

Немања Савковић<sup>1</sup>

Факултет уметности,  
Универзитет у Приштини, са привременим седиштем  
у Косовској Митровици

## КА ИМАГОЛОГИЈИ ПОЗОРИШТА

(Светозар Рапајић, *Посйколонијалне сйудије: оријентализам у музичком йозоришйу*, Београд: Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, 2022)

792(049.32)

82.09(049.32)

316.722(4:1-11)(049.32)

COBISS.SR-ID 120093705

Пред нама је четврта књига Светозара Рапајића, професора емеритуса Универзитета уметности у Београду, аутора бројних теоријских, историјских и стручних написа из области драмских уметности, позоришног редитеља, преводиоца и приређивача. У својој првој књизи (*Глума*, 1979), средњошколском уџбенику за балетску струку, пружио је теоријску подлогу за савлађивање наставног програма из предмета Глума и поставио основе „општијег сценског естетско-етичког васпитања”. У другој књизи (*Драмски йексйови и њихове инсценације*, 2013), награђеној Стеријином наградом за театрологију „Јован Христић” 2014. године, обрадио је однос између драмског текста и његовог редитељског сценског оживљавања „као интерактивну и амбивалентну везу из које настају нове вредности”. У трећој књизи (*Музичко йозоришйе као уметничка синйеза*, 2018), награђеној истом наградом 2020. године, покушао је да одговори на питање – да ли је музичко позориште, посматрано с аспекта перформативности, „ултимативни облик уметничке синтезе”.

Нова Рапајићева књига – *Посйколонијалне сйудије: оријентализам у музичком йозоришйу* – има 235 страница и састоји се од седам поглавља и списка литературе. Издата је у едицији „Студије позоришта и извођења”, Института за позориште, филм, радио и телевизију у Београду, коју уређује проф. др Иван Меденица. У уводном поглављу, под насловом „Лични пролог песме о нама и њима”, аутор објашњава разлоге због којих се подухватио да истражује феномене оријентализма и балканизма (као специфичног огранка оријентализма) у музичком позоришту. Два

<sup>1</sup> nemanja.savkovic@art.pr.ac.rs

инвентивна оживљавања опере *Мадам Батерфлај*, Ђакома Пучинија из деведесетих година 20. века, једно филмско и једно позоришно, подстакла су га да започне испитивање генезе тзв. „Батерфлај-наратива”, а упоредо с тим и балканистичког постколонијалног приступа у музичком позоришту, првенствено на примеру оперете *Весела удовица* Франца Лехара и француске комичне опере. Ова испитивања довела су га до сазнања да је музичко позориште „прави мајдан супериорног западног погледа на источну другост”, још од времена крсташких ратова па до данас. Истраживање поменутих феномена изискивало је да они буду сагледани, како са театролошког, тако и са музичког, књижевног, историјског, социјалног и политичког аспекта, али је аутор, у теоријском смислу понајвише био подстакнут постколонијалним, оријенталистичким студијама Едварда Саида и Хомија Бабе (Edward Said, Homi Bhabha), америчких теоретичара књижевности палестинског, односно индијског порекла, као и балканистичким студијама Српкиње Весне Голдсворти и Бугарке Марије Тодорове, професорки енглеске књижевности, односно историје, на британским и америчким универзитетима. Предмет истраживања нису били само музичко-драмски или књижевни предлошци у њиховом изворном облику, већ и савремена оваплоћења ових предлогака на позорници или филмском платну, која је аутор у највећем броју гледао уживо на својим европским путовањима, почев од 60-их година 20. века до избијања пандемије корона вируса 2020. године (мањи број представа гледао је у форми видео-снимака). Инспирисан одређењем имагологије од стране Тодорове као дисциплине „која се бави сликама другог у књижевности”, аутор је скромно најавио свој истраживачки циљ као настојање да се приближи својеврсној *имајологији позоришћа*, где су у првом плану „слика, звук, смисао, емоција, мисао која се на сцени даје разноврсним приказима оријенталне другости”.

У другом поглављу, под насловом „Оријентализам у опери: од Госпође до Господина Батерфлај“, Рапајић најпре поставља теоријски оквир за разумевање појма оријентализма. Он указује на то да је овај појам од времена барока најчешће означавао уметничке приказе Оријента произашле „из бујне фантазије уметника и неутаживе жеђи тржишта за авантуром, егзотиком, бизарношћу и колоритом”, али да га је Саид аргументовано редефинисао као инвазивну западњачку традицију, академску и уметничку, коју су обликовали ставови и праксе европског империјализма 18. и 19. века. По тој традицији, источњачка култура је назадна, нецивилизована и опасна, што оправдава западњачку колонизацију; штавише, окупацијом се источњацима чини услуга, јер „подређена раса нема у себи способност да зна шта је за њу добро”.

Аутор потом прати развој Батерфлај-наратива од његове прве верзије, изнете у роману *Госпођа Хризантема* (1887) Пјера Лотија, до наших дана. Он истиче да је Лотијева прича о несрећној младој Јапанки, са којом француски морнарички официр склапа привремени брак за време боравка његове поморске јединице у Јапану, током времена испровоцирала низ нових уметничких виђења и наративних метаморфоза у различитим жанровима. У том смислу, он анализира опере *Госпођа Хризантема* (1893) Андреа Месажеа, по либрету Жоржа Артмана и Андреа Александра, и *Мадам Батерфлај* (1904) Пучинија, по либрету Луиђија Илике и Ђузепеа Ђакозе, приповетке *Ружичаста свеска госпође Хризантеме* (1894) Феликса Регамеа и *Мадам Батерфлај* (1898) Џона Лутера Лонга, драме *Мадам Батерфлај* (1900) Дејвида Беласка и *Господин Батерфлај* (1988) Дејвида Хенрија Хуанга, мјузикл *Мис Сајон* (1989) Клод-Мишел Шенберга, по либрету Алена Бублила, филмове *Господин Батерфлај* (1993) у режији Дејвида Кроненберга и *Мадам Батерфлај* (1995) у режији Фредерика Митерана, као и поставке Пучинијеве *Мадам Батерфлај* у режији Роберта Вилсона (Париска опера, 1993) и Анилезе Мискимон (Оперски фестивал у Глинденборну, Велика Британија, 2018). Аутор закључује да су нове варијанте нудиле и нове значењске приступе, од оријенталистичког погледа на устројство света до имплицитне или експлицитне оптужбе неоколонијализма, од трагичне љубавне приче до ироније и деконструкције, од сентименталности до еротизма, од егзотизма до метафизичке делокализоване апстракције. Он сматра да трансформативни капацитет основне теме и богатство њених жанровских и значењских импликација дају основа претпоставци да се прича о Мадам Батерфлај може означити „као један од митских мотива новог доба”, попут митова о Мона Лизи, Дон Кихоту, Дон Жуану, Ромеу и Ђулијети и другим. Најзад, он учава уклапање Батерфлај-наратива у Бабин концепт колонијалне мимикрије, а то је процес у којем чланови колонизоване заједнице покушавају да се идентификују са културом колонизатора, док их овај у томе стимулише и то сматра добротством цивилизовања. Међутим, колонизовани у томе не успева потпуно, упозорава Баба, јер сâм процес у себи садржи расцеп између примарног идентитета и имитације. Имитатор никада не постаје пуноправни субјект колонизаторског система, ма колико се удаљио од своје примарне заједнице, већ само противречни хибрид сопственог и колонизаторског културног идентитета – што је случај и са Мадам Батерфлај, која чини све да постане савршена западњачка супруга, али јој то не доноси очекивани срећан исход.

У трећем поглављу, под насловом „Оперета балканизма: случај *Веселе удовице*”, Рапајић се окреће балканизму и тумачењу оних дела музичког

позоришта насталих у духу тог погледа на свет. Тодорова, која је установила овај појам, не сматра га тек подврстом оријентализма: Балкан је временом постао симбол за нешто агресивно, нетолерантно, полуварварско, полуцивилизовано, док је Оријент за Запад егзотично и имагинарно царство, земља легенди, бајки и чуда, пожуде, колорита, раскоши и богатства, која изазива помешана осећања одбојности и неке болесне привлачности. По Тодоровој, балканизам је некад усмерен на балканске народе у ужем смислу, некад на православље и ћирилицу, али и на друге словенске земље, укључујући и Русију, а некад уопште на Источну Европу. У западној романескној и позоришној литератури инспирисаној Балканом, напомиње Рапајић, аутентичност миљеа најчешће је крајње произвољна, а слика „другости” извитоперена или просто измишљена; избегава се ситуирање радње у конкретне државе и крајеве, измишљају се лична имена и локалитети, али се ипак релативно лако може закључити на шта се и на кога мислило. Ову појаву „наративне колонизације” у контексту енглеске књижевности подробно је анализирао Голдсвортијева, закључујући да је главни циљ многих таквих конструкција „да се путем инфантилизације или егзотизације балканског Другог пројектује представа о супериорности свега британског”.

Наведене поставке из постколонијалних студија Рапајић потом експлицира на примерима двају дела чија се радња, отворено или прикривено, збива у Црној Гори: на опери *Црнојорци* (1849) Армана Лимандера, по либрету Едуара Албоаза и истакнутог романтичарског песника Жерара де Нервала, и на Лехаровој оперети *Весела удовица* (1905), по либрету Виктора Леона и Леа Штајна, насталом на основу комедије *Айшаје амбасаде* (1862) Анрија Мејака, као и на потоњим адаптацијама *Веселе удовице*: позоришним адаптацијама Робера де Флера и Армана де Кајавеа (Позориште Аполо, Париз, 1909) и Марка Фотеза (Савремено позориште, Београд, 1965), те филмским адаптацијама Ериха фон Штрохајма (1924) и Ернста Лубича (1934). У *Црнојорцима* романтичарска мода „локалног колорита” задовољена је по цену измишљања назива црногорских топонима, личних имена или фолклорних обележја, док се порука дела, напомиње Рапајић, без имало цинизма сажима у тврдњи да француска окупација доноси слободу и независност, у часном сиромаштву! У *Веселој удовици*, пак, карикатура конкретне државе и народа исувише је очигледна: радња се збива у париској амбасади банкрот-државе Понтеведро, главни град је Летиње, аташе амбасаде и амбасадор зову се Данило и Мирко, као тадашњи црногорски принчеви, канцелиста амбасаде зове се Његуш (!) итд. Упоредо са разголићивањем страсти за новцем, као једине праве страсти

која кључа испод гламурозних тоалета, уочава аутор, експлицитно се развија тема балканизма: понтеведринска инфантилност и неспособност државне организације заправо представљају карикатуру пробудених аспирација националних заједница унутар Аустроугарске монархије, пре свега словенских, за националним осамостаљењем, односно представљају доказ њихове неспособности да сами собом владају. Аутор закључује да комична кривица јунака ове оперете лежи у томе што они „нису део супериорне цивилизације”, па зато „по сваку цену покушавају да се представе на западњачки начин цивилизованим“ и тиме постају извориште смеха.

У четвртом поглављу, под насловом „Западни витезови и источне чаробнице”, Рапајић разоткрива оријенталистичку матрицу у операма Георга Фридриха Хендла. Он истиче да су у доба зрелог барока, на размеђу 17. и 18. века, античка митологија и историја престале да буду главни извори за либрета озбиљне опере, већ да се пажња стваралаца и публике пресмерила на приче из новије историје, пре свега из средњег века, те да су у први план ступили епови *Бесни Орландо* Лодовика Ариоста, фантастична хроника борби хришћана против инвазије муслимана у доба Карла Великог, и *Ослобођени Јерусалим* Торквата Таса, у којем су осликане фиктивне епизоде из Првог крсташког рата. Тако су у Хендловим витешким и чаробњачким операма заснованим на овим еповима – Рапајић анализира *Риналда* (1711), *Орланда* (1733) и *Алчину* (1735) – маварске и сараценске хероине приказане као зле чаробнице које својим еротским моћима и магијским чинима потчињавају хришћанске витезове, заробљавају их на својим зачараним острвима и у палатама, те чине да они заборављају на своје чедне хришћанске веренице и свој основни задатак борбе против демонских неверника. Ове паганске чаробнице прекомерно су страсне и не презају ни од каквог зла, али се опчињени витезови ипак на крају спасавају од ирационалног заноса и враћају се светом рату и својим вереницама. Аутор примећује да је у овим операма стално присутна колонијалистичка идејна потка да је права љубав могућа само међу сличнима пореклом, вером, па и класом, а да је сваки „љубавни излет у другост раван не само издајству, него и лудилу”.

У петом поглављу, под насловом „Лула мира у Рамоовим *Галанћиним Индијама*” предмет истраживања оријентализма усмерен је на оперу-балет *Галанћине Индије* (1735) Жан-Филип Рамоа, по либрету Луја Физелијеа. Ово дело састоји се од више самосталних епизода које доста лабаво повезује тема моћи љубави у оквиру егзотизма далеких, непознатих предела (у европском колонијалном језику све до новијих времена назив

„Индија” или „Индије” односио се на све азијске и америчке колонијалне поседе). На почетку поглавља Рапајић објашњава да у опери-балету, као типично француском музичко-сценском жанру, нестају ликови из утопијског света лирских трагедија – митолошки јунаци, хероји из високих класа, чаробњаци и вештице – и да на сцену ступају обични људи из ширих друштвених слојева. Ту нема разрешења замршених заплета по принципу *deus ex machina*, а литерарне изворе либрета чине пре свега приче светских путника и истраживача. Тако су и приче *Галантних Индија* смештене у Турску, Перу, Персију и Северну Америку, али без настојања да ови амбијенти добију драмску, музичку, плесну, географску или етничку карактеризацију. Рапајић указује на јасну колонијалистичку поруку која провејава из овог дела: робовласнички систем приказан је као сасвим прихватљив и праведан, нарочито у турској и персијској епизоди, индијански домороци благонаклони су према европским освајачима, перуанска и северноамеричка епизода завршавају се прославом братства између освајача и освојених, док се на крају уз лулу мира пева о томе да су освајачи у освојену средину донели мир. На крају поглавља аутор се осврће на реактуелизацију и реинтерпретацију ове опере-балета у савременом позоришту, у распону од ревијског спектакла, преко деконструкције и сатире до ритуалног политичког и метафизичког андерграунда. У ту сврху анализирао је инсценације Мориса Лемана (1952), Андреја Шербана (1999) и Клемана Кожитора (2019) у Париској опери, као и инсценацију Лауре Скоци (2014) у Националној опери у Бордоу.

У шестом поглављу, под насловом „Источније од Истока у руској опери и балету”, Рапајић исцрпно испитује источњачку тематику у руском музичком позоришту. У првом плану његовог истраживачког интереса налазе се опере *Февеј* (1786) Василија Пашкевича, по либрету царице Катарине Велике, *Асколдов њод* (1835) Алексеја Верстовског, по либрету Михаила Загоскина, *Руслан и Лудмила* (1842) Михаила Глинке, по истоименој Пушкиновој поеми, као и инсценација Дмитрија Черњакова у Бољшом театру (2011), *Кнез Игор* (1890) Александра Бородина, по руском средњовековном епу *Слово о њолку Игорову*, као и инсценације Дмитрија Черњакова у Метрополитен опери (Њујорк, 2014) и Барија Коскија у Париској опери (2019), *Лејенда о невидљивом њраду Киџежу и девојци Февронији* (1907) Николаја Римског-Корсакова, по либрету Владимира Бељског, као и инсценације Дмитрија Черњакова у Маријинском театру (Санкт-Петербург, 2001) и Холандској националној опери (Амстердам, 2012), и балети *Кћи фараона* (1862) Маријуса Петипе, на музику Чезара Пуњија и по либрету Петипе и Жил-Анри Сен-Жоржа, *Бајадера* (1877) Маријуса Петипе, на

музику Лудвига Минкуса и по либрету Сергеја Худекова, као и инсценизија Рудолфа Нурејева у Париској опери (1992), *Клеопатра* (Позориште Шатле, Париз, 1909) Михаила Фокина, на музику из дела више руских композитора, и *Шехерезада* (Париска опера, 1910) Михаила Фокина, на основу истоимене симфонијске свите Римског-Корсакова. Поредџи руски и западњачки оријентализам у музичком позоришту, Рапајић увиђа да и поред чињенице да су Руси током два века били у ропству под Татарима, некад подношљивом, некад ужасном, тешко ће се у руској историјској опери наћи она манихејска подела ликова из барокне западњачке опере на добре хришћанске витезове и зле источне чаробњаке (чаробнице). Штавише, у *Кнезу Ијору*, негативни јунак је руски кнез Галички, а половицки кан Кончак пример је часног витешког непријатеља. Демонизација Татара пре ће се наћи у савременим авангардним поставкама, обавештава нас аутор, него у првобитном музичко-драматуршком склопу. Руси, закључује он, и сами источњаци из визуре западњака, у својим операма ретко демонизују или исмевају своје још источније суседе–непријатеље–освајаче; они предмете погрде и поруге чешће налазе у сопственим редовима. Што се тиче руских балетских оријенталних визија, Рапајић напомиње да су се оне кретале у распону од романтичарске декоративности, егзотике, мистериозности, опсесије опијумом и привиђењима, које налазимо у Петипиним кореографијама, до споја неспутане оријенталне сензуалности, сладострашћа, оргијастичности и свирепости, којима обилују Фокинове кореографије. Огромну популарност *Шехерезаде* у амбијенту завршног блеска париског „краја века”, аутор објашњава, поред Фокинових високих уметничких домета, и јасно израженом еротском димензијом. Пристојни грађани са Запада, каже он, жудни задовољстава у свим варијантама, могли су легитимно да уживају у сликама Истока лишеног еротских забрана, уз фриволно објашњење – то нисмо ми, то су енигматични руски „источњаци” који приказују неспутану страст и сласт још источнијих и варварскијих распусних „источњака”.

У завршном поглављу, под насловом „Post scriptum из Марсеја”, Рапајић повезује своју посету Музеју цивилизација Европе и Медитерана у Марсеју, отвореном 2013. године, са колонијалним дискурсом дубоко укореним у западном начину мишљења. Наиме, поред дивљења за архитектонско решење Музеја, сведочи да је био иритиран бројним манипулацијама у музејској поставци и фалсификовању историјских чињеница, почев од тога да се поставка тиче само северног, европског Медитерана и да игнорише све нехришћанске земље из тог подручја. Највећи део савремене популарне културе, у шта би се могла сврстати и поменута музејска поставка,

најчешће износи поједностављено тумачење неког феномена, уочава Рапајић, које тако издвојено и аподиктично, без могућег контрапункта и слојевитости, нужно постаје нетачно или чак пропагандно. То се данас највидљивије очитује у америчким полицијским серијама, истиче он, где се полицајци жртвују да спасу Америку, а то значи и цивилизацију, од злих Источњака. С тим у вези, Рапајић подсећа на резултате истраживања Голдсвортијеве, која је утврдила да је британска популарна књижевност била кориснија за формирање британског колонијалног јавног мњења него снага привреде или војске. По том моделу, додаје он, може се закључити да је била грешка признати независност појединим државама, да су њихови народи „глупи, детињастии, зли и опасни по цивилизацију, и да је једини спас да се те земље ставе под туторство, или да се просто оружјем покоре”. Таква визија јавног мњења на другост „источњака” или сличних обликује се, по Рапајићу, упркос свим декларацијама, резолуцијама или законима у прилог равноправности и солидарности, а против дискриминације и ниподаштавања оних других. Одређено место у том деловању на јавно мњење имају и облици музичког позоришта, понајвише због „поједностављивања и класификације ликова на наше и њихове”. Рапајић поентира да је моћ популарне културе у стварању постколонијалистичког јавног мњења јача него што се мисли, у сваком случају да је јача од званичних политичких ставова, те да се знатан део ове културе укључује у стереотипе о другима из чисто комерцијалних разлога.

Студија Светозара Рапајића о оријентализму у музичком позоришту производ је продубљеног, акрибичног и инвентивног истраживања једног синтетичког уметничког феномена из постколонијалне теоријске перспективе. Такав аналитички приступ представља новину у нашој театрологији и омогућава нам да се упознамо са западноцентричним предрасудама према источним народима и културама утканим у остварења музичког позоришта од епохе барока до данас. Аутор суверено влада темом, лишен је амбиције да читаоца епатира ученошћу, самостално промишља различите теоријске поставке, јасно и ненаметљиво презентује своје ставове и складно распоређује грађу. Нарочито су вредне пажње његове реконструкције и тумачења сценских приказа оријенталне другости, „како се то некад чинило, а како то дејствује данас у околностима уметничког, стилског, идејног плурализма”. Стога можемо закључити да се овим својим радом аутор није само „приближио” имагологији позоришта, чему се испрва скромно надао, већ да је њиме пружио узор аутентичне имаголошке студије који ће засигурно дати замајац развоју ове нове и инспиративне театролошке дисциплине у нас.