

Članak je primljen: 25. decembar 2011.
Revidirana verzija: 10. januar 2012.
Prihvaćena verzija: 15. januar 2012.
UDC: 782.1:7.038.53 ; 78.071.1 Šenberg A.

dr Mirjana Veselinović-Hofman

Katedra za muzikologiju, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd
mvesel@eunet.rs

Drama sa muzikom *Srećna ruka* Arnolda Šenberga kao višemedijski projekt*

Apstrakt: Drama sa muzikom *Srećna ruka* Arnolda Šenberga tumači se u ovoj studiji iz perspektive kompozitorove zamisli o specifičnom povezivanju elemenata različitih umetnosti na terenu muzičko-scenskog žanra. Razmatraju se vidovi Šenbergovog konkretnog umetničkog realizovanja te zamisli, u kontekstu njegove pisane reči o toj problematici, kao i, posledično, vidovi njegovih iskoraka iz tradicionalnog operskog žanra. Oni se sagledavaju kao dalekovidni poetički potezi, kao nagoveštaji višemedijskih formi savremenog umetničkog izražavanja.

Ključne reči: Arnold Šenberg, *Srećna ruka*, *Gesamtkunstwerk*, višemedijski projekt, mikstmedij, polimedij, intermedij

Pristup muzičko-scenskom stvaralaštvu Arnolda Šenberga (Arnold Schönberg) iz perspektive problematike višemedijskog oblikovanja, a sa usredsređenjem na njegovo delo *Srećna ruka*, usmeren je ka tumačenju Šenbergove zamisli o specifičnom povezivanju elemenata različitih umetnosti, ka tumačenju načina Šenbergovog konkretnog umetničkog realizovanja te zamisli, kao i, posledično, tipa iskoraka iz tradicionalnog operskog žanra, koji se tim načinom ostvaruje.

Pomenuta Šenbergova zamisao je sinestetičke prirode i, kao takva, bazično je oslonjena na *Gesamtkunstwerk* kao Vagnerovo (Richard Wagner) *idejno* zdanje. Ono je, dakako, dovoljno prostrano da može da obuhvati mnoge vidove koegzistencije različitih umetnosti pa stoga i onaj vid koji postavlja Šenberg pri koncipiranju svog ekspresionističkog muzičkog teatra. Takođe, pojam *Gesamtkunstwerk-a* je i dovoljno fleksibilan da može da se primeni na principijelno sve kombinacije i transformacije u okviru mogućih zamisli realizovanja svakovrskih spojeva i prožimanja raznih umetničkih oblasti. Međutim, baš zbog te širine, pojam jedinstvenog umetničkog dela pre nadilazi konkretne umetničke situacije nego što upućuje na njih kao na svojevrzne metodološke konkretizacije koje su neophodne za stvaranje ali i za proučavanje, razumevanje i tumačenje jednog žanrovski kompozitnog umetničkog dela.¹ Upravo te konkretizacije uzrokuju potrebu da

* Tekst se štampa na srpskom jeziku u okviru projekta Katedre za muzikologiju FMU u Beogradu, koji podržava Ministarstvo prosvete i nauke, pod ev. br. 177019. Verzija rada na engleskom jeziku objavljena je u *International Magazine for Music – New Sound* no. 36, Beograd, 2010, 29–43.

se pojam *Gesamtkunstwerk* u ovom radu *prenese* sa tla poznoromantičarske idejne i uopštene proceduralne *pripadnosti* na tle modernistički, ekspresionistički centriranih i konkretizovanih stremljenja ka jedinstvenom dramaturškom funkcionalizovanju elemenata različitih umetnosti.

Jer kod Šenberga se u svim ključnim aspektima njegovog stvaralačkog rada – teorijsko-estetičkog razmišljanja, teorije dela i stilistike – pitanje uodnošavanja raznih umetnosti koje je, kao i kod Vagnera uostalom vezano za muzičku scenu kao ono najraznorodnije žanrovsko tle muzike, ne postavlja ni ne rešava u smislu koncepta o sintezi različitih *umetnosti* poput poezije, muzike i drame (izvođačke umetnosti), već u smislu uzročno-posledičnog uodnošavanja *medija* tih umetnosti – reči, tona, boje, svetla, pokreta... To Šenbergovo odvajanje medija od umetnosti u kontekstu ove problematike, veoma je značajno jer otkriva kompozitorovu svest o tome da jedan novi umetnički žanr o kojem on razmišlja, a koji pretenduje na umetničku obuhvatnost, time nužno i na jedan specifičan i poseban identitet, mora imati – poput svake umetnosti pojedinačno – i posebna, sopstvena izražajna sredstva. S obzirom na to da je posredi žanr koji počiva na zamisli o jedinstvu umetnosti, njegova sredstva potiču iz svih onih umetnosti koje stupaju u to jedinstvo i značajna su za ostvarenje te zamisli. Drugim rečima svaka grana umetnosti ima svoj specifičan medij; vrsta umetnosti koja želi da ujedini sve te grane, ujedinjuje i njihove medije u jedan specifičan kompozit kao sopstveni medij.

Naznake ovakvog pravca Šenbergovog razmišljanja uglavnom su sporadične u njegovim napsima,² ali su na jezgrovit način ipak objedinjene u Šenbergovom tekstu o operi *Srećna ruka*, poznatom kao *Breslau predavanje*.³ U njemu je, naime, na primeru tog svog dela, Šenberg objasnio i argumentovao svoju zamisao o jednoj novoj formi na tlu muzičko-scenskog žanra, za koju on veruje da je zapravo i „jedina u kojoj muzičar može da se izrazi u teatru”.⁴ Tu formu Šenberg lucidno tumači kao „pravljenje muzike putem medija pozornice”,⁵ uveren da bi taj postupak bio moguć onda kada bi se pozorišni mediji tretirali kao tonovi. Odnosno, kada bi se – „bez poricanja svog materijalnog značenja, ali *nezavisno* od tog značenja – ti mediji kombinovali poput tonova na taj način što bi se organizovali s obzirom na vreme, visinu, raspon, intenzitet i mnoge druge dimenzije. [I] kada bi se znalo kako da ih se postavi u međusobni odnos prema dubljim zakonima nego što su zakoni materijala – prema zakonima jednog racionalno kreiranog sveta.”⁶

¹ Pomenimo na ovom mestu da se i kod samog Vagnera uočava problem sa korišćenjem pojma *Gesamtkunstwerk* koji, po mišljenju Karla Dalhauza (Carl Dahlhaus), kod Vagnera predstavlja „pompezni sinonim” za pozorište, u stvari za Vagnerov pokušaj statusnog preimenovanja pozorišnog *dogadaja* – koji je kao pretežno performativni čin bio tretiran u umetničkoj hijerarhiji kao sekundarni oblik umetničke kreacije – u jedinstveno umetničko *delo*. Konceptija muzičke drame i bajrojskog teatra, Vagnerov je najpotpuniji vid njegovog oživotvorenja. Cf. Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber, Laaber-Verlag, 1980.

² Cf. Arnold Schoenberg, „On the Projected Film” (1913), u: Jelena Hahl-Koch (ed.), *Arnold Schoenberg – Wassily Kandinsky, Letters, Pictures and Documents* (transl. by John C. Crawford), London–Boston, Faber and Faber, 1984, 99–101; Arnold Schoenberg, „The Future of the Opera” (1927), u: Leonard Stein (ed.), *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg* (transl. by Leo Black) London–Boston, Faber and Faber, 1984, 336–337; Arnold Schoenberg, „New Music: My Music” (1930), u: Ibid. 99–106; Arnold Schoenberg, „Opera: Aphorisms” (1930), u: Ibid. 337–339; Arnold Schoenberg, „Instructions for the Staging of *Die glückliche Hand*” (1930), u: J. Hahl-Koch (ed.), *Arnold Schoenberg – Wassily Kandinsky...*, op. cit. 98–99; Arnold Schoenberg, „Art and the Moving Pictures” (1940), u: L. Stein (ed.), *Style and Idea...*, op. cit. 153–157.

³ Arnold Schoenberg, „Breslau Lecture on *Die glückliche Hand*” (1928), u: J. Hahl-Koch (ed.), *Arnold Schoenberg – Wassily Kandinsky...*, op. cit. 102–107.

⁴ Ibid. 105.

⁵ Idem.

⁶ Idem.

Šenberg, dakle, smatra da se u toj novoj pozorišnoj konstelaciji muzika *pravi* svakim od medija pozornice pojedinačno, što znači da se svakom od njih namenjuje zadatak da svojim sredstvima ospolji onu proceduralnu logiku, oživotvori onu simboliku i ekspresiju koje su karakteristične za sam muzički tok. Zato Šenberg i kaže da se „pravljenje muzike putem medija pozornice” vrši svakom rečju, svakim gestom, svakim zrakom svetla, svakim kostimom i svakim dekorom” i da je sve to mišljeno tako da „ne znači manje od [onoga] što znače tonovi koji zvuče”.⁷ Ili, kako je to poentirao u svom članku „Nova muzika: moja muzika”: „Moj cilj je da dođem do vokalne linije koja u sebi nosi tekst, pozornicu, karaktere, dekor, muziku i sve drugo što je ekspresivno, a odvija se striktno u skladu sa čisto muzičkim zakonima i muzičkim zahtevima.”⁸

Nije teško u ovim Šenbergovim rečima uočiti suštinsku sličnost sa stavovima Vasilija Kandinskog (Vasiliij Kandinskiĭ /Wassily Kandinsky) o istoj problematici.⁹ Ta sličnost njihovih nazora i stvaralačkih strategija svedoči prvenstveno o činjenici da su obojica umetnika bila deo iste duhovne klime obeležene ekspresionističkim nastojanjem ka postizanju jedinstva umetničkog izražavanja. Na primer, to nastojanje je bilo ugrađeno i u jezgro ideje almanaha *Plavi jahač*,¹⁰ zbornika istoimene umetničke grupe kojoj su pripadali i Kandinski i Šenberg.¹¹ Kandinski je tu publikaciju koncipirao i zajedno je sa Francom Markom uredio kao kolekciju priloga iz pera samih umetnika. Sadržaj tog zbornika je zapravo oživotvorio Kandinskijevu nameru koja je u njemu, prethodno, već izvesno vreme sazrevala, da na jednom mestu objedini različite tipove umetnosti i time ukaže na neophodnost razmicanja granica umetničkog izražavanja i rušenja svih pregrada koje postoje ne samo između pojedinačnih umetničkih grana nego i između profesionalne i folklorne umetnosti, kao i između svih njih zajedno i umetnosti koju proizvode deca.¹²

Tako se u sopstvenom prilogu za Almanah *O scenskoj kompoziciji*, koji zapravo predstavlja uvod u njegovo sinestetičko delo *Žuti zvuk*, Kandinski prvenstveno bavi pitanjem ukrštanja funkcija izražajnih sredstava koja potiču iz različitih umetnosti u okviru jedinstvene dramaturgije dela.

⁷ Ibid. 107.

⁸ A. Schoenberg, “New Music: My Music” (1930), u: L. Stein (ed.), *Style and Idea...*, op. cit. 106.

⁹ Prema nalazima Jelene Hal-Koh nije ovde reč o uticaju Kandinskijevog spisa *O duhovnom u umetnosti* na Šenberga. Autorka, naime, dovodi u pitanje tu tvrdnju prisutnu u stručnoj literaturi, na osnovu hronologije događaja koja se može rekonstruisati iz Šenbergove prepiske pre svega sa Kandinskim. Tako ona ističe da je Šenberg već u junu 1911. godine imao štampan tekst svoje drame *Srećna ruka*, a da „pre toga nije video čak ni delove Kandinskijevog rukopisa *O duhovnom u umetnosti*”. Cf. Jelena Hahl-Koch, “The Stage Works”, u: J. Hahl-Koch (ed.), *Arnold Schoenberg – Wassily Kandinsky...*, op. cit. 160. Inače, taj Kandinskijev rukopis odštampan je decembra 1911, a publikovan januara 1912. godine (*Über das Geistige in der Kunst*, München, R. Piper & Co., 1912). Iste godine je, u proleće, publikovano drugo, prošireno izdanje te knjige, a u jesen i treće.

¹⁰ Prvi broj ovog almanaha izišao je iz štampe u maju 1912. godine (*Der blaue Reiter*, Munich, Piper).

¹¹ Sem njih, u grupi *Plavi jahač* bili su, recimo, Franc Mark (Franz Marc), August Make (August Macke), Aleksej fon Javljenki (Alexej von Jawlensky), Gabrijela Minter (Gabriele Münter), Paul Kle (Paul Klee) i dr. Njihova prva izložba (*Erste Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter*) bila je otvorena 18. decembra 1911, dakle nekoliko meseci pre publikovanja Almanaha. Cf. Wolf-Dieter Dube, *The Expressionists*, London, Thames and Hudson, 1972; Christine Hopfengart, *Der Blaue Reiter*, Cologne, DuMont, 2000.

¹² Tako su, na primer, sem priloga samog Kandinskog (eseji „O pitanju forme”, „O scenskoj kompoziciji” i kompozicija *Žuti zvuk*) i Šenberga (članak „Odnos prema tekstu” i faksimil pesme *Rášća srca/Herzgewächsel*), u Almanahu štampani i članci Marka, Makea, Davida Burljuka (David Burljuk /David Burliuk), Rožea Ajara (Roger Allard), Tomasa fon Hartmana (Thomas von Hartmann); zatim, faksimili pesama Albana Berga (Alban Berg) i Antona fon Veberna (Anton von Webern), reprodukcije slika Kandinskog, Pabla Pikasa (Pablo Picasso), Roberta Delonea (Robert Delaunay), Pola Sezana (Paul Cézanne), Vincenta van Goga (Vincent Van Gogh), Anrija Matisa (Henri Matisse), slika iz grupe *Most*, ali i primeri folklorne umetnosti afričkih naroda, Dalekog Istoka i Egipta, srednjovekovnog nemačkog duboreza i skulpture, bavorske umetnosti slikanja na staklu i dečjih crteža. Cf. W.-D. Dube, *The Expressionists...* op. cit. (“der Blaue Reiter”, *The Columbia Encyclopedia*, Sixth Edition. 2008. *Encyclopedia.com*. 31 May. 2010 <<http://www.encyclopedia.com>>)

On, naime, ističe da se sredstva koja se u tom delu koriste, tretiraju kao podjednako značajna, samostalna po svojim specifičnostima, ali u skladu sa unutrašnjim ciljem dela. Dakle, tretirana su „kao eksterna, ali zbog njihove *unutrašnje vrednosti*“.¹³ Među tim sredstvima koja su podvrgnuta zajedničkoj logici korišćenja su ton, pokret i boja, odnosno kako to Kandinski specifikuje: „1) muzički zvuk i njegov pokret; 2) telesno duhovni zvuk i njegov pokret, koje izražavaju ljudi i objekti; 3) boje-tonovi i njihovi pokreti ([kao] specijalan resurs pozornice).“¹⁴

U vezi sa tim, Kandinski je još određeniji kada u svom spisu *O duhovnom u umetnosti* razvija tezu o tome da umetničko delo utiče na dušu konzumenta time što u njemu neposredno pobuđuje osećanja tj. *duševno treperenje*, što istovremeno znači i da duša *govori* putem umetničkog materijala. Materijal se, znači, po Kandinskom doima kao svojevrsni prenosnik duševnog treperenja umetnika tj. autora dela na duševno treperenje konzumenta. Drugim rečima, umetničko sredstvo kao takvo ima „psihičk[u] moć (...), koj[om] izaziva duševno treperenje“,¹⁵ pri čemu svaka umetnost ima sopstveno sredstvo.

Stoga je, dakle, pobuđivanje duševnog treperenja zajedničko svim umetnostima, što je ključna pretpostavka njihovog specifičnog, sinestetičkog povezivanja. I, prema Kandinskom, upravo će se na osnovi takvog povezivanja vremenom stvoriti *monumentalna umetnost*, tj. umetnost koja će objediniti specifična sredstva i dejstvo muzike, slikarstva i pokreta na tlu dela koje će formirati žanr *scenske kompozicije*, „koja će biti prvo delo *monumentalne umetnosti*“¹⁶.

A u tom povezivanju i kombinovanju muzičkog, slikarskog i plesno-umetničkog pokreta,¹⁷ dakle u celini njihovog novog konteksta, sredstvo svake umetnosti će *kao takvo* biti prepoznatljivo, tj. vodiće svoj medijski nezavisan život. Jer kako to Kandinski tumači, „kao što dva glavna elementa slikarstva (crtačka i slikarska forma) vode nezavisne živote, govore kroz sopstvena i samo njima svojstvena sredstva, kao što kompozicija u slikarstvu nastaje iz kombinovanja ovih elemenata i njihovih zbirnih svojstava i mogućnosti, isto tako će kompozicija na sceni biti moguća kroz sadejstvo (suprotstavljanje) gore navedena tri pokreta.“¹⁸

Ovo Kandinskijevo tumačenje je, dakle, u potpunosti saglasno sa Šenbergovim objašnjenjem zamisli o „pravljenu muzike putem medija pozornice“, čiju je realizaciju Šenberg umetnički u principu postavio i u određenoj meri ostvario u svojoj operi *Srećna ruka*.¹⁹

U tom smislu je karakteristična već i činjenica da je svaka medijska komponenta opere i njene scenske postavke Šenbergovo autorstvo: ne samo muzika već i tekst, pokret, boja, kostim... I to nije u pitanju samo Šenbergov izbor vrste ili izgleda tih elemenata pojedinačno, već i njegov detaljan plan unesen u partituru o njihovom pojedinačnom korišćenju, a u zavisnosti od koncepcije muzičko-dramske celine dela.

U njoj tekst i muzika počivaju na operskom iskustvu pre svega vagnerovske provenijencije, čak uz povremene aluzije na neke konkretne simboličke situacije iz Vagnerovih muzičkih drama.²⁰ No kod Šenberga se vagnerovska operska relacija između teksta i muzike – relacija koja

¹³ Wassily Kandinsky, „On Stage Composition“, u: J. Hahl-Koch (ur.), *Arnold Schoenberg – Wassily Kandinsky...*, op. cit. 116.

¹⁴ Idem.

¹⁵ Vasilij Kandinski, *O duhovnom u umetnosti* (prev. Bojan Jović), Beograd, Esotheria, 1996, 71.

¹⁶ Ibid. 126.

¹⁷ Ibid. 128.

¹⁸ Idem.

¹⁹ Delo je nastajalo u periodu između 1910. i 1913. godine, a premijerno je izvedeno u Beču, 14. oktobra 1924, u Volksoper.

²⁰ Kao što je npr. simbolički *prenos* iz *Tristana i Izolde* uočljiv u sceni ispijanja napitka (*Srećna ruka*, 2. slika), ili iz *Zigfrida*, prisutan u sceni Čovekovog ulaska u radionicu i pravljenja dijademe (*Srećna ruka*, 3. slika), kao i, s tim u

podrazumeva poistovećivanje muzičke i dramske arhitektonike upravo na podsticaj samog teksta – upotpunjuje i razvija oslanjanjem ne samo na sadržinsku stranu teksta, nego i na njegove specifične žanrovske, formalne i stilističke elemente, kao i medijske *potencijale*.

Tako, na primer, tekst *Srećne ruke* predstavlja tipičnu ekspresionističku *Ich*-dramu.²¹ U njemu se, kao i u svakoj drami tog žanra,²² prepoznaju autorovi autobiografski momenti. Oni su projektovani u složene, osetljive emotivne registre i psihičke probleme glavnog junaka, kao jedinog protagoniste kome je poveren muzički govor tokom ukupnog odvijanja radnje. Monodramski *formatizovana*, radnja *Srećne ruke* usredsređuje se na junakovu unutrašnju dramu čija tenzija i raspon utiču na to da *govor jezika* često prelazi u govor tela, odnosno da se svojevrsna tekstualna sažetost, gotovo redukovanost, *nadoknađuje* pojačanom gestikulacijom i pantomimom. Drugim rečima, već sam Šenbergov libreto podrazumeva određena sinestetička funkcionalizovanja.²³

Ona se u Šenbergovim instrukcijama za realizaciju *Srećne ruke* proširuju i na ostala sredstva koja imaju vizuelni efekat, a koja, kao što je istaknuto, pored pokreta obuhvataju i kostim, scenisku postavku i dekor, u okviru čega, posebno, vrstu tkanina, boju i osvetljenje. Posredi je u stvari pokušaj da se elementi muzičke scene koji su se prema tradicionalnom razumevanju hijerarhije njenih sredstava smatrali sekundarnim (u krajnjoj liniji, čak i kod Wagnera), priključe tekstu i muzici kao njima dramaturški ravnopravni. Stoga Zigfrid Mauser (Siegfried Mauser) *Srećnu ruku* i smatra paradigmom pokušaja wagnerovskog i ekspresionističko-sinestetičkog integrisanja različitih medija, kao Šenbergove forme jedinstvenog umetničkog dela.²⁴

Šenbergov opis konkretnih materijala koji pripadaju tim različitim medijima pojedinačno – opis sredstava scenografije i kostimografije, dakle boja, njihovih nijansi, vrste i intenziteta osvetljenja, vrste pokreta i pravaca kretanja protagonista – kao i redosleda tih materijala unutar njihove pojedinačne medijske oblasti i dramaturgije, detaljno su ubeleženi u samu partituru *Srećne ruke*. Stoga te zabeleške, s jedne strane, mogu da se shvate kao svojevrsne partiturne *deonice* tih različitih medija. Ali sa druge strane, budući da je njihova dramska artikulacija, koja je tim zapisima sugerisana, korespondentna u izražajno-simboličkom smislu svakoj odnosno etapi radnje dela, ti zapisi se doimaju i kao organski deo samog dramskog teksta. Sem toga, između njih i očekivanog konkretnog izgleda scene umetnički *posređuju* Šenbergove originalne likovne skice,

direktnoj vezi, prizivanje značejske simbolike Bekmeserove (Beckmesser) serenade iz *Majstora pevača*.

Pomenimo ovom prilikom i da je – gledano iz ekspresionističke vizure, posebno ekspresionističke muzičke prakse – veoma uočljiva i bliskost između društvene i ekspresivne simbolike i pozicije glavnih protagonista Šenbergove *Srećne ruke* – trougla Čoveka, Žene i Džentlmena, i trougla Petruške, Balerine i Arapina, likova iz Stravinskijevog baleta *Petruška* (1910–1911); (premijerno izvođenje 13. juna 1911. godine u Parizu /Théâtre du Châtelet/).

²¹ Džon Kroford (John Crawford) je čak spreman i da taj tekst nazove prvim primerom *Ich*-drame s obzirom na to da se delo *Prosjak* (*Der Bettler*) Rajnharda J. Zorgea (Reinharda J. Sorgea), koje se, inače, smatra prvom dramom te vrste, nije pojavilo pre 1911. godine, kada je Šenberg već bio završio prvu skicu svog libretoa za *Srećnu ruku*. Cf. John Crawford, "Die Glückliche Hand: Schoenberg's *Gesamtkunstwerk*", *The Musical Quarterly*, London, October LX, 4, 1974, 583.

²² Više o nemačkoj ekspresionističkoj književnosti, u: Neil H. Donahue (ed.), *A Companion to the Literature of German Expressionism – Studies in German Literature, Linguistics, and Culture*, Rochester, NY, Camden House, 2005.

²³ Istaknimo da i partitura Šenbergove monodrame „Iščekivanje“ (*Erwartung/Expectation*), nastale 1909. godine, sadrži detaljne naznake muzičko-dramski ciljanog spajanja različitih medija. I ovde je posredi tipična *Ich*-drama (autor je Marija Papehahajm /Marie Pappenheim/), u kojoj govor jezikom, muzički usmeren ka *Sprechgesang*-u, raste u intenzitetu do ekspresionističkog krika i u kojoj su muzički dosledno funkcionalizovana pre svega kinetička i koloristička sredstva. U ovom delu, Šenberg postavlja osnov svoje sinestetičke koncepcije po svim njenim bitnim tačkama, koje će u *Srećnoj ruci* i povodom nje razviti i tumačiti.

²⁴ Cf. Siegfried Mauser, "Vom expressionistischen Einakter zur großen Oper: Das Musiktheater der Wiener Schule", u: Siegfried Mauser (hrsg.), *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, Laaber, Laaber-Verlag, 2006, 143–171.

tako da on nije imao samo do detalja isplaniranu i kao takvu u partituri precizno zabeleženu vizuelnu komponentu realizacije *Srećne ruke*, nego je tu komponentu prethodno slikarski konkretizovao u vidu brojnih skica rađenih uljem na kartonu, kao i vodenim bojama, mastilom i olovkom na papiru.²⁵

O tome šta je sve od vizuelnih elemenata i sa kojim stepenom detaljizacije obuhvaćeno njihovim partiturnim *deonicama*, može da posvedoči i Šenbergovo uputstvo za postavku kraja 1. slike dela, koja sadrži svojevrstu ekspoziciju glavnog lika.²⁶

Šenberg je tu dao opis Čovekovog fizičkog stanja, izgleda njegovog lica i tela, čime je zapravo vizuelizovao Čovekovu emocionalnu i, uopšte, psihičku izranjavanost. Nju je *udvojio* i odgovarajućim vizuelnim sredstvima – bojom, kostimom i vrstom materijala. Boja Čovekove odeće je, tako, žuto-braon u nijansi *prljave*, a sa *produžetkom* u crnu. U kontekstu Šenbergove simboličke upotrebe boja, žuto-braon bi ukazivala na tešku inhibiciju uzrokovanu čulnim planom, a crna, beznađe njenog razrešenja. Bol tog beznađa koje gotovo da kreće ka samosažaljenju, sugerise se bojom krvi, zapravo krvavim flekama na Čovekovom licu i telu, kao vidu simboličkog ospoljenja nepodnošljivog intenziteta njegove psihičke tenzije. Iscepanost odeće i obuće ukazuje na izrovarenost Čovekove duše, koja je već ionako prepuna dubokih ožiljaka simbolisanih ožiljcima na njegovom licu. Frizura slična vojničkoj sugestija je o zabludi moguće borbe, a grubo tkanje materijala Čovekove odeće jeste podsećanje na to da njegovi problemi ipak ostaju tamo gde jesu, u svom otuđenom, inhibiranom krupenju i grubo satkanom okruženju jednog ravnodušnog, surovog i banalizovanog sveta.

Tekst koji Čovek tom prilikom izgovara „tiho ali sa toplinom”²⁷ jeste samo jedno rezignirajuće „da”, izrečeno na jednom tonu (Ges), čija značenjska latencija obuhvata sve što je simbolisano pomenutim sredstvima. Prvom četvrtinskom vrednošću svog trajanja to „da” nastupa u pauzi orkestarskih instrumenata, čime kao da se naznačuje da ono izranja iz Čovekove samoće, da bi svojom drugom četvrtinom, vezanom sa prethodnom na istom tonu, ostao da leži pri nastupu sekundakorda tvrdo umanjenog septakorda **a-cis-es-g**, eksponiranog u najtišoj dinamici, u sordiniranoj bas-tubi, kontrabasima i klarinetima in B i in A. Dakle, i muzika je ovde ekstremno redukovana sa analognim smislom i funkcijom kao i tekst. Time je nužno, poput verbalnog materijala, i muzika koordinisana sa vizuelnim sredstvima pozornice, koja u stvari simbolički, svako na sebi svojstven način, dakle svako svojim „da”, ostvaruju isti cilj, istu muzičku zamisao. Ili, drugim rečima, svaki od ovde upotrebljenih medija pozornice – i reč i ton i pokret i tkanina i boja i svetlo – jeste prepoznatljiv po svojim specifičnostima sa kojima nastupa kao samostalni saigrač vokalnoinstrumentalnog parta, u ostvarivanju zajedničkog muzičkog cilja. Ili, šenbergovski rečeno, ovde se svakim od medija pozornice „pravi muzika”.

Ne smemo, međutim, zanemariti činjenicu da kompletna tekstuelna i muzička fraza Čovekovog vokalnog parta u ovoj dramskoj situaciji jeste ne samo „da” već zapravo „da, o da”. Pri tome se

²⁵ S tim u vezi je karakteristično da je period Šenbergovog rada na *Srećnoj ruci* bio i period njegove intenzivne slikarske aktivnosti. Krajem 1910. godine je, na primer, imao autorsku izložbu, a 1911. je učestvovao na prvoj izložbi grupe *Plavi jahač*, sa slikama *Autoportret s leđa* i dve slike iz grupe dela pod nazivom „Pogledi” (*Visions*) (ili – kako ih je još nazivao – „Pogledi netremice” (Zurenja) (*Gazes /starrere Blicke*)).

²⁶ Oslobođen pritiska mačkolike fantastične životinje izgleda hijene a sa ogromnim krilima koja liče na krila slepog miša, spodobu koja mu je čučala na leđima tako kao da je imala zarivene zube u njegov vrat, glavni junak opere, Čovek, ustaje sa zemlje. „Stoji uspravno. Obučen je u prljavu žuto-braon jaknu od veoma grubog, debelog materijala. Leva nogavica njegovih crnih pantalone dopire samo do kolena, odakle se nastavlja u dronjcima. Košulja mu je napola otvorena tako da mu se vide prsa. Na njegovim bosim stopalima su jako pohabane cipele. Jedna je tako pocepana da mu se vidi stopalo na kojem je velika, otvorena rana, koju kao da je napravio nokat. Lice i prsa su mu delimično krvavi, delimično pokriveni ožiljcima. Kosa mu je sasvim kratka.” Cf. Arnold Schoenberg, *Die Glückliche Hand* – Drama mit Musik [Partitur], Wien, Universal Edition, Nr. 13 613, U. E. 5670, W VIII/67, 8.

²⁷ Idem.

„o” (na tonu e) takođe izgovara u tišini orkestarske deonice kao i njemu prethodeće „da”, s tim što se sada na *drugom* „da” (na tonu f) vrši preznačenje kraja 1. u početak 2. slike. Tim suptilnim muzičko-dramskim postupkom, ekspresionistički ekonomičnim i efikasnim, Šenberg zapravo ukazuje na ključni uzrok Čovekovih patnji, kao i na emotivno-društveni vrtlog u kojem će se Čovek naći (po ko zna koji put). Jer u ovoj sceni Šenberg na pozornicu izvodi Ženu i Džentlmena, koje je on inače zamislio kao néme, pantomimske uloge, a koje u toku 2. slike generalno postavlja tako što Ženu problemski i dramski projektuje *između* dvojice muškaraca, da bi je u drugom delu slike *odveo* Džentlmenu.

Mediji pozornice i ovde *stvaraju* muziku sopstvenim sadržajima.²⁸ Na samom početku 2. slike, o kojem ovde i govorimo, u tom *pravljenju* muzike pomoću vanmuzičkih medija učestvuje prvenstveno boja. Tako, u Šenbergovom simboličkom *registru*, mekoplavu boju neba *čujemo* kao vedru, kao simbol Čovekove nerealne, trenutne *nebeske* sreće, ali i njegove realne kreativnosti, čime je jasno predočena aluzija na direktnu vezu između Šenberga i junaka njegove *Ich*-drame.²⁹ Blještavo žuta, pak, kao boja čulnosti i banalnosti, najavljuje pojavu Žene, čime otkriva razlog i Čovekove trenutne vedrine i njegove patnje. Ona je, pak, implicirana zelenkastim prelivima žute boje zavesa koje scenski ograničavaju prostor zbivanja, simbolišući time nemogućnost stvarnog probijanja okvira Čovekove patnje. Jer, kako je Šenberg u partituri naznačio, nema nikakvog drugog osvetljenja sem onog blještavo žutog, onog, dakle, zaslepljujuće čulnog i banalnog, pred kojim se uvek iznova zatvaraju oči, uvek sa posledicom istog beznađa.

Opisana dramaturgija boja praćena je ovde, dakle *zvučni*, i lajtbojom instrumenata i sa njom povezanim lajtmotivskim sadržajem. Naime, u trenutku o kojem govorimo, javlja se sekundno građen motiv sudbine koji je – dramaturški opravdano – istovremeno i jezgro lajtmotiva Žene. On je vezan za violinu kao glavnu komponentu Ženine instrumentalne lajtboje i u svom sudbinskom jezgru pojavljuje se na početku 2. slike (2. takt u partiturnom broju 30 – v. notni primer br. 1!) u najtišoj dinamici sordinirane solo violine, sa varijantnim odzivom u sordiniranoj solo violi, a istovremeno, uz analognu relaciju između prve i druge flaute.³⁰ Oba sloja odvijaju se na delikatnom osmiskom pulsu sazvuca izgrađenog od dve velike terce na rastojanju umanjene oktave (**g-h-ges-b**), u čelesti. Uz jedan kratki, polimetrički naglašen *forte* motiv u harfi i trileru na velikoj terci fagota (**f-a**), ova instrumentalna situacija predstavlja karakterističan kompozit lajtboje Žene.

Na istoj logici i analognom vidu koordinisanosti i međusobne uslovljenosti sredstava muzike i vizuelnih elemenata zasniva se ukupan tok *Srećne ruke*. Odvija se bez zastoja, bez prekida, odnosno bez muzičkih prelaza između slika i scena unutar njih. Prema zapažanju Džona Kroforda, takva koncepcija „vodi jednoj gotovo potpuno filmskoj jukstapoziciji scena”.³¹ Nije ni čudno, stoga, što je Šenberg razmišljao o filmovanju svoje opere, dakle o njenom prenošenju u medij u kojem bazična irealnost događaja i sinestetička uodnošenost verbalnog, vokalnog i vizuelnog može bolje da se realizuje nego na pozornici. Inače, Šenberg je i sam posegnuo za tumačenjem te višemedijske povezanosti koju je primenio, pomoću konkretnih primera nekih epizoda iz *Srećne ruke*. Tako, u vezi sa uvodnom scenom, u kojoj u ulozi moralizatorskog kolektiva hor od šest žena i šest muškaraca zamera Čoveku što uvek iznova zapada u istu situaciju izbegavajući da

²⁸ „U istom trenutku bina postaje svetla i prikazuje sledeće: Nešto veća pozornica, sada dublja i šira nego pre. U pozadini mekoplavo platno, nalik na nebo. Dole levo, sasvim blizu svetlobraza zemlji, jedna kružna rupa promera od metar i po, kroz koju se binom širi blještava svetložuta sunčeva svetlost. Nema drugog osvetljenja, te ovo mora biti krajnje intenzivno. Bočni zidovi su napravljeni od nabrane zavese mekožutozelene boje.” Idem.

²⁹ Kao što se često navodi, Šenberg je i sam prošao kroz emocionalni pakao jednog ličnog trougla, sa suprugom Matildom i mladim slikarom Rihardom Gerstlom (Richard Gerstl).

³⁰ Inače, *pravi* lajtmotiv Žene izlaže se malo kasnije, u violini, počev od 2. takta u broju 35, dakle upravo pri njenom fizičkom izlasku na scenu.

³¹ J. Crawford, *Die Glückliche Hand...*, op. cit. 598.

poveruje u stvarnost,³² Šenberg ukazuje na međusobnu uslovljenost scenske postavke te epizode i njenog muzičkog sadržaja. Uslovljenost kojom se, znači, različiti mediji, svaki svojim sredstvom, usmeravaju ka ispunjenju iste zamisli. Ukočeni pogledi kojima su predstavljena horska lica, kao svetlosne tačke na crnoj pozadini, „deo [su] mimike, dakle medija pozornice”,³³ a zapravo *izgovaranju* isto što i njihovi horski glasovi, i isto što i *horska* boja na njihovim licima. Pri tome „način na koji je ta ideja muzički komponovana”, ističe Šenberg, „svedoči o jedinstvu koncepcije: uprkos različitom oblikovanju nekih glavnih glasova, čitav taj uvod je takoreći čvrsto držan na mestu jednim ostinatnim akordom. Kao što su intenzivni pogledi ukočeno i nepromenljivo usmereni na Čoveka, tako i muzički ostinato čini jasnim da i ti pogledi, sa svoje strane, formiraju ostinato.”³⁴

Drugi primer koji Šenberg navodi jeste čuvena epizoda krešenda iz 3. slike (part. br. 125 – 3. takt u 153), koja predstavlja svojevrsnu vizuelizaciju porasta intenziteta Čovekovog bola. Reč je o koordinisanom porastu, *oluji* vrednosti zvuka, pokreta, boje i svetla. Šenberg ističe da je u toj sceni „najpresudnija stvar emocionalni događaj, koji bez sumnje nastaje u radnji, [ali je ovde] izražen ne samo *gestovima*, *pokretom* i *muzikom*, nego i *bojama* i *svetlom*; i da mora biti evidentno da su *gestovi*, *boje* i *svetlo* ovde tretirani na sličan način na koji su obično tretirani tonovi – da je muzika njima načinjena; da su figure i oblici takoreći formirani od pojedinačnih svetlosnih vrednosti i nijansi boja, koji liče na forme, figure i motive muzike.”³⁵

Tim koherentnim sinestetičkim *modelom* Šenberg u *Srečnoj ruci* čini dalekosežni iskorak iz tradicionalnog operskog žanra. I sam svestan toga da zbog takve njegove koncepcije *Srečna ruka* mora dobiti neko prikladnije žanrovsko određenje, Šenberg je u podnaslovu specifikuje kao *dramu sa muzikom*. Međutim, rekli bismo da žanrovski pomak koji je on načinio na tlu ove svoje opere iskoračuje i iz forme drame sa muzikom, i da je u stvari profetski usmeren ka oblasti koja će se u drugoj polovini 20. veka intenzivno razvijati kao oblast višemedijskog umetničkog oblikovanja, u žanrovima mikstmedija, polimedija i intermedija.³⁶ Naime, svojom koncepcijom kombinovanja medija Šenberg dodiruje suštinu svakog od tih žanrova.

Šenberg se, recimo, u smislu intermedijalnosti približava svojim tumačenjem konkretnih situacija iz svoje opere, u krajnjoj liniji sugerišu da je sinestetička logika na kojoj one počivaju, proistekla iz stvaralačke zamisli koja je nastala u prostoru zajedničkom za medije kojima su te situacije realizovane: za verbalni, muzički i vizuelni medij. Odnosno, da je formirana u prostoru u kojem oni mogu da ostvare istu ideju. Posredi je tu jedno indirektno ukazivanje na medijski zajedničko idejno, duhovno i ekspresivno polazište, na zajednički cilj pri medijskoj *prenosivosti* dramaturške funkcije. Temelj ovog stanovišta je nesumnjivo Vagnerov koncept *Gesamtkunstwerk-a*, koji u osnovi predstavlja onaj umetnički međuprostor u kojem razne umetnosti deluju na istom idejnom i izražajnom području, drugim rečima, predstavlja svojevrsnu viziju intermedijalnosti.

Istovremeno, Šenbergova uputstva unesena u partituru, kojima on detaljizuje vrednosti i dinamiku toka različitih medijskih parametara, implicira njihov svojevrsan polifoni odnos. On se uočava u tesnoj uzročno-posledičnoj vezi između elemenata verbalnog, vokalnog i vizuelnog, koja se na osnovu instrukcija u partituri očekuje u svakom trenutku inscenacije dela. U tom smislu je

³² „(...) Neprestano isti svršetak. Uvek isto. (...) Hoćeš li konačno poverovati? Poverovati u stvarnost: to je tako, tako je a ne nekako drugačije. Opet veruješ u san. Opet usmeravaš svoju čežnju ka neostvarljivom. Opet se predaješ (...) mislima koje nisu ovozemaljske, a žude za ovozemaljskim ispunjenjem. (...) Ti koji imaš božansko u sebi, žudiš za ovozemaljskim! Ne možeš pobediti. Ti, jadna ludo!” Cf. [Partitur]..., op. cit. 1–6.

³³ A. Schoenberg, “Breslau Lecture...”, u: J. Hahl-Koch (ed.), *Arnold Schoenberg – Wassily Kandinsky...*, op. cit. 105.

³⁴ Idem.

³⁵ Ibid. 106–107.

³⁶ Opširnije tumačenje ovih žanrova izložila sam u svojoj studiji *Musicology vs. “Musicology from the Perspective of Interdisciplinary Logic”*, u: Nico Schüller (ed.), *On Methods of Music Theory and (Ethno-)Musicology*, Frankfurt am Main, etc., Peter Lang, 2005, 9–38. Takođe, cf. Vladan Radovanović, *Vokovizuel*, Beograd, Nolit, 1987.

veoma karakteristično Šenbergovo insistiranje na tome da se pri realizaciji *Srećne ruke* poštuju sve njegove partiturne zabeleške i oznake koje se odnose na vanmuzička sredstva i njihovo korišćenje. Šenberg je, naime, upozoravao na to da „najmanja promena u poziciji ili konekciji kombinovanih delova temeljno menja lice celine.”³⁷ Kao što bi se to dogodilo i kada bi se načinila slična promena u jednom polifonom muzičkom tkanju, na primer. Iz te perspektive, *Srećna ruka* otkriva i potencijale polimedija.

Međutim, istovremeno je i činjenica da svi vanmuzički mediji korišćeni u ovom delu ostvaruju međusobnu saradnju u zavisnosti od muzike, zbog muzike, odnosno na terenu primarno i dominantno muzičkog dela. Oni su usmereni ka izražavanju njegove muzičke komponente. Njihov cilj je pravljenje muzike njihovim sopstvenim, autonomnim sredstvima, koja su u delu pojedinačno prepoznatljiva, čija se dramaturgija u njemu može posebno i pratiti, ali koja ipak ne utiču na promenu osnovnog medijskog područja dela. Drugim rečima, umetnička građevina *Srećne ruke* je prvenstveno muzička. Kao takva, ona se može samo slušati emitovana sa nosača zvuka, dakle može se nesmetano pratiti i uprkos tome što se istovremeno ne sledi i realizovanje vanmuzičkih *deonica* njene partiture. Tom svojom dominantnom pripadnošću muzičkom delu čiju ideju na tlu muzike realizuju vanmuzički mediji, *Srećna ruka* predstavlja svojevrstan projekt u žanru mikstmedija.

Složenost Šenbergove operске koncepcije u *Srećnoj ruci*, u kojoj se nagoveštavaju višemedijske forme savremenog umetničkog izražavanja, profetski vodi ovo delo u polje izvan opere, u polje njene specifične transpozicije postignute takvim uodnošavanjem različitih medija koje – da parafraziramo reči Jelene Hal-Koh o Kandinskijevoj zamisli *Gesamtkunstwerk-a* – stoji u svesnoj opoziciji prema onoj čisto aditivnoj, ka efektu usmerenoj aglomeraciji umetničkih sredstava, koja se javlja u operi 19. veka.³⁸

Literatura:

- Crawford, John, “Die Glückliche Hand: Schoenberg’s Gesamtkunstwerk”, *The Musical Quarterly*, London, October 1974, LX, 4, 583–601.
- Dahlhaus, Carl, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber, Laaber-Verlag, 1980.
- “Der Blaue Reiter”, *The Columbia Encyclopedia*, Sixth Edition. 2008. *Encyclopedia.com*. May 31st 2010 <<http://www.encyclopedia.com>>
- Donahue, Neil H. (ed.), *A Companion to the Literature of German Expressionism – Studies in German Literature, Linguistics and Culture*, Rochester, NY, Camden House, 2005.
- Dube, Wolf-Dieter, *The Expressionists*, London, Thames and Hudson, 1972.
- Hahl-Koch, Jelena, “The Stage Works”, u: Jelena Hahl-Koch (ed.), *Arnold Schoenberg – Wassily Kandinsky, Letters, Pictures and Documents* (transl. by John C. Crawford), London–Boston, Faber and Faber, 1984.
- Hopfengart, Christine, *Der Blaue Reiter*, Cologne, DuMont, 2000.
- Kandinsky, Wassily, *Über das Geistige in der Kunst* [O duhovnom u umetnosti], München, R. Piper & Co., 1912, (prev. Bojan Jović), Beograd, Esotheria, 1996.
- Kandinsky, Wassily, “On Stage Composition”, u: Jelena Hahl-Koch (ed.), *Arnold Schoenberg – Wassily Kandinsky, Letters, Pictures and Documents* (transl. by John C. Crawford), London–Boston, Faber and Faber, 1984.

³⁷ A. Schoenberg, “Breslau Lecture...”, u: J. Hahl-Koch (ed.), *Arnold Schoenberg – Wassily Kandinsky...*, op. cit. 104.

³⁸ Cf. Jelena Hahl-Koch, “The Stage Works”, u: Ibid. 161.

- Mauser, Siegfried, “Vom expressionistischen Einakter zur großen Oper: Das Musiktheater der Wiener Schule”, u: Siegfried Mauser (hrsg.), *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, Laaber, Laaber-Verlag, 2006, 143–171.
- Radovanović, Vladan, *Vokovizuel*, Beograd, Nolit, 1987.
- Schoenberg, Arnold, *Die Glückliche Hand* – Drama mit Musik, Partitur, Wien, Universal Edition, Nr. 13 613, U. E. 5670, W VIII/67
- Schoenberg, Arnold, “On the Projected Film [1913]”, u: Jelena Hahl-Koch (ed.), *Arnold Schoenberg – Wassily Kandinsky, Letters, Pictures and Documents* (transl. John C. Crawford), London–Boston, Faber and Faber, 1984, 99–101.
- Schoenberg, Arnold, “The Future of the Opera” (1927), u: Leonard Stein (ed.), *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg* (transl. by Leo Black), London–Boston, Faber and Faber, 1984, 336–337.
- Schoenberg, Arnold, “Breslau Lecture on *Die Glückliche Hand*” (1928), u: Jelena Hahl-Koch (ed.), *Arnold Schoenberg – Wassily Kandinsky, Letters, Pictures and Documents* (transl. by John C. Crawford), London–Boston, Faber and Faber, 1984, 102–107.
- Schoenberg, Arnold, “New Music: My Music” (c. 1930), u: Leonard Stein (ed.), *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg* (transl. by Leo Black), London–Boston, Faber and Faber, 99–106.
- Schoenberg, Arnold, “Opera: Aphorisms” (c. 1930), u: Leonard Stein (ed.), *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg* (transl. by Leo Black), London–Boston, Faber and Faber, 337–339.
- Schoenberg, Arnold, “Instructions for the Staging of *Die Glückliche Hand*” (1930), u: Jelena Hahl-Koch (ed.), *Arnold Schoenberg – Wassily Kandinsky, Letters, Pictures and Documents* (transl. by John C. Crawford), London–Boston, Faber and Faber, 1984, 98–99.
- Schoenberg, Arnold, “Art and the Moving Pictures” (1940), u: Leonard Stein (ed.), *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg* (transl. Leo Black), London–Boston, Faber and Faber, 153–157.
- Schüler, Nico (ed.), *On Methods of Music Theory and (Ethno-)Musicology*, 2005, Frankfurt am Main, etc., Peter Lang, 9–38.

Drama with music *Die Glückliche Hand* by Arnold Schoenberg as a multimedia project

Summary: Drama with music “The Lucky Hand” (*Die Glückliche Hand*) by Arnold Schoenberg is examined in this study from the perspective of the composer’s concept of specifically combining elements of different arts. The investigation is aimed at the interpretation of Schoenberg’s actual artistic realization of this concept, and, consequently, the type of the breakthrough in the traditional opera genre which was thus effectuated. It concerns a complex lyric stage conception which hints at multimedia forms of modern artistic expression.

Keywords: Arnold Schoenberg, “Die Glückliche Hand” (*The Lucky Hand*), *Gesamtkunstwerk*, multimedia project, mixed-medium, polymedium, intermedium