiritual vibrations, to which he was particularly receptive.

A special quality of this monograph is the fact that Ivana Medić was in direct contact with Karlheinz Stockhausen until his death, and that she had at her disposal his sketches, inscriptions, scores, as well as an invaluable opportunity to receive answers to questions regarding Stockhausen's creative process in discussions with the composer himself and his closest associates. Her 2004 interviews with Karlheinz Stockhausen and with his long-standing assistant Richard Toop are reprinted in the Appendix.



## Bibliografija

- Abbate, Carolyn (1992) "Analysis". In Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. I. London: Macmillan, 116–120.
- Adorno, Teodor V. (1968) *Filozofija nove muzike*. Beograd: Nolit.
- Адорно, Теодор (1997) „Грађанска опера”. *Музички талас* 1–2: 54–58.
- Adorno, Theodor W. i Horkheimer, Max (1980) *Sociološke studije*. Zagreb: Školska knjiga.
- Anon. (1927) *Teozofija i teozofska društvo – Onima koji traže istinu*. Zagreb: Jugoslavensko teozofsko društvo.
- Anon. (1999) *The Urantia Book*. Urantia Foundation Int.
- Apija, Adolf (1983) „Režija i muzika – Opšta skica za scensku postavku *Tristana i Izolde* (1899)”. *Zvuk* 3: 40–46.
- Apthorp, Shirley (2019) "AUS LICHT brings Stockhausen's wildly ambitious opera to Amsterdam – helicopters and all". *The Financial Times*, 4 June 2019, <https://www.ft.com/content/a6a3021a-86af-11e9-b861-54ee436f9768>
- Arto, Antonen (1971) *Pozorište i njegov dvojnik*. Beograd: Prosveta.
- Auner, Joseph (1989) "Schoenberg's Aesthetic Transformations and the Evolution of Form in *Die glückliche Hand*". *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* XII(2): 103–128.
- Аунер, Јозеф (2006/7) „Шенбергова естетска трансформација и еволуција форме *Срећне руке*” (прев. Ивана Медић). *Музички талас* 34–35: 62–75.
- Barba, Euđenio i Savareze, Nikola (1996) *Rečnik pozorišne antropologije – Tajna umetnost glumca*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti – Institut za pozorište, film, radio i televiziju.
- Berry, Mark (2012) "Stockhausen's *Mittwoch*, Birmingham Opera Company". *Opera Today*, 5 October 2012, [http://www.operatoday.com/content/2012/10/stockhausens\\_mi.php](http://www.operatoday.com/content/2012/10/stockhausens_mi.php)

- Birger, Peter (2000) *Teorija avangarde*. Beograd: Narodna knjiga.
- Bloh, Ernst (1983) „Paradoksi i pastoralna kod Wagnera”. *Treći program*, proleće 1983: 396–427.
- Boehmer, Konrad (2017) “Stockhausen’s Spirituality”. In Robert Sholl and Sander van Maas (eds.), *Contemporary Music and Spirituality*. Abingdon/New York: Routledge, 185–203.
- Borhmajer, Diter (1983) „Svet umiruće svetlosti”. *Treći program*, proleće 1983, 427–457.
- Boulez, Pierre (1990) *Orientations – Collected Writings* (ur. Jean-Jacques Nattiez, prev. Martin Cooper). Harvard MA: Harvard University Press.
- Bowers, Faubion (1969) *Scriabin – A Biography of the Russian Composer (1871–1915)*, vols. 1–2. Tokyo and Palo Alto: Kodansha International LTD.
- Brand, Juliane, Christopher Hailey and Donald Harris (eds.) (1987) *The Berg – Schoenberg Correspondence: Selected Letters*. New York: Norton.
- Бринкман, Херберт (1998) „Кандински и Шенберг – духовно сродство између сликара и музичара”. *Музички талас 2–4* (1998): 56–60.
- Bronfen, Elisabeth (1996) “Kundry’s Laughter”. *New German Critique* 69: 147–161.
- Carlson, Maria (1997) “Fashionable Occultism: Spiritualism, Theosophy, Freemasonry and Hermeticism in Fin-de-Siècle Russia”. In Bernice Glazer Rosenthal (ed.), *The Occult in Russian and Soviet Culture*. Ithaca: Cornell University Press.
- Chadburn, Leo (2012) “The Unstageable Staged: Stockhausen’s Mittwoch Aus Licht Reviewed”. *The Quietus*, 31 August 2012, <https://thequietus.com/articles/09882-stockhausen-mittwoch-aus-licht-review>
- Clements, Andrew (2012) “Mittwoch aus Licht – review”. *The Guardian*, 23 August 2012, <https://www.theguardian.com/music/2012/aug/23/karlheinz-stockhausen-mittwoch-aus-licht-birmingham?INTCMP=SRCH>
- Cott, Jonathan (1974) *Stockhausen. Conversations with the composer*. London: Cox and Wyman.
- Culshaw, John (s.a.) “Götterdämmerung As Drama”. Tekst uz LP ploču *Decca MET 291–6*.
- Dahlhaus, Carl (1983) *Vom Musikdrama zur Literaturoper*. München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler.
- Dalhaus, Karl (1983) „O završetku Sumraka bogova”. *Treći program*, proleće 1983, 457–478.

- Дельсон, Владимир (1974) *Скрябин – Очерки жизни и творчества*. Москва: Музыка.
- Denegri, Ješa (1999) „Umetnost u drugoj polovini XX veka”. Predgovor za: Miško Šuvaković, *Pojmovnik moderne i postmoderne umetnosti posle 1950*. Beograd/Novi Sad: SANU/Prometej, 7–12.
- Storch, Wolfgang (2002) *Der Raum Bayreuth – Ein Auftrag aus der Zukunft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Despić, Dejan (1997) *Harmonija sa harmonskom analizom*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Dragović, Gordan (2003) „Editorijal” za srpsko izdanje: Rihard Vagner, *Opera i drama*. Zemun: Madlenianum, VII–X.
- Fairman, Richard: “Cue the helicopter quartet”. *Financial Times*, 25 August 2012, <https://web.archive.org/web/20120831094926/http://www.ft.com/cms/s/2/914f2ddc-ed0d-11e1-9980-00144feab49a.html?#axzz5M7cIiE5A>
- Flaker, Aleksandar (1984) *Ruska avangarda*. Zagreb: Liber–Globus.
- Flaker, Aleksandar (1989) „Sovjetski masovni Gesamtkunstwerk”. *Lica* 7: 10–12.
- Frisiaus, Rudolph (1996) *Einführung in das Gesamtwerk – Gespräche*. Mainz: Schott.
- Fuchs, Jörn Florian (2011) “Mit den Ohren ins Weltall; Karlheinz Stockhausens *Sonntag aus Licht* wurde in Köln erstmals komplett szenisch aufgeführt”. *Schwäbische Tagblatt*, 13 April 2011, <https://www.tagblatt.de/Nachrichten/Karlheinz-Stockhausens-Sonntag-aus-Licht-wurde-in-Koeln-erstmals-komplett-szenisch-aufgefuehrt-204974.html>
- Goehr, Lydia (2002) *The Quest for Voice – Music, Politics and the Limits of Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.
- Golea, Antoine (1983) *Claude Debussy*. Paris: Editions Slatkine.
- Graf, Herbert (1983) „Operска режија као наука”. *Zvuk* 4: 71.
- Groys, Boris (1992) *The Total Art of Stalinism. Avant-garde, Aesthetic Dictatorship, And Beyond*. Princeton: Princeton University Press.
- Hanslick, Eduard (1998) *O muzički lijepom*. Beograd: Plato.
- Harvey, Jonathan (1975) *The Music of Stockhausen*. London: Faber and Faber.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1987) *Fenomenologija duha*. Zagreb: Naprijed.
- Henri, Adrian (1974) *Environments and Happenings*. London: Thames and Hudson.

- Hertz, David Michael (1987) *The Tuning of the World – The Musico–Literary Poetics of the Symbolist Movement*. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Huyssen, Andreas (1996) “Monumental Seduction”. *New German Critique* 69: 181–200.
- Janković (=Medić), Ivana (2001) „Gesamtkunstwerk Albana Berga”. U Sonja Marinković (ur.), *Opera od obreda do umetničke forme*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 198–208.
- Janković (=Medić), Ivana (2003) „Sinteziska umetnost Vladana Radovanovića”. *Muzikologija/Musicology* 3: 141–186.
- Janković, Jelena (1999) *Le Marteau sans Maitre Pjera Buleza – Neki aspekti kompozicione tehnike*. Diplomski rad. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Jaročinski, Stefan (1983) „Prelom dveju epoha (od ekspresionizma ka apstrakciji)”. *Zvuk* 3: 12.
- Jaročinski, Stefan (1983) „Totalno umetničko delo (Vagner i Niče)”. *Zvuk* 2: 40–48.
- Jeremić-Molnar, Dragana i Molnar, Aleksandar (2004) *Mit, ideologija i misterija u Tetralogiji Riharda Vagnera – Prsten Nibelunga i Parsifal*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Johnson, David (1964) “Liner Notes”, LP *The music of Arnold Schoenberg* vol. 2, CBS 72120 Columbia – Milano.
- Kahl-Hoch, Jelena (1984) “Kandinsky and Schoenberg”. In *Schoenberg, Arnold – Kandinsky, Wassily: Letters, Pictures and Documents*. London/Boston: Faber and Faber, 135–170.
- Kandinski, Vasilij (1996) *O duhovnom u umetnosti*. Beograd: Esoteria.
- Kangrga, Milan (1987) „Hegelov filozofski sistem”. U Hegel, G. W. F. *Fenomenologija duha*. Zagreb: Naprijed, IX–XXXIX.
- Grotovski, Ježi i Barba, Euđenio (1976) „Ka siromašnom pozorištu”. Intervju Ježija Grotovskog Euđeniju Barbi. Beograd: ISC, 24–44.
- Kennedy, Michael (1996) *The Concise Oxford Dictionary of Music*. New York: Oxford University Press.
- Кнајф, Тибор (1996) „О значењу рајнских кћери у Вагнеровом *Прстену*”. *Музички талас* 5–6: 50–54.
- Kohoutek, Ctirad (1984) *Tehnika komponovanja u muzici XX veka*. Beograd: Univerzitet umetnosti.

- Kropfinger, Klaus (2003) „Napomene”. U Rihard Vagner, *Opera i drama*. Zemun: Madlenianum, 263–280.
- Kropfinger, Klaus (2003) „Pogovor”. U Rihard Vagner, *Opera i drama*. Zemun: Madlenianum, 295–368.
- Kur, Remon (1983) „Arto i Stravinski – korifeji pozirišne i muzičke avangarde”. *Zvuk* 3: 29–37.
- Kurtz, Michael (1988) *Stockhausen – Eine biographie*. Kassel–Bassel: Barenreiter.
- Lakroa, Mišel (2001) *New Age – Ideologija novog doba*. Beograd: Clio.
- Leadbeater, C(harles) W. (1932) *Ein Textbuch der Theosophie*. Düsseldorf: Ernst Pieper Ring–Verlag.
- Levin, David (1996) “Reading Beckmesser Reading: Antisemitism and Aesthetic Practice in *The Mastersingers of Nuremberg*”. *New German Critique* 69: 127–145.
- MacDonald, Malcolm (2008) *Schoenberg*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Marcuse, Herbert (1981) *Estetska dimenzija*. Zagreb: Naprijed.
- Medić, Ivana (2003) „Iz sedam dana: Intuitivna muzika Karlhajnca Štokhauzena”. *Treći program* 117–118: 213–238.
- Medić, Ivana (2003) „Od spoja umetnosti ka sintezi medija – Srećna ruka Arnolda Šenberga i Žuti zvuk Vasilija Kandinskog”. U Vesna Mikić i Tatjana Marković (ur.), *Muzika i mediji*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 145–155.
- Medić, Ivana (2005) “...And There Was Light”. In Vesna Mikić and Tatjana Marković (eds.), *Music and Networking*. Belgrade: University of Arts – Faculty of Music, 154–162.
- Medić, Ivana (2005) “Karlheinz Stockhausen’s Course in Composition and Interpretation”. *New Sound* 25: 29–36.
- Medić, Ivana (2006) „Antisemitizam Riharda Vagnera”. U Sonja Marinković (ur.), *Vagnerov spis Opera i drama danas*. Novi Sad: Matica srpska, 43–50.
- Медић, Ивана (2008) „Штокхаузен – јединствени изоловани уметник. Разговор са музикологом Ричардом Тоупом”. *Музички талас* 36–37: 8–13.
- Медић, Ивана (2008) „Суперформула – генетички код композиције. Разговор са композитором Карлхаянцом Штокхаузеном”. *Музички талас* 36–37: 14–17.

- Медић, Ивана (2008) „Светлост – космичко-ритуални театар Карлхайнца Штокхаузена”. *Музички талас* 36–37: 52–85.
- Medić, Ivana (2013) „Helikopteri, vanzemaljci i razigrane kamile: opera *Sreda iz ciklusa Svetlost Karlhajnca Štokhauzena*”. U Sanja Pajić i Valerija Kanački (ur.), *Muzika i neizrecivo; Istorija umetnosti – Metodi i metodologija i njihova primena*, VII međunarodna konferencija *Srpski jezik, književnost, umetnost*, III sveska. Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, 91–106.
- Meldrum Brown, Hilda (2016) *The Quest for the Gesamtkunstwerk and Richard Wagner*. Oxford: Oxford University Press.
- Metken, Ginter (1983) „Nova era slika”. *Treći program*, proleće 1983, 478–494.
- Мијатовић, Бранислава (1993) „Гезамткунстверк Игора Стравинског”. *Нови Звук* 1: 147–157.
- Mijušković, Slobodan (1998) *Od samodovoljnosti do smrti slikarstva. Umetničke teorije (i prakse) ruske avangarde*. Beograd: Geopoetika.
- Milekić, Goran (2002) *Beskrnjna astrosimbolika*. Zemun: Astro Lab.
- Misailović, Milenko (2003) „Svremena Opera i drama Riharda Vagnera”. U Rihard Vagner, *Opera i drama*. Zemun: Madlenianum, XI–XXIII.
- Morrison, Simon (2002) *Russian Opera and the Symbolist Movement*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Niče, Fridrih (1983) *Tako je govorio Zarathustra*. Beograd: BIGZ.
- Nojvirt, Gesta (1983) „Parsifal i muzički jugendstil”. *Treći program*, proleće 1983: 494–521.
- Novak, Jelena (2019) “Eight, aus Licht, and The Unbearable Lightness of Being Immersed in Opera”. *The Opera Quarterly* 35(4): 358–371.
- Novaković, Monika (2017) „Formula kao sredstvo prokreacije: *Mantra Karlhajnca Štokhauzena*”. U Marija Masnikosa (ur.), *Muzički identiteti i evropska perspektiva 2: Interdisciplinarni pristup*, sv. 7. Beograd: Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, 175–193.
- Novaković, Monika (2018) “Process in the Aesthetical and Theoretical Thought of Karlheinz Stockhausen”. *INSAM Journal* 1: 29–38.
- Oraić Tolić, Dubravka (1996) *Paradigme 20. stoljeća: avangarda i postmoderna*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu.
- Oraić Tolić, Dubravka (1990) *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

- Orga, Ateş (1997) Tekst uz CD Scriabin – *The Divine Poem & Poem of Ecstasy*. NAXOS 8.553582: 2–5.J
- Peričić, Vlastimir (1978) *Kratak pregled razvoja harmonskih stilova (skripta)*. Beograd: samostalno izdanje autora.
- Peters, Günter (2003) *Heiliger Ernst im Spiel – Studien zur Musik von Karlheinz Stockhausen (Holy Seriousness in the Play – Essays on the Music of Karlheinz Stockhausen)*fP. Kürten: Stockhausen-Stiftung für Musik – Stockhausen Verlag.
- Petković, Predrag (2004) *Beskrajno putovanje duše*. Beograd: samostalno izdanje autora.
- Ramsay, Parker (2019) “Shining a ‘Licht’ on a 15-hour opera with hundreds of musicians and a helicopter quartet”. *The Washington Post*, 4 June 2019, [https://www.washingtonpost.com/entertainment/music/shining-a-licht-on-a-15-hour-opera-with-hundreds-of-musicians-and-a-helicopter-quartet/2019/06/04/09293e92-8618-11e9-98c1-e945ae5db8fb\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/entertainment/music/shining-a-licht-on-a-15-hour-opera-with-hundreds-of-musicians-and-a-helicopter-quartet/2019/06/04/09293e92-8618-11e9-98c1-e945ae5db8fb_story.html)
- Richard, Lionel et al. (eds.) (1984) *The Concise Encyclopedia of Expressionism*. Wave/Hertfordshire: Omega Books Ltd.
- Ringer, Alexander (2002) *Arnold Schönberg – Das Leben im Werk*. Stuttgart/Kassel, J. B. Metzler/Barenreiter, 2002.
- Robinson, Dejv (2002) *Niče i postmodernizam*. Beograd: Esotheria.
- Ross, Alex (2019) “Karlheinz Stockhausen Composes the Cosmos”. *The New Yorker*, 17 June 2019, <https://www.newyorker.com/magazine/2019/06/24/karlheinz-stockhausen-composes-the-cosmos>
- Рубцова, Валентина Васильевна (1989) *Александр Николаевич Скрябин*. Москва: Музыка.
- Salazar, Filip-Žozef (1984) *Ideologije u operi*. Beograd: Nolit.
- Schönberg, Arnold (2011) *Harmonielehre*. Wien: Universal Edition.
- Schönberg, Arnold (2011) “Probleme des Kunstunterrichts”. *Musikalisches Taschenbuch 2*: 22–27.
- Schönberg, Arnold (1912) “Das Verhältnis zum Text”. Almanach *Der Blaue Reiter* (ed. Wassily Kandinsky/Franz Marc). München: R. Piper & Co. Verlag, 27–33.
- Schoenberg, Arnold (1975) *Style and Idea* (ed. Leonard Stein). London/Boston: Faber and Faber.
- Schoenberg, Arnold (1978) *Theory of Harmony* (ed. Roy E. Carter). London / Berkeley: Faber and Faber/University of California Press.

- Schoenberg, Arnold and Kandinsky, Wassily (1984) *Letters, Pictures and Documents* (ed. Jelena Hahl-Koch). London/Boston: Faber and Faber.
- Schloezer, Boris (1987) *Scriabin – Artist and Mystic*. Oxford: Oxford University Press.
- Shoaf, Wayne et al. (1995/6) “A Preliminary Inventory of Correspondence to and from Arnold Schoenberg.” *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 18–19: 13–752.
- Sholl, Robert and Sander van Maas (eds.) (2017) *Contemporary Music and Spirituality*. Abingdon/New York: Routledge.
- [Skryabin, Alexander] (2018) *The Notebooks of Alexander Skryabin*. Transl. Simon Nicholls and Michael Pushkin. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Steinberg, Michael (1996) “Music Drama and the End of History”. *New German Critique* 69: 163–180.
- Stephan, Rudolf (1996) *Musiker der Moderne – Porträts und Skizzen*. Laaber: Laaber–Verlag.
- Stephens-Janning, Suzanne (2019) “LICHT: a never-ending story”. *Aus LICHT Program Booklet*. Amsterdam: Nationale Opera & Ballet, 2019, 82–85.
- Stockhausen, Karlheinz (1989) *Stockhausen on Music* (ed. Robin Maconie). London/New York: Marion Boyars.
- Stockhausen, Karlheinz (1989) *Towards a Cosmic Music. Texts by Karlheinz Stockhausen* (ed. Tim Nevill), Longmead–Shaftesbury–Dorset: Element Books Limited.
- Stockhausen, Karlheinz (1991) *Texte zur Musik 1977–1984*, vol. 6. Kurten: Stockhausen Verlag, 1991.
- Stockhausen, Karlheinz (1996) “Liner Notes”. *Karlheinz Stockhausen: Sirius*, CD No. 69 A & B. Kürten: Stockhausen-Verlag.
- Stockhausen, Karlheinz (2003) Priručnik uz Letnji kurs iz kompozicije u Kirtenu (o kompoziciji *Hoch-Zeiten za hor*). Kürten: Stockhausen-Verlag.
- Stockhausen, Karlheinz (2004) Priručnik 1 uz Letnji kurs iz kompozicije u Kirtenu (o kompoziciji *Hoch-Zeiten za orkestar*). Kürten: Stockhausen-Verlag.
- Stockhausen, Karlheinz (2004) Priručnik 2 uz Letnji kurs iz kompozicije u Kirtenu (o kompoziciji *Düfte-Zeichen*). Kürten: Stockhausen-Verlag.
- Szeeman, Harald (1983) *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*. Zürich: Aarau–KH.

- Šekner, Ričard (1992) *Ka postmodernom pozorištu – Između antropologije i pozorišta*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti.
- Шенберг, Арнолд (2006/7) „Предавање у Бреслауу о Срећној руци” (прев. Ивана Медић). *Музички талас* 34–35:60–61.
- Šorske, Karl (1998) *Fin-de-Siecle u Beču – politika i kultura*. Beograd: Geopoetika.
- Šuvaković, Miško (1997) „Eseji o Slavku Bogdanoviću”. U *Slavko Bogdanović – Politika tela*. Novi Sad: K21K/Prometej, 13–63.
- Šuvaković, Miško (1998) *Estetika apstraktnog slikarstva*. Beograd, Narodna knjiga/Alfa.
- Šuvaković, Miško (2001) *Paragrami tela/figure*. Beograd: Cenpi.
- Šuvaković, Miško (1999) *Pojmovnik moderne i postmoderne umetnosti posle 1950*. Beograd/Novi Sad: SANU/Prometej.
- Šuvaković, Miško (1995) *Prolegomena za analitičku estetiku*. Novi Sad: Četvrti talas.
- Šuvaković, Miško (1989) „Spoznajni značaj i funkcije *Gesamtkunstwerka* i *Pas-Touta* u umetnosti XX veka”. *Lica* 7: 4–9.
- Tannenbaum, Mya (1985) *Stockhausen – Intervista sul genio musicale*. Bari: Laterza & Figli.
- Toronyi-Lalic, Igor (2012) “Mittwoch aus Licht, Birmingham Opera Company: Helicopters disappoint in an otherwise thrilling Stockhausen world premiere”. *The Arts Desk*, 23 August 2012 <https://theartsdesk.com/classical-music/mittwoch-aus-licht-birmingham-opera-company>
- Vatimo, Đani (1991) *Kraj moderne*. Novi Sad: Svetovi.
- Veler, Hans-Ulrich (2002) *Nacionalizam – istorija, forme, posledice*. Novi Sad: Svetovi.
- Veselinović, Mirjana (1983) *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Veselinović, Mirjana (1991) *Umetnost i izvan nje – Poetika i stvaralaštvo Vladana Radovanovića*. Novi Sad: Matica srpska.
- Veselinović-Hofman, Mirjana (1997) *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*. Novi Sad: Matica srpska.
- Веселиновић-Хофман, Мијана (2002) „Тезе за реинтерпретацију југословенске музичке авангарде”. *Музички талас* 30–31: 18–33.
- Von Braun, Christina (1996) “Richard Wagner: A Poisonous Drink”. *New German Critique* 69: 37–51.

- Wagner, Richard (1938) *Richard Wagner – Ausgewählte Schriften und Briefe*, Bd. 1. Berlin: Bernhard Kahnfeld Verlag.
- Vagner, Rihard (2003) *Opera i drama*. Zemun: Madlenianum.
- Wagner, Richard (1893) *Opera and Drama*. Richard Wagner's Prose Works Vol. 2. Transl. William Ashton Ellis. London: K. Paul, Trench, Trübner & Co., Ltd. Reprinted by The Wagner Library, <http://users.skynet.be/johndeere/wlpdf/wlpr0063.pdf>
- Millington, Barry and Spencer, Stewart (eds.) (1992) *Wagner in Performance*. New Haven and London: Yale University Press.
- Weber, Moritz (2019) "Licht von Stockhausen – Das Opernereignis des Jahres". *Schweizer Radio und Fernsehen*, 13 June 2019, "<https://www.srf.ch/kultur/musik/licht-von-stockhausen-das-opernereignis-des-jahres>
- Weiner, Marc (1996) "Reading the Ideal". *New German Critique* 69: 53–83.
- Whitall, Arnold (1987) *Romantic Music*. London: Thames and Hudson.
- Wilson Smith, Matthew (2007) *The Total Work of Art: From Bayreuth to Cyberspace*. New York and London: Routledge.
- Winterbourne, Anthony (2000) *Speaking to Our Condition: Moral Frameworks in Wagner's Ring of the Nibelung*. Cranbury: Fairleigh Dickinson University Press.
- Wirtz, Markus (2002) *Licht – Die Szenische Musik von Karlheinz Stockhausen. Ein Einführung*. Saarbrücken, Pfau-Verlag, 2002.
- Wittgenstein, Ludwig (2010) *Tractatus Logico-Philosophicus* (trans. C. G. Ogden). Project Gutenberg, <http://www.gutenberg.org/files/5740/5740-pdf.pdf>
- Wörner, Karl (1973) *Stockhausen – Life and Work* (ed. Bill Hopkins). London: Faber & Faber.

Online izvori:

<http://www.karlheinzstockhausen.org>

<http://www.stockhausen-verlag.net>

<http://www.stockhausencds.com>

<http://www.stockhausen-essays.org> (by Albrecht Moritz)

<http://stockhausenspace.blogspot.com>

<https://auslicht.com/en/>

<http://www.sonoloco.com/rev/stockhausen/stockhausen.html>

# Registar imena

## A

Abati, Kerolin (Abbate, Carolyn)  
Adler, Gvido (Adler, Guido)  
Adorno, Teodor (Adorno, Theodor W.)  
Ajhendorf, Jozef (Eichendorff, Joseph)  
Andre, Doris (Andreae, Doris)  
Apija, Adolf (Appia, Adolphe)  
Aptorp, Širli (Apthorp, Shirley)  
Artanajaki, Najal (Arthanayake, Nihal)  
Arto, Antonen (Artaud, Antonin)  
Aškenazi, Vladimir (Ашкенази, Владимир Давидович)  
Auner, Jozef (Auner, Joseph)  
Aurobindo, Šri (Aurobindo, Sri)

## B

Bah, Johan Sebastijan (Bach, Johann Sebastian)  
Baltrušaitis, Jurgis  
Baljmont, Konstantin (Бальмонт, Константин Дмитриевич)  
Barba, Euđenio (Barba, Eugenio)  
Bartok, Bela (Bartók, Béla)  
Bauermajster, Mari (Bauermeister, Mary)  
Bavarski, Ludvig II (König von Bayern, Ludwig II.)  
Belini, Vinčenco (Bellini, Vincenzo)  
Bemer, Konrad (Boehmer, Konrad)  
Beret, Ričard (Barrett, Richard)  
Berg, Alban (Berg, Alban)  
Berlioz, Hektor (Berlioz, Hector)  
Betoven, Ludvig van (Beethoven, Ludwig van)  
Birger, Peter (Bürger, Peter)

Beli, Andrej (Белый, Андрей [Борис Николаевич Бугаев])  
Blaher, Boris (Blacher, Boris)  
Blauv, Marko (Blauw, Marco)  
Blavatski, Helena (Blavatsky, Helena)  
Bloh, Ernst (Bloch, Ernest)  
Blok, Aleksandar (Блок, Александр Александрович)  
Bodler, Šarl (Baudelaire, Charles)  
Bogdanović, Slavko  
Boje, Harald (Boye, Harald)  
Bojs, Jozef (Beyus, Joseph)  
Borhmajer, Diter (Borhmeyer, Dieter)  
Bouers, Fabion (Bowers, Faubion)  
Brams, Johanes (Brahms, Johannes)  
Brand, Džulijen (Brand, Juliene)  
Braun, Kristina fon (Braun, Christina von)  
Brejc, Tomaž  
Brinkman, Heribert (Brinkmann, Heribert)  
Brjusov, Valerij (Брюсов, Валерий Яковлевич)  
Bronfen, Elizabet (Bronfen, Elisabeth)  
Bulez, Pjer (Boulez, Pierre)  
Buzoni, Feručo (Busoni, Ferruccio)

## C

Cemlinski, Aleksandar (Zemlinsky, Alexander)  
Cemlinski, Matilda (Zemlinsky, Mathilde)  
Cimerman, Bernd Alojz (Zimmermann, Bernd Alois)

## Č

Čehov, Anton Pavlovič (Чехов, Антон Павлович)

## D

Dalhaus, Karl (Dahlhaus, Karl)  
Dankan, Isidora (Duncan, Isadora)  
Daunz, Olin (Downes, Olin)  
Debisi, Klod (Debussy, Claude)  
Dejvis, Majls (Davies, Miles)  
Deljson, Viktor (Дельсон, Виктор Юльевич)  
Denegri, Ješa (Jerko)  
Despić, Dejan  
Dinan, Anri (Dunant, Henry)  
Dolar, Mladen

Doniceti, Gaetano (Donizetti, Gaetano)  
Dostojevski, Fjodor (Достоевский, Фёдор Михайлович)  
Dragović, Gordan  
Durbaba, Olivera

## DŽ

Dženks, Čarls (Jencks, Charles)  
Džojs, Dzejms (Joyce, James)  
Džonson, Dejvid (Johnson, David)

## E

Eko, Umberto (Eco, Umberto)  
Ešli, Robert (Ashley, Robert)  
Evans, Edvin (Evans, Edwin)

## F

Fernihau, Brajan (Ferneyhough, Brian)  
Flaker, Aleksandar  
Fojerbah, Ludvig (Feuerbach, Ludwig)  
Foht, Ivan (Focht, Ivan)  
Fojerman, Emanuel (Feuermann, Emanuel)  
Frič, Johanes (Fritsch, Johannes)  
Fridrih, Kaspar David (Friedrich, Caspar David)  
Frizijus, Rudolf (Frisius, Rudolph)

## G

Ger, Lidija (Goehr, Lydia)  
Gerstl, Rihard (Gerstl, Richard)  
Gelhar, Rolf (Gehlhaar, Rolf)  
Gluk, Kristof Vilibald (Gluck, Christoph Wilibald)  
Golua, Antuan (Golea, Antoine)  
Gorki, Maksim (Горький, Максим [Алексей Максимович Пешков])  
Graf, Herbert (Graf, Herbert)  
Grojs, Boris (Groys, Boris)  
Gropijus, Valter (Gropius, Walter)  
Grotovski, Ježi (Grotowski, Jerzy)

## H

Hal-Koh, Jelena (Hahl-Koch, Jelena)  
Halm, August (Halm, August)  
Hanigan, Barbara (Hannigan, Barbara)

Hanslik, Eduard (Hanslick, Eduard)  
Harvi, Džonatan (Harvey, Jonathan)  
Hegel, Georg Fridrih (Hegel, Georg Friedrich)  
Hence, Hans Verner (Henze, Hans Werner)  
Henri, Adrijen (Henri, Adrian)  
Herc, Dejvid Majkl (Hertz, David Michael)  
Hese, Herman (Hesse, Hermann)  
Higgins, Dik (Higgins, Dick)  
Hindemit, Paul (Hindemith, Paul)  
Hisen, Andreas (Huyssen, Andreas)  
Hlebnjikov, Velimir (Хлебников, Велимир [Виктор Владимирович Хлебников])  
Hofman, E.T.A. (Hoffmann, E(rnst) T(heodor) A(madeus))  
Hofmanstal, Hugo (Hoffmanstahl, Hugo von)  
Hopkins, Bil (Hopkins, Bill)  
Hroh, Miroslav (Hroch, Miroslav)

## I

Ivanov, Vjačeslav (Иванов, Вячеслав Иванович)

## J

Janković [Medić], Ivana  
Janković-Beguš, Jelena  
Jaročinski, Stefan (Jarociński, Stefan)  
Jeremić-Molnar, Dragana  
Jesenjin, Sergej (Есенин, Сергей Александрович)  
Jovićević, Aleksandra

## K

Kafka, Franc (Kafka, Franz)  
Kagel, Mauricio (Kagel, Maurizio)  
Kandinski, Vasilij (Kandinsky, Wassily)  
Kangrga, Milan  
Kant, Imanuel (Kant, Immanuel)  
Kaprou, Alen (Caprow, Alan)  
Kazals, Pablo (Casals, Pablo)  
Kejdž, Džon (Cage, John)  
Kenedi, Majkl (Kennedy, Michael)  
Kle, Pol (Klee, Paul)  
Knajf, Tibor (Kneif, Tibor)  
Kohoutek, Ctirad (Kohoutek, Ctirad)

Kokoška, Oskar (Kokoschka, Oskar)  
Kontarski, Alfons (Kontarsky, Alfons)  
Kontarski, Alojz (Kontarsky, Aloys)  
Kot, Džonatan (Cott, Jonathan)  
Kreg, Edvard Gordon (Craig, Edward Gordon)  
Krispin, Džudit (Crispin, Judith)  
Kropfinger, Klaus (Kropfinger, Klaus)  
Ksenakis, Janis (Xenakis, Iannis)  
Kulšou, Džon (Culshaw, John)  
Kur, Remon (Court, Raymond)  
Kurc, Mihael (Kurtz, Michael)

## L

Lahenman, Helmut (Lachenmann, Helmut)  
Lakroa, Mišel (Lacroix, Michel)  
Lang, Fric (Lang, Fritz)  
Legal, Ernst (Legal, Ernst)  
Ligeti, Đerđ (Ligeti, György)  
Livajn, Dejvid (Levin, David)  
List, Franc (Liszt, Franz)  
Lusije, Alvin (Lucier, Alvin)

## LJ

Ljadov, Anatolij (Лядов, Анатолий Константинович)

## M

Masijunas, Džordž (Maciunas, George)  
Majerber, Đakomo (Meyerbeer, Giacomo)  
Makarova, Julija  
Makdonald, Hju (Macdonald, Hugh)  
Makdonald, Malkolm (MacDonald, Malcolm)  
Makmilan, Dzejms (MacMillan, James)  
Malarme, Stefan (Mallarmé, Stéphane)  
Maljevič, Kazimir (Malevich, Kazimir)  
Man, Tomas (Mann, Thomas)  
Marinković, Sonja  
Mark, Franc (Marc, Franz)  
Marković, Tatjana  
Marks, Karl (Marx, Karl)  
Markuze, Herbert (Marcuse, Herbert)  
Masnikosa, Marija

Medić, Ivana  
Mejerholjd, Vsevolod (Meyerhold, Vsevolod)  
Mekoni, Robin (Maconie, Robin)  
Meldrum Braun, Hilda (Meldrum Brown, Hilda)  
Mendelson, Feliks (Mendelssohn-Bartholdy, Felix)  
Merike, Eduard (Mörike, Eduard)  
Mesijan, Olivije (Messiaen, Olivier)  
Meterlink, Moris (Meterlinck, Maurice)  
Metken, Ginter (Metken, Günter)  
Mijatović, Branislava  
Mijušković, Slobodan  
Mikić, Vesna  
Milekić, Goran  
Milington, Bari (Millington, Barry)  
Misailović, Milenko  
Mocart, Wolfgang Amadeus (Mozart, Wolfgang Amadeus)  
Molnar, Aleksandar  
Mondrijan, Piet (Mondrian, Piet)  
Munk, Edvard (Munch, Edvard)

## N

Nemtin, Aleksandar (Немтин, Александр Павлович)  
Nevil, Tim (Nevill, Tim)  
Niće, Fridrih (Nietzsche, Friedrich)  
Nojvirt, Gestă (Neuwirth, Gösta)  
Nono, Luidi (Nono, Luigi)  
Nordin, Ingvar Loko (Nordin, Ingvar Loco)  
Novak, Jelena  
Novaković, Monika  
Novalis, Fridrih fon Hardenberg (Novalis, Friedrich von Hardenberg)

## O

Ober, Danijel (Aubert, Daniel)  
Oraić Tolić, Dubravka  
Orf, Karl (Orff, Carl)  
Orga, Ateš (Orga, Ateş)

## P

Palm, Zigfrid (Palm, Siegfried)  
Part, Arvo (Pärt, Arvo)  
Pasternak, Boris (Пастернак, Борис Леонидович)

Pasver, Katinka (Pasveer, Kathinka)  
Penderecki, Kžištof (Penderecki, Krzysztof)  
Peri, Jakopo (Peri, Jaccopo)  
Peričić, Vlastimir  
Petković, Predrag  
Plehanov, Georgi (Плеханов, Георгий Валентинович)  
Pfitcner, Hans (Pfitzner, Hans)  
Piskator, Ervin (Piscator, Erwin)  
Portugalov, Konstantin (Португалов, Константин Петрович)  
Pulank, Fransis (Poulenc, Francis)

## R

Radovanović, Vladan  
Radzivil, Princ Anton fon (Radziwill, Prince Anton von)  
Reger, Maks (Reger, Max)  
Remzi, Parker (Ramsay, Parker)  
Ričard, Lajonel (Richard, Lionel)  
Rim, Wolfgang (Rihm, Wolfgang)  
Ringer, Aleksandar (Ringer, Alexander)  
Robinson, Dejv (Robinson, Dave)  
Roler, Alfred (Roller, Alfred)  
Ros, Aleks (Ross, Alex)  
Rosini, Đoakino (Rossini, Gioachino)  
Rubcová, Valentina (Рубцова, Валентина Васильевна)  
Runge, Filip Oto (Runge, Philipp Otto)

## S

Sabanjejev, Leonid (Сабанеев, Леонид Леонидович)  
Salazar, Filip-Žozef (Salazar, Philippe-Joseph)  
Sati, Erik (Satie, Erik)  
Savareze, Nikola (Savarese, Nicola)  
Skrjabin, Aleksandar (Скрябин, Александр Николаевич [Scriabin, Alexander] [Skryabin, Alexander])  
Skrjabin, Nikolaj (Скрябин, Александр Николаевич)  
Skrjabin, Vladimir (Скрябин, Владимир Николаевич)  
Spenser, Stjuart (Spencer, Stewart)  
Stajnberg, Majkl (Steinberg, Michael P.)  
Stivens, Sjuzan (Stephens[-Janning], Suzanne)  
Stjuart, Marija (Stuart, Mary)  
Stravinski, Igor (Стравинский, Игорь Фёдорович [Stravinsky, Igor])  
Strindberg, August (Strindberg, August)

## Š

Šekner, Ričard (Schechner, Richard)  
Šeling, Fridrih (Schelling, Friedrich)  
Šenberg, Arnold (Schönberg, Arnold [Schoenberg, Arnold])  
Šimanek, Robert (Szymanek, Robert)  
Šlecer, Boris (Schlözer, Boris de [Schloezer, Boris de])  
Šlecer, Tatjana (Schlözer [-Scriabina], Tatiana)  
Šlegel, Fridrih (Schlegel, Friedrich)  
Šnebl, Diter (Schnebel, Dieter)  
Šnitke, Alfred (Schnittke, Alfred [Шнитке, Альфред Гарриевич])  
Šol, Robert (Sholl, Robert)  
Šopen, Frederik (Chopin, Frédéric)  
Šopenhauer, Artur (Schopenhauer, Arthur)  
Šorske, Karl E. (Schorske, Karl E(mil))  
Špor, Ludvig (Spohr, Ludwig)  
Šreker, Franc (Schreker, Franz)  
Štajner, Rudolf (Steiner, Rudolph)  
Štefan, Rudolf (Stephan, Rudolf)  
Štifter, Adalbert (Stifter, Adalbert)  
Štokhauzen, Karlhajnc (Stockhausen, Karlheinz)  
Štokhauzen, Majela (Stockhausen, Majella)  
Štokhauzen, Markus (Stockhausen, Marcus)  
Štokhauzen, Simon (Stockhausen, Simon)  
Štorh, Wolfgang (Storch, Wolfgang)  
Štraus, Rihard (Strauss, Richard)  
Šubert, Franc (Schubert, Franz)  
Šuman, Robert (Schumann, Robert)  
Šuster, Tim (Shuster, Tim)  
Šuvaković, Miško [Miodrag]  
Šviters, Kurt (Schwitters, Kurt)

## T

Tanenbaum, Mia (Tannenbaum, Mya)  
Tavener, Džon (Tavener, John)  
Tik, Fridrih (Tieck, Friedrich)  
Tolstoj, Lav (Толстой, Лев Николаевич)  
Toma, Ambroaz (Thomas, Ambroise)  
Toup, Ričard (Toop, Richard)  
Trubecki, Pjotr (Troubetzkoy, Peter)  
Turgenjev, Ivan (Тургенев, Иван Сергеевич)

**V**

Vagner, Rihard (Wagner, Richard)  
Vajner, Mark (Weiner, Marc A.)  
Vajt, Nensi (White, Nancy)  
van Mas, Sander (van Maas, Sander)  
Vatimo, Đani (Vattimo, Gianni)  
Veber, Karl Marija (Weber, Carl Maria von)  
Veber, Moric (Weber, Moritz)  
Veler, Hans-Ulrih (Weler, Hans-Ulrich)  
Verner, Karl (Wörner, Karl)  
Veselinović-Hofman, Mirjana  
Vilson Smit, Metju (Wilson Smith, Matthew)  
Vine, Robert (Wiene, Robert)  
Vinterborn, Entoni (Winterbourne, Anthony)  
Virc, Markus (Wirtz, Markus)  
Vital, Arnold (Whitall, Arnold)  
Vitgenštajn, Ludvig (Wittgenstein, Ludwig)  
Vujić, Ivana  
Vulf, Brajan (Wolff, Brian)  
Vulf, Kristijan (Wolff, Christian)  
Vunt, Vilhelm (Wundt, Wilhelm)

**Z**

Zeman, Harald (Szeeman, Harald)

**Ž**

Žižek, Slavoj



Ivana Medić

**TEORIJA I PRAKSA GESAMTKUNSTWERKA U XX I XXI VEKU**  
**Operski ciklus SVETLOST / LICHT Karlhajnca Štokhauzena**

*Za izdavača*

dr Katarina Tomašević, direktorka Muzikološkog instituta SANU

*Recenzenti*

Prof. dr Mirjana Veselinović-Hofman, redovni profesor u penziji  
Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti, Beograd

Prof. dr Miško Šuvaković, redovni profesor  
Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, Beograd  
dr Melita Milin, naučni savetnik  
Muzikološki institut SANU, Beograd

*Naslovna strana*

Ivan Jocić, Omnipress

*Lektura i korektura*

mr Jelena Janković-Beguš

*Prevod*

Zorica Simović

*Dizajn i prelom*

Dejan Medić

*Štampa*

Skripta Internacional, Beograd

*Tiraž*

300 primeraka

Ova monografija je rezultat rada na projektu *Identiteti srpske muzike od lokalnih do globalnih okvira: tradicije, promene, izazovi* (OI 177004) koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije

Prvo (nekomercijalno) izdanje, 2019.

ISBN 978-86-80639-33-8

CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

78.071.1:929 Штокхаузен К.

792.54"18/20"

78.01

**МЕДИЋ, Ивана, 1975-**

Teorija i praksa Gesamtkunstwerka u XX i XXI veku : operski ciklus Svetlost/  
Licht Karlhajnca Štokhauzena / Ivana Medić. - 1. (nekomercijalno) izd. - Beograd :  
Muzikološki institut SANU, 2019 (Beograd : Skripta internacional). - 263 str. :  
ilustr. ; 24 cm

"Ova monografija je rezultat rada na projektu 'Identiteti srpske muzike od lokalnih  
do globalnih okvira: tradicije, promene, izazovi (OI 177004) ...'" --> kolofon. - Tiraž  
300. - Summary. - Napomene i bibliografske reference uz tekst. - Bibliografija: str.  
243-252. - Registar.

ISBN 978-86-80639-33-8

a) Штокхаузен, Карлхайнц (1928-2007) 6) Опера -- 19в-21в

COBISS.SR-ID 279417868

Ivana Medić je u ovoj naučnoj studiji monografskog tipa proširila i produbila svoja razmišljanja na temu sveobuhvatnog umetničkog dela (Gesamtkunstwerk), ovoga puta središno razmatrajući taj fenomen na jednom od njegovih najizazovnijih primera – operskom ciklusu *Svetlost Karlhajnca Štokhauzena*, vodećeg predstavnika evropske muzičke avangarde, autorativnog analitičara i mislioca o muzici i umetnosti.

U teorijskom i analitičkom smislu ova studija je čvrsto postavljena, bogato argumentovana, a sprovedena metodološki izuzetno čistim i doslednim postupkom. Na takvoj osnovi autorka je uspostavila jasne kriterijume na osnovu kojih se promišljeno i ubedljivo odredila prema različitim teorijskim sagledavanjima fenomena sveobuhvatnog umetničkog dela i njegovim različitim oživotvorenjima. Posredi je ovde, dakle, jedno značajno muzikološko ostvarenje zasnovano na argumentovanom ličnom gledištu i uzornom profesionalnom pristupu i realizovanju.

Prof. dr Mirjana Veselinović-Hofman, redovni profesor u penziji, Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu; sekretar Odeljenja za scenske umetnosti i muziku Matice srpske

Dr Ivana Medić naučnom monografijom *Teorija i praksa sveobuhvatnog umetničkog dela u XX i XXI veku – Operski ciklus „Svetlost“ (Licht) Karlhajnca Štokhauzena* na autentičan način doprinosi našoj nauci o umetnostima i muzici, postavljajući i raspravljavajući pojam teorije i prakse sveobuhvatnog umetničkog dela u istorijskoj protežnosti. Ona pokazuje kako se rani koncept interdisciplinarnosti generisao od Gesamtkunstwerka do savremenih modaliteta sveobuhvatnosti modernog i savremenog umetničkog dela, pre svega, teatarsko-muzičkih dela. Ova monografija je celovito analitičko-sintetičko naučno delo, kojim se istorija muzike povezuje sa istorijom teatra i inovativnim umetničkim praksama od moderne do savremenosti.

Prof. dr Miodrag Miško Šuvaković, dekan i redovni profesor, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum; predsednik Međunarodne asocijacije za estetiku

Monografija dr Ivane Medić je izvanredno zanimljiva, originalna, provokativna, napisana jezikom pristupačnim širokom krugu čitalaca. Autorka zastupa tezu da su Wagner i kompozitori koje je identifikovala kao njegove naslednike (Skrjabin, Šenberg i Štokhauzen), paralelno sa rešavanjem saodnosa muzičkog, verbalnog i scenskog teksta, svojim muzičko-teatarskim ostvarenjima zasnivali novi svet umetnosti i povezivali umetničke napore sa različitim političkim, religijskim i drugim neumetničkim diskurzivnim sistemima.

dr Melita Milin, naučni savetnik, Muzikološki institut SANU



Ministarstvo prosvete, nauke  
i tehnološkog razvoja Republike Srbije

