

ИВАНА МЕДИЋ

Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд
Оригинални научни рад / Original scientific paper

ЈУРИЈЕВ КРУГ ДРАГАНЕ ЈОВАНОВИЋ КАО L'ACTE PRÉALABLE ЗА ОПЕРУ ЗВЕЗДАНИ ГРАД*

САЖЕТАК: Предмет ове студије јесте ново остварење српске композиторке Драгане Јовановић (1963) интригантног наслова: *Јуријев круг – шелејорџијацијска свиџа за ојеру* за камерни састав и електронику (2013). Ова композиција инспирисана је либретом за још ненаписану оперу *Звездани град*. Творац либрета је словеначки редитељ и мултимедијални уметник Драган Живадинов (1960–). Свита *Јуријев круг* замишљена је тако да антиципира оперу *Звездани град*, која ће из ње проистећи (али не зна се када). У раду је проблематизован статус композиције *Јуријев круг* као „уводног чина“, који представља „дајдест“ будуће опере, а уједно сублимира идеје које ће (можда) бити развијане у њој. Поред тога, бавићу се композиционо-техничким средствима коришћеним у реализацији свите *Јуријев круг*, са посебним освртом на ауторкино наслеђање на тековине руског (совјетског) полистилизма.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Драгана Јовановић, Драган Живадинов, Јуриј Батурин, *Јуријев круг*, *Звездани град*, савремена опера, свита, електроакустичка музика, *Neue Slowenische Kunst*, Александар Скрјабин, *Уводни чин*, Алфред Шнитке, полистилизам.

Уводни чин

Ново остварење српске композиторке Драгане Јовановић (1963) интригантног наслова *Јуријев круг – шелејорџијацијска свиџа за ојеру* за камерни састав (11 музичара) и електронику (2013), настало је на основу либрета за оперу *Звездани град*. Творац овог либрета је словеначки редитељ и „постгравитацијски“ мултимедијални уметник Драган Живадинов (1960–), један од оснивача радикалног уметничког колектива *Neue Slowenische Kunst* и „ретроградног“ позоришта *Gledališče sester Scipion Nasice* осамдесетих година прошлог века, али и кандидат за космонаута и аутор првог „позоришног“ пројекта у потпуности реализованог у условима бестежинског стања – *Biomechanics Noordung* (GRŽINIĆ 2006: 266–269;

* Студија је резултат рада на пројекту *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови*, који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије (бр. 177004 (2011–2014)).

BARNET, SKELTON 2008: 173). Мада је либрето написан на словеначком језику, Драгана Јовановић је користила препев на руски језик, чији је аутор руски лингвиста, политичар и бивши космонаут, др Јуриј Батурич (Юрий Михайлович Батурич, 1949).¹ Свита *Јуријев круџ* премијерно је изведена 10. априла 2013. године у Великој сали Дома омладине у Београду. Телевизијска премијера била је 21. јуна 2013. године на каналу РТС Дигитал и од тада је *Јуријев круџ* неколико пута репризиран. Такође, ова композиција је фебруара 2014. године одбрањена као завршни рад на ауторским докторским уметничким студијама на београдском Факултету музичке уметности, под менторством редовног професора Срђана Хофмана.

Предмет ове студије су, дакле, два дела: (још) ненаписана опера *Звездани ѓрад* и свита *Јуријев круџ*, настала на основу истог либрета, али као самостална вокално-инструментална/електроакустичка композиција, која антиципира оперу. Планирано је да *Звездани ѓрад* буде високобуџетна продукција, грандиозних пропорција. Како наводи Драгана Јовановић, „будућа опера предвиђа велики број солиста, више инструменталних ансамбала (оркестара) на различитим локацијама, електронику, два хора, као и балерину која ће током извођења боравити на орбиталној станици“ (Јовановић 2013: 3). Превод на руски језик урађен је да би се нагласио „пансловенски“ карактер овог дела, пошто је Живадинов замислио *Звездани ѓрад* као „велику словенску оперу“. С друге стране, Живадинов је предвидео да у оперу буду инкорпорисани кореографски елементи, руски и амерички космонаути у улози глумаца и компјутерска графика; овде уочавамо везу са постмодерном (превасходно англоамеричком) уметношћу (пост)оперског спектакла (Новак 2007). Драгана Јовановић ће бити задужена за музички сегмент опере *Звездани ѓрад*, чијој ће евентуалној реализацији свакако претходити неколико година опсежних припрема.

Свита *Јуријев круџ* представља „дајцест“ будуће опере, сведен на разумне овоземалске димензије, а уједно сублимира идеје које ће (можда) бити развијане у њој. Оваква концепција *Јуријевоџ круџа* као „уводног чина“ за оперу *Звездани ѓрад* асоцира на Александра Скрјабина и његов *Уводни чин (L'acte préalable)* за нереализовани, утопијски пројекат *Мистеријум*. С тим у вези, покушаћу да одговорим на питање да ли статус „уводног чина“ оспорава уметничку довршеност и целовитост свите *Јуријев круџ*, или јој појачава дејство отварањем новог поља значења. Поред тога, бавићу се композиционо-техничким средствима коришћеним у реализацији *Јуријевоџ круџа*, са посебним освртом на ауторкино наслањање на тековине руског (совјетског) полистилизма.

Либрето Драгана Живадинова за оперу *Звездани ѓрад* је концептуална текстуална конструкција. Она нема изразит драмски потенцијал, јер не садржи конкретну радњу, већ се састоји из низа екстатичних излива

¹ Наслов на словеначком језику гласи *Zvezdno mesto – Jurinov krog*, а на руском *Град Звездный – Юриев круг*.

протагониста; међутим, недостатак драмске акције надокнађује поетским квалитетима и експресивним набојем. Идеје изложене у либрету блиске су другим аспектима уметничког деловања овог аутора, укључујући и спектакуларни, утопијски Педесетогодишњи пројекат постгравитацијских уметника Драгана Живадинова, Дуње Жупанчич и Михе Туршича. У манифесту овог уметничког подухвата стоји: „Године 1995. почели смо изводити педесетогодишњу позоришну представу *НООРДУНГ 1995.:2045*. Премијера представе била је 20. априла 1995. у 22:00 у Љубљани, у којој је учествовало седам глумица и седам глумаца. Пет реприза ће се одржати током следећих 50 година, свака у размаку од 10 година.² Ако неко од глумица или глумаца умре, њено/његово тело биће замењено даљински вођеним технолошким субстрактом (умботом). Говор глумца биће надомештен ритмом, а говор глумице мелодијом.“ (наведено према: Јовановић 2013: 4). Према замисли Живадинова, након последње репризе 2045. године, свих 14 супститута глумица и глумаца биће пренето помоћу свемирске летелице на екваторијалну орбиту и постављено на 14 тачака око планете Земље; сваки уметнички сателит/умбот емитоваће информације о глумици и глумцу (Исто). Дакле, у основи овог подухвата налази се филозофска идеја односно визија превазилажења смрти посредством уметности, а у техничком смислу остварена путем споја људског бића са машином. Глумци ће и после своје смрти наставити да „живе“ као умботи и да „изводе“ своју представу.

Пред композиторку Драгану Јовановић је, дакле, стављен веома изазован и потенцијално дуготрајан задатак. Међутим, она је увидела да либрето за оперу *Звездани град* пружа могућност и за другачије, „неоперско“ тумачење и надградњу. Као резултат композиторкине рефлексивне над значењем херметичног, конструктивистичког текста Драгана Живадинова, настала је „неоперска“ композиција *Јуријев круж*. Она садржи пет ставова, чији су називи дати на руском језику: *Орбитализација*, *Супра-организм*, *Вакуум заум*, *Методологи* и *С_Витанје*.³ Композиторка у речи *свиџање*, која означава буђење дана односно *нови њочетњак*, проналази и додатне нивое значења: *виџа* (живот) односно *виџалност* (Јовановић 2013: 6). Занимљиво је да Јовановићева не истиче да је у оквиру појма *свиџање* садржана и реч *свиџа*, која представља ауторкино властито жанровско одређење ове композиције! С друге стране, она указује да је реч *свиџа* такође вишезначна, јер поред музичке форме може да означава и *праињу* односно *јоворку*, чиме указује на грандиозни карактер овог дела (Исто).

² Прва реприза заиста је одржана 20. априла 2005. године, тачно у 22:00, на моделу Међународне свемирске станице у хидролабораторији Звезданог града (Русија), где је Живадинов кандидат за космонаута (овај статус стекао је 1998. године). Предвиђено је да наредне репризе буду одржане 2015, 2025, 2035. и 2045. године, истог датума и у исто време.

³ Назив последњег, петог става јесте омаж граду Витање, одакле потиче један од пионира астронаутике Херман Поточник, према чијем је псеудониму Нордунг назван и пројекат Постгравитацијских уметника.

Инструментални ансамбл се налази на сцени: чини га 11 музичара (чији су инструменти озвучени) и диригент. Већина музичара свира по неколико инструмената, чиме се проширује дијапазон звучних боја. С друге стране, људски гласови су снимљени, електронски модификовани и укључени у електроакустички слој композиције. Тиме се делимично оправдава жанровско одређење *свиџе* као превасходно инструменталне композиције. Сама композиторка одређује *Јуријев круџ* као „концертно дело за камерни ансамбл и електронику у извођачком смислу. Али, у самом настанку и значају солистичких и хорских гласова, као и у њиховом константном присуству у чујности то је – у ауторској, композиторској визури – вокално-инструментална композиција“ (Јовановић 2013: 10).

Звездани ѓрад и *Јуријев круџ* засновани су на идеји Драгана Живадинова који сматра да је „једина сила коју човек још није освојио – гравитација“ (Исто: 9). Због тога он стреми да надвлада гравитацију, а прелазак у бестежинско стање и одвајање од Земље, од њене гравитације (и, у филозофском смислу, од свега овоземаљског) поистовећени су са преласком (телепортацијом) у духовну сферу. Ово је инспирисало композиторку да гласове учини „бестелесним“, тј. да певачи „од крви и меса“ не буду присутни на сцени, већ да се само чују њихови „дематеријализовани“, електронски трансформисани гласови који допиру из звучника. Поред снимљених гласова, још један слој електронике чини звучни амбијент, креиран од разнородних снимљених или семплованих звукова, који симулира свемир који нас окружује. Тиме је произведен ефекат као да се певачи налазе „тамо негде“, „горе“, „у орбити“, односно као да слушамо директан пренос из космоса.

„У шџеби је мноштво“: ѿолистџилизам у Јуријевом кругу

Приликом одређивања форме и музичког садржаја појединачних ставова, композиторка се руководила својом музичком имагинацијом. Премда је у композицију *Јуријев круџ* инкорпорисан читав либрето за *Звездани ѓрад* (уз извесна проширења и модификације), текст није подељен на пет равноправних целина, па тако први став садржи само прва два „обраћања“ (текстуалне целине либрета), док их трећи став садржи чак девет. Без обзира на стилску шароликост присутну како унутар појединачних ставова тако и на нивоу макроформе дела, о чему ће касније бити речи, ставови су међусобно повезани коришћењем технике лајтмотива, поготово у снимљеним вокалним деоницама, као и поетско/филозофским текстом Драгана Живадинова који се протеже кроз читаво дело.

Протагониста овог остварења је космонаут Јуриј. Он је, из разлога који нису објашњени у либрету, добио (или је, можда, сам себи доделио) мисију да се трансформише у нови, виши облик постојања. Током пет ставова свите, он се суочава са изазовом који је пред њим, а уједно покушава да рационализује своју стрепњу и да убеди себе и друге у неумитност преображаја. У пренесеном смислу, ово може бити и човеково суочење са

неминовношћу окончања овоземаљске егзистенције. На завршетку композиције, Јуриј успешно довршава трансформацију и доживљава екстазу. Премда ни композиторка ни либретиста не спомињу Скрјабина као потенцијалну референцу, уочавамо јасну везу са Скрјабиновим идејама изложеним у делима као што су *Божанствена њоџа*, *Поџа екстџазе*, *Прометџеј* и већ спомињани *Уводни чин за Мистџеријум* (вид. Медџ 2005: 65–92). Поред тога, упечатљива је и сродност са чувеним филмским остварењем *2001: Одисеја у свемиру* (*2001: A Space Odyssey*) писца Артура Кларка (Arthur Clarke) и редитеља Стенлија Кјубрика (Stanley Kubrick). Попут космонаута Дејва Баумена (Dave Bowman), протагонисте овог филма, космонаут Јуриј на крају се преображава у – дете (односно, у нови, виши вид егзистенције, који преузима спољашњу форму детета). Поред тога, назив петог става, *С Витанје (Свиџање)*, може асоцирати на први „став“ *Одисеје у свемиру*, назван *Освиџ човечанствџа* (*Dawn of the Mankind*), у којем је као музичка подлога коришћен почетак симфонијске поеме *Тако је џоворио Заратџустра* (*Also sprach Zarathustra*) Рихарда Штрауса (Richard Strauss). Међутим, у филму *2001: Одисеја у свемиру*, катализатор трансформације је *монолитџ*, мистериозни објекат ванземаљског порекла, док у *Јуријевој круђу* нема очигледног спољашњег иницијатора: нејасно је да ли су Јуријево преображај и препород покренути деловањем неке „више силе“ или су мотивисани „изнутра“.

Пошто у *Јуријевој круђу* не постоји драмска радња нити било какво сценско дешавање, музици је додељена улога да прати и илуструје Јуријеву трансформацију – прелазак из једног тела у друго, из једне димензије у другу, из тежинског у бестежинско стање и сл. Ово је остварено доследном применом *џолистџилистџичноџ* композиционог принципа, који у *Јуријевој круђу* задобија јасну програмску улогу. Оваквим поступком Јовановићева се надовезује на делатност Алфреда Шниткеа (Alfred Schnittke) и Арва Перта (Arvo Pärt), у чијим је композицијама такође присутна стилска поларизација у циљу музичког илустровања и евокације ванмузичких идеја (Медџ 2010а: 96–111). Наиме, композиторка остварује музичку поларизацију супротстављених сфера егзистенције; полистилистични хаос означава мултиплицираност Јуријевих идентитета и сџам процес трансформације, док модална дијатоника и цитат народне песме на крају композиције илуструју да је преображај успешно окончан.

Шнитке није сковао термин *џолистџилизам* (рус. *полистилистика*)⁴ али га је увео у ширу теоријску употребу својим радом из 1971. године „Полистилистичне тенденције у модерној музици“ (SCHNITTKE 2002: 87–90).

⁴ Дејвид Хас (David Haas) је истраживао порекло термина *џолистџилизам* и, нарочито, његову примену у двадесетим и тридесетим годинама прошлог века у оквиру наставног курикулума из композиције на Лењинградском конзерваторијуму. На основу проучавања теоријског и композиторског деловања Владимира Шчербашчјова, Бориса Асафјева, Дмитрија Шостаковича и Гаврила Попова, Хас демонстрира да је полистилистични начин мишљења био дубоко укоренењен у руској односно совјетској музици тога доба (НААС 1998).

У ширем смислу, термином *џолистџилизам* могу се обухватити различити историјски и савремени видови прожимања стилова у оквиру појединачних композиција, док се у ужем смислу термин првенствено односи на стваралаштво Шниткеа и његових совјетских савременика почев од средине шездесетих година прошлог века. Суштина њиховог полистилистичног идиома огледа се у томе што суперпонирање и интеракција различитих стилова представљају основни градивни материјал композиције, при чему сваки стилски артефакт има јасну програмску функцију: односно, фрагменти из историјског и географског архива селектовани су према њиховом миметичком и драматском потенцијалу. Међутим, за разлику од Шниткеових екстравагантних раних полистилистичних дела, заснованих на колажном суперпонирању хетерогених музичких цитата преузетих из светова озбиљне, примењене, популарне и пропагандне музике, поступак који користи Драгана Јовановић ближи је Шниткеовим каснијим остварењима, у којима је ефекат *џолифоније сџилова* остварен симулирањем препознатљивих стилских кодова.⁵ Тако су у композицији *Јуријев круж* као означитељи различитих стилских формација коришћени поједини инструменти (нпр. чембало – барок, електрична гитара – рок музика), лествични низови (нпр. средњовековни модуси), интерпретативни манири (симулација „гуслања“ у гудачима) и слично. Посебно су упечатљиве евокације српског и руског духовног појања (солистичког и хорског), чиме се реферира на стремљење ка духовној сфери.

Међу малобројним цитатима издваја се народна песма из Резије (области у Италији настањене словеначком националном мањином, која говори архаичним резижским језиком); на крају последњег става ова песма задобија улогу апотеозе, тријумфа над овоземаљским ограничењима. Ову исту песму, али без текста, Драгана Јовановић је користила као градивни материјал и у својој композицији *Резијска љубавна џесма* за октет виолончела и електронику. На два места композиторка користи аутоцитате: у деоници Јурија (цитат преузет из соло песме *Јуриј 3* за глас, флауту, харфу и електронику), као и у инструменталном уводу за пети став (фигура у челести је преузета из композиције *Due riflessioni* за клавир и гитару) (Јовановић 2013). Поред тога, у првом ставу, *Орбитализација*, композиторка даје једва чујну парафразу „судбинског мотива“ из Бетовенове Пете симфоније, чиме се указује на судбинску предодређеност процеса кроз који ће Јуриј проћи. С друге стране, у четвртном ставу *Методологи*, непосредно пред Јуријев преображај, два пута је цитиран кратак фрагмент из чувеног *Адађа* Томаса Албинионија, вероватно као симбол туге, ламента; у тим тренуцима, женски лик Она опрашта се са Јуријем каквог је до тада познавала.

⁵ У својој докторској дисертацији користила сам оксиморон *оржански еклекџицизам* у циљу описивања концепта који је промовисао Шчербашчјов, од њега преузео Шостакович, а од потоњег Шнитке; наиме, у њиховој поставци *џолистџилистџике*, све „мора да проистиче из концепта целине“, а опет у оквиру те целине можемо наћи „најразноврсније и понекад потпуно неочекиване музичке асоцијације и паралеле“ (Медић 2010b: 36).

Либрето за *Звездани град* садржи четири лика – поред Јурија, ту су Она, Опсерваторија и Лабораторија – док им композиторка додаје и мушки хор, који не постоји у либрету. Јуриј је једини слојевит, развојни лик, док преостали ликови тумаче и коментаришу његов преображај, његове мисли и мотиве. Пошто је Јуриј замишљен као супербиће у настајању, као неко „у коме је мноштво“ и ко треба да превазиђе овоземаљске окове и ограничења, он је у музичком смислу дочаран гласовима неколико певача, који се посредством електронских интервенција претапају један у други. Наизменични тумачи лика Јурија су Драгослав Павле Аксентијевић (баритон – појац), Александар Новаковић (бас-баритон), Владимир Динић (лирски баритон), Иван Дебељак (тенор), Дарко Манић (бас) и Димитрије Младеновић (дечак). Према речима композиторке, специфична боја гласа и начин певања појца Павла Аксентијевића препознатљиви су и асоцијативни: „тембр појца јасно указује на православну (српску) традицију певања и на њега лично, што је и била намера. У том смислу је гласовни тембр остварен као ‘узорак’“ (Јовановић 2013: 20). С друге стране, композиторка је желела да последњи, „преображени“ Јуриј прозвучи гласом претпубертетског дечака, чиме је симболизована његова духовна невиност и постигнут „преображај и контраст у музичком смислу, као и прочишћење од напора, тегаба, греха и свега оптерећујућег“ (Исто: 21).

Јурију је супротстављен женски лик Она – безимена, универзална жена. Она говори, пева и шапуће – понекад наизменично, понекад истовремено, чиме је остварен утисак да пратимо њен „ток свести“, односно да имамо увида и у њене изговорене и неизговорене мисли. Она је скептична и помало уплашена, али и помирена са судбином и пуна подршке, јер схвата неумитност Јуријевог преображаја. Њена гласовна боја – дубоки, озбиљни алт (Сањана Николић) – може асоцирати на мајчински архетип.

За разлику од Јурија и Ње, који се повремено упуштају у дијалог, друга два лика – Лабораторија и Опсерваторија – јесу спољашњи посматрачи и коментатори збивања, те представљају осавремењену верзију античког хора. Због тога композиторка примењује хијерархијску поделу звучног простора: снимљени глас Јурија је централно позициониран, глас Ње се може преклапати са њим или кружити око њега, док су Опсерваторија и Лабораторија искључиво распоређене у звучни простор око Јурија. Опсерваторија констатује чињенице, а Лабораторија анализира и тражи узроке и објашњења. Лик Опсерваторије тумачи Анета Илић, сопран лепо обојеног, пријатног гласа, чиме се дочарава њена неутралност, док лик Лабораторије интерпретира Наталија Младеновић, пијанисткиња која се овог пута наша и у улози певачице. Њен глас је назалнији и грубљи, а деоница испуњена скоковима и глисандима, чиме је звучно илустровано њено „сецирање“ догађаја.

Као што сам већ споменула, композиторка уводи и мушки хор (тј. шесточлани вокални ансамбл који је мултипликован електронским путем),

да би потенцирала духовну сферу (путем симулације руског хорског православног певања), односно, дочарала освит човечанства (путем симулације архаичних ритуала), али и да би успоставила родно/полну гласовну равнотежу, која је донекле нарушена након што се Јуриј претвори у дете. На завршетку композиције, мушки хор и преображени Јуриј (дете) певају песму која није била предвиђена оригиналним либретом. Према речима композиторке, ова песма, певана на архаичном, старословенском, резижском језику, инкорпорисана је у *Јуријев кру̑* у циљу евокације пансловенства: „У њој постоје мелодијске карактеристике које се могу (ако апстрахујемо текст), сместити и у неки други словенски простор. Тако је, у *Јуријевом кру̑*, ова песма постала универзална словенска мелодија. У извођењу мушког хора (...) ‘словенство’, као и ‘пансловенство’ је добило музичко утемељење“ (Јовановић 2013: 19).

Јуријева „одисеја“

У првом ставу *Орбитализација* (трајање 08:34), обликованом у виду великог музичког и драматског крешенда, упознајемо се са Јуријевом мисијом. Након електронског увода (до партитурне ознаке А), чује се наговештај „судбинског мотива“ у инструменталном ансамблу, а затим се овај мотив развија и трансформише у симулацију гуслања у деоници виоле. Овим поступком композиторка сугерише да је Јуриј „човек из народа“; притом, уколико гусле перципирамо као симбол српства и/или словенства, онда ова мотивска трансформација може дочарати и судбинске изазове постављене пред српски народ и његову словенску браћу. Након мистериозног, једва чујног шапата електронски трансформисаних гласова, први певани наступ Опсерваторије (04:20 на снимку) најављује Јуријеву трансформацију: „И всё сущее отображает сквозь заумь и ум в вакуум.“ Њој се придружује и Лабораторија, а од 06:20 наступа мушки хор који понавља „ум... заумь... вакуум“, евоцирајући некакав имагинарни, примордијални ритуал. На крају од ових речи остаје само „аум“ („ом“) у мушким гласовима, као у трансценденталној медитацији. Овим поступцима је евоцирана несагледивост изазова који је пред Јуријем, али и потенцирана духовност која излази из оквира словенске/православне традиције и обухвата и првобитне, паганске цивилизације и далекоисточне народе.

У другом ставу *Супраорганизм* (трајање 08:52) коначно упознајемо и натчовека Јурија. Након френетичног, полиметричног инструменталног увода, први наступ Јурија је неочекивано нежан и лирски. Јуриј примећује да је Она тужна, сузних очију: „Вижу влагу в твоих глазах, слезинки слились в океан! И в нем растворился твой взгляд.“ Његова мелодија, у миксолидијском модусу in Fis, симулира древни црквени напев. Гласовна боја појца праћена је повременим звуцима звона, што недвосмислено смешта Јурија у сферу духовне православне музике (Пример 1).

Пример 1. Први наступ Јурија

Музички примерак за први наступ Јурија. Састављено је од шест делова: Јуриј (ЈУРИЈ), Флути (Fl.), Кларинета (Cl.), Хор (Chit.), Пјано (Ap.) и Перкусије (Pfe e tast.). Јуријов глас садржи српске речи: Ви - жу вла - гу в_тво-их гла-зах, сле - зин - ки сле - зин - ки сли - лись. У музичком тексту постоје динамички наредбе *p*, *pp*, *mp* и *tr*. Број 40 је означен у оквиру Флутиног дела.

С друге стране, Она је забринута: Она истовремено пева и говори, као да мрмља за себе (овај ефекат остварен је електронском трансформацијом снимљених гласова), а мушки хор попут еха „озвучава“ и појачава њене сумње. Она замера Јурију да се преспоро трансформише и брине се да га безбројност транзиционих стања у којима се налази замара и чини структурно нестабилним. Након инструменталног интерлудијума у којем се антиципира кулминациони моменат читаве композиције (тј. Јуријева трансформација која ће се десити у петом ставу), следи дијалог у којем Јуриј убеђује Њу да је његов преображај неминован. „Мноштво“ стања у којима се Јуриј налази илустровано је претапањем и преклапањем гласовних боја у оквиру његове деонице, али и полистилистичном музиком која га окружује, у којој се сучељавају стравинскијевски махнити ритмови, дисторзирана електрична гитара и „појање“ електронски трансформисаних, ванземаљских гласова.

У централном ставу *Вакуум заумь* (трајање 07:10) смењују се одсеци у којима доминира звучност руског православног певања мушког хора (који преузима текст оригинално намењен другим протагонистима) са контрастним одсецима у којима хор није заступљен. Овај став је текстуално најгушћи и емоционално најзасићенији. Лабораторија разоткрива Јуријеву мисију: „Његов инстинкт јесте неутажива жеља да продре у суштину смрти и осети је као истинити извор живота“; сâм Јуриј констатује да око њега „дивља океан узорака вишег и нижег реда“. Лабораторија дијагностификује Јуријеву депресију: „Кад се његова тежња чији је смисао да се бесконачно шири – ограничи, у њему се подиже мрак.“ Јуриј потврђује

да жели неограничену слободу. Она примећује да је Јуриј уплашен пред изазовом, али он то негира. Опсерваторија потврђује да се од њега очекује да направи еволутивни искорак: „Он постаје биће које је веће и савршене од самог себе“. У последњем одсеку става, Јуријеве речи из либрета поверене су „умноженом“ мушком хору: „Нека се закони будућности отворе у мени!“ Музички је ово решено на занимљив начин: док четворогласни мушки хор пева модалну мелодију (у дорском модусу in F), инструментални део ансамбла завршава у различито време претходни одсек: према речима композиторке, „намера је стварање утиска ‘рашчишћавања’“ (ЈОВАНОВИЋ 2013: 77).

У четвртном ставу *Методологи* (трајање 06:32), Јуриј и Она поново размишљају о изазову који стоји пред њим. Она каже „У теби је мноштво! Зато често и брзо умиреш.“ Цитат Албинонијевог *Адађа*, који се јавља два пута у амплификованом, механизованом чембалу, можда сугерише крај Јуријевог досадашњег живота. Јуриј се самоанализира: „Мом телу је потребно избављење од окова (теже) хероичности, окова (теже) методичности.“ Музички је ово праћено сталним порастом динамичке тензије и фактурне густине, као и померањем (условно речено) „тоналног“ центра навише. Трећи одсек става (од партитурне ознаке F) доноси кулминацију: Опсерваторија и Лабораторија су усхићене али и престрашене неумитним догађајем, те певају у високом регистру, у фортисимо динамици. Лабораторија примећује: „Његово стремљење да нађе разлог је узалудно. Очигледно је да је и он сâм део разлога.“ Поново се чује Албинонијев *Адађо* – симбол окончања једне форме живота, док електрична гитара без дисторзије (*clean*) доноси наговештај *Песме из Резије*, чиме се антиципира њен наступ на крају петог става.

Пети став *С_Витање* (трајање 08:50) састоји се из два контрастна, јасно раздвојена одсека. У првом, Јуриј пева: „Виша моја реалност су ритмови којима пулсирају светови још нестворени“, а Она смирено додаје: „да би увидео црнило, потребан ти је неко ко би могао да види тебе“. Јуријев завршни монолог пре трансформације представља скрјабиновску махниту али екстатичну кулминацију; он мора и себе и друге да увери у неминовност онога што ће се десити: „Мој лет је незаустављив продор мојега бића у другу суштину, у друго ЈА!... Моје тело је несавршено, осуђује ме на то што јесам, али не желим да будем! Без чина вере Универзум не постоји!... Лабораторијо, Опсерваторијо, пробајте да измерите моју екстазу!“ Овог пута „тонални“ центар се помера наниже; понавља се материјал из другог става, а глас Јурија се непрестано мења (Пример 2).

Након генералпаузе, започиње други одсек, који у потпуности испуњава *Песма из Резије*. Њу изводе вишегласни мушки хор и Јуриј, чији је глас сада високи баритон, тенор и на крају – дете, чиме је симболично окончана његова трансформација. Четири строфе *Песме из Резије* дате су уз постепено редукуцију инструменталног ансамбла и прелазак у електронски шапат. Овај моменат апотеозе праћен је звуцима звона: Јуриј је поново рођен, хаос мноштва је ишчезао, досегнут је духовни мир (Пример 3).

Пример 2. Монолог Јурија пред трансформацију

ЮРИЈ *mf* он - о о - бре - ка - ет ме - ня быть том, кто я есть, но кем быть не хо - чу! Без ак - та

90

Fl. *mf*
Cl. *mf*
Chit. *mf*
Ара *mf* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.*
Рфе *mf*
e *tast.*

Пример 3. Песма из Резије

А.Т.
 ЮРИЈ *mf* *tast.*
 Т. *mf* Du li - pa mo - ja ro - zi - ca!
 В. *mf* Du li - pa mo - ja ro - zi - ca!
F
Fl. *mf*
Cl. *mf*
Chit. *mf* *clean*
Ара *mf*

Јуријев круџ Драгане Јовановић је дубоко мисаоно, катарзично и инспиративно дело које отвара ново поље изражајних могућности, креативном и доследном применом полистилистичног метода, који је стављен у функцију илустровања „програма“ (тј. либрета Драгана Живадинова). Баш као и Шнитке пре ње, Драгана Јовановић користи полистилизам да би избрисала границе између прошлости и садашњости, премостила различите епохе и духовне сфере. Поред тога, композиторка вешто и креативно преплиће електроакустички ток са инструменталним деоницама извођеним уживо. Премда ненаписана опера *Звездани град*, која тренутно постоји само као концептуално дело/пројекат, наткриљује *Јуријев круџ* као метатекст, она не утиче на статус довршености *Јуријевог круџа*, који је у потпуности независно, садржајно и значењски заокружено остварење. *Јуријев круџ* можемо окарактерисати као *духовну музику за нови миленијум*; фасцинација технологијом не спутава композиторку већ је, напротив, инспирише и помаже реализацији њене метафизичке идеје, која се огледа у стремљењу ка „висинама“ и надвладавању свих ограничења. Композиција *Јуријев круџ* није литургијска, нити је везана за неку одређену религију, већ је у питању филозофско-мистично остварење, на трагу Скрјабинових позних опуса. Свесловенски (нат)човек Јуриј, након дуготрајне аутореклексације, прихвата судбину која му је намењена и проналази извор снаге у себи самом, пре него што се „преобрази у вакуум“ и сједини са свемиром, а затим и поново роди, прочишћен и ослобођен од стега овоземаљских.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ЈОВАНОВИЋ, Драгана. *Јуријев круџ – шелејорџијацијска свиџа за ојџеру*. Теоријска студија о истоименом концертном делу за камерни ансамбл и електронику. Докторски уметнички пројекат, рађен у класи ред. проф. Срђана Хофмана. Београд: Универзитет уметности, Факултет музичке уметности, Катедра за композицију и оркестрацију, 2013.
- ЈОВАНОВИЋ, Драгана. *Јуријев круџ – партитура*. Београд: Универзитет уметности, Факултет музичке уметности, Катедра за композицију и оркестрацију, 2013(б).
- МЕДИЋ, Ивана. „Гезамткунстверк Александра Скрјабина.“ У: *Теорија и џракса свеобухвајног уметничког дела (Гезамткунстверка) у 20. веку*. Магистарска теза, рађена у класи ред. проф. др Мирјане Веселиновић-Хофман. Београд: Универзитет уметности, Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију и етномузикологију, 2005.
- НОВАК, Јелена. *Ојџера у доба медија*. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2007.
- BARNETT, Dennis and Arthur Skelton. *Theatre and performance in Eastern Europe: the changing scene*. Lanham MA: Scarecrow Press, 2008.
- GRŽINIĆ, Marina. „Neue Slowenische Kunst.“ In: ĐURIĆ, Dubravka and Miško Šuvaković (eds), *Impossible Histories. Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia*. Cambridge MA: The MIT Press, 2006.
- HAAS, David. *Leningrad's Modernists: Studies in Composition and Musical Thought, 1917–193*. New York: Peter Lang Publishing, 1998.

- MEDIĆ, Ivana. „I Believe... In What?” Arvo Pärt’s and Alfred Schnittke’s Polystylistic *Credos*.“ *Slavonica* Vol. 16 No. 2, 2010(a): 96–111.
- MEDIĆ, Ivana. *Alfred Schnittke’s Symphonies 1–3 in the Context of Late Soviet Music*. Doctoral dissertation, supervised by prof. David Fanning. University of Manchester, School of Arts, Histories and Cultures, 2010(b).
- SCHNITTKE, Alfred. „Polystylistic Tendencies in Modern Music.“ In: IVASHKIN, Alexander (ed.). John Goodlife (trans.). *A Schnittke Reader*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2002: 87–90.

Ivana Medić

JURIJ’S CIRCLE BY DRAGANA JOVANOVIĆ AS
A L’ACTE PRÉALABLE FOR THE OPERA *A STARRY TOWN*

Summary

The topic of this paper is a new piece by the Serbian composer Dragana Jovanović (1963–) with an intriguing title: *Jurij’s Circle – A Teleportational Suite for the Opera for a Chamber Orchestra and Electronics* (2013). This composition was inspired by a libretto for the opera *A Starry Town*, which has still not been written. The creator of the libretto is a Slovene director and multimedia artist Dragan Živadinov (1960–). The suite *Jurij’s Circle* is envisioned in such a way that it anticipates the opera *A Starry Town* which would emerge from it (although we do not know when). The paper discusses the status of the composition *Jurij’s Circle* as an “introductory act”, which is a digest of the future opera and simultaneously sublimates the idea which (might be) developed in it. Besides that, the paper observes the compositional-technical means used in the realization of the suite *Jurij’s circle* with special reference to the author’s reliance on the heritage of Russian (Soviet) polystylism.

Key words: Dragana Jovanović, Dragan Živadinov, Jurij Baturin, *Jurij’s Circle*, *A Starry Town*, modern opera, suite, electroacoustic music, *Neue Slowenische Kunst*, Aleksandar Skrjabin, *Introductory Act*, Alfred Schnittke, polystylism.