

Ивана Медић*

ИДИОТИ, ЂАВОЛИ И ГРЕШНИЦИ: ОПЕРЕ АЛФРЕДА ШНИТКЕА

УДК: 782.071.1 Шнитке А.

ID: 211134732

Biblid: 0354-9313, 19(2013) pp. 10-22

Примљено: 10. новембра 2013.

Одобрено: 15. новембра 2013.

Сажетак: У овом тексту разматрам оперско стваралаштво Алфреда Шниткеа. Све три опере – *Живот с идиотом* (довршена 1991), *Повест о доктору Јохану Фаусту* (1994) и *Ђезуалдо* (1994) – настале су у позној стваралачкој фази, након што је Шнитке напустио Совјетски Савез и настанио се у Немачкој. У исто време, композитор се борио и са тешком болешћу, услед које су све три опере писане са прекидима, довршаване у журби и уз помоћ спољних сарадника, те ни за једну од њих не можемо рећи да је презентована публици онако како је Шнитке иницијално замислио. Премда су опере међусобно веома различите, у свакој од њих тематизоване су Шниткеове основне стваралачке преокупације: дихотомија добра и зла и судбина уметника у 20. веку.

Кључне речи: Алфред Шнитке, Совјетски Савез, Немачка, савремена опера, *Живот с идиотом*, *Повест о доктору Јохану Фаусту*, *Ђезуалдо*, Владимир Иљич Лењин, Виктор Јерофејев, Јирген Кехел, Томас Ман.

***Др Ивана Медић** (рођ. Јанковић) је научни сарадник Музиколошког института Српске академије наука и уметности. Ангажована је и као истраживач при Центру за руску музику колеџа Goldsmiths Универзитета у Лондону и као један од координатора Студијске групе за руску и источноевропску музику при Британској асоцијацији за славистику (REEM/BASEES). Радила је као предавач на Отвореном универзитету (The Open University) и као сарадник у настави на Универзитету у Манчестеру, Велика Британија. Ивана Медић је завршила основне и магистарске студије музикологије на Факултету музичке уметности у Београду. Као добитница престижних стипендија Overseas Research Award, Graduate Teaching Assistantship и School of Arts, Histories and Cultures Award одлази у Велику Британију, где је 2010. године докторирала на Универзитету у Манчестеру, под менторством проф. Дејвида Фенинга. Њена докторска дисертација посвећена је симфонијама бр. 1–3 Алфреда Шниткеа у контексту позне совјетске музике. Објавила је две књиге и преко 30 научних радова. У области његог истраживачког рада спадају руска и совјетска музика, авангарда у музици, Штокхаузен, пројекат свеобухватног уметничког дела, клавирска музика, популарна музика, музика на Балкану и женске студије. Активна је као пијанисткиња и бас гитаристкиња, првенствено у домену савремене музике.

Године 1990, док се Савез Совјетских Социјалистичких Република распадао, а његови политички, економски и културни темељи урушавали, композитор Алфред Шнитке (1934–1998) постао је један од стотина хиљада интелектуалаца који су напустили земљу, зарад пуког преживљавања. Овакав „одлив мозгова“ претходно је био забележен само у периоду непосредно после Октобарске револуције. Као етнички Немац по мајчиној линији (Јеврејин по очевој), те стваралац који је читавог живота био фасциниран немачком културом и уметношћу, Шнитке се настанио у Хамбургу. Мада му се здравље драстично погоршало свега неколико месеци по доласку у Немачку, хиперпродуктивни Шнитке је наставио да компонује несмањеним интензитетом, те његов позни опус красе и три опере: *Живот с идиотом* (1990–1991), на либрето књижевника Виктора Јерофејева, премијерно изведена 1992. године у Амстердаму; *Повест о доктору Јохану Фаусту* (1983–1994), на либрето Алфреда Шниткеа и Јиргена Кехела, уредника музичке издавачке куће *Сикорски* из Хамбурга; прво извођење 1995. године у Хамбургу; најзад, *Ђезуалдо* (1993–1994), компонована на либрето Рихарда Блетшахера; премијера одржана 1995. године у Бечу.

Иако је прошло петнаест година од његове смрти, Шнитке је и даље један од најчешће извођених композитора из друге половине 20. века. Његова дела снимљена су на више од три стотине компакт дискова, укључујући и готово комплетан опус у издању шведске дискографске куће БИС. Међутим, упркос Шниткеовој популарности, његово стваралаштво није схваћено и прихваћено на прави начин, поготово на Западу. Заправо, Шниткеова популарност већ деценијама збуњује критичаре, који му замерaju због грубо структурисаних форми, баналних тема, претеране емотивности итд. Критичари британског листа *The Independent* Мартин Андерсон и Дејвид Ревил објаснили су експлозију интересовања за Шниткеа од краја седамдесетих година 20. века тиме што је велики број људи био жељан савремене музике која би им била разумљива. Деценијама пре тога су композитори следили властита интересовања, а да нису мислили на публику. У таквој клими, сваки композитор који је био у стању да пише драматичну, узбудљиву, духовиту музику, са референцама на познате стилове, био би дочекан са ентузијазмом. Шнитке се идеално уклопио у то.¹

Упркос критикама, Шнитке се данас сматра за последњег великог композитора двадесетог века. Наравно, критеријуми шта чини некога „великим“ композитором драстично су се изменили у последњих четрдесетак година откако се модернистичка опсесија константном иновацијом, заснована на историцизму, урушила. Шниткеова дела активно су учествовала у стварању нове културне парадигме у којој је, према речима Зигмунта Баумана, *синхронија заменила дијахронију, сапостојање заузело место сукцесије, а перманентна садашњост заменила историју.*² Ова свест о

непостојању дијакхроније била је посебно ургентна у комунистичком друштву које је насилним путем „уништило“ своју прошлост, у име пројектоване идеалне будућности. Након колапса комунизма, дојучерашњи Совјети остали су без прошлости, која је сада морала да буде изнова написана, али и без јасне визије за будућност. Композитор попут Шниткеа, који је био искрено забринут за судбину човечанства и бавио се овом тематиком у читавом низу композиција, почетком деведесетих морао је да се суочи са новонасталом ситуацијом, те је било очекивано да своју фрустрацију излије у своја нова дела.

У овом раду размотрићу да ли се Шниткеове опере наслањају на руску или на немачку страну композиторовог културолошког наслеђа, те до које је мере ова двострукошћ Шниткеовог културног идентитета рефлектована у његовом избору сижеа. Анализираћу и на који начин Шнитке у операма коментарише распад своје домовине. Иако се једино у опери *Живот с идиотом* Шнитке експлицитно (премда метафорично) бави животом под диктатуром и „испирањем мозга“ којем су били подвргнути поданици совјетског режима, мој аргумент јесте да све три опере, свака на свој начин, актуелизују проблем политичке и културне пресије, чија је најизразитија последица губитак идентитета појединаца. Посебно када је у питању опера *Живот с идиотом*, вреди поставити питање да ли је ово чедо перестројке релевантно данас, више од 20 година након распада Совјетског Савеза. Шнитке је био композитор који није много бринуо о „универзалности“ и „трајној вредности“ својих остварења – он је компоновао за садашњи тренутак и није се устручавао да у својим делима пружи директан или посредан коментар на актуелна збивања. Шниткеове опере додатно развијају и наглашавају његове главне стваралачке преокупације: дихотомију добра и зла, као и судбину уметника у непријатељском свету који га окружује. Мада је ово, с једне стране, допринело његовој популарности у Совјетском Савезу, те су га савре-

меници сматрали хроничарем свог времена, Шниткеово инсистирање на „овде“ и „сада“ довело је до тога да је данас нека његова дела теже извести, јер се променио друштвено-политички контекст који је омогућавао да композиторове поруке буду исправно схваћене.

Што се тиче опера *Повест о доктору Јохану Фаусту* и *Безуалдо*, осврнућу се на њихову недовршеност и на постојање различитих верзија. Наиме, обе ове опере Шнитке је писао када му је здравље било озбиљно нарушено, а премијерама није ни присуствовао, тако да је продуцентима и диригентима било остављено на вољу и одговорност да ове опере доврше и „прекроје“ према сопственим визијама. Шнитке је претрпео пет можданих удара у периоду од 1985. до своје смрти. Мада се после првог и другог можданог удара опоравио у довољној мери да може да настави да ради, после трећег пао је у кому из које се пробудио тек после три месеца, а степен инвалидности био је толики да је у потпуности зависио од помоћи других, отежано је говорио, а десна страна тела му је била одузета, те је своја последња дела мукотрпно писао левом руком.

Разлог због којег се Шнитке касно окренуо оперском жанру није био недостатак интересовања: наиме, пред премијеру *Живота с идиотом* он је истакао: *Пишем музику већ четрдесет година, али досад нисам писао опере, мада сам одувек маштао о томе. Веома сам срећан што је ова опера коначно довршена. Она означава ново поглавље у мом животу, поглавље испуњено новим плановима и новим изазовима.*³ Као композитор веома драматичне, експресивне, готово филмски илустративне музике, Шнитке је био идеално предиспониран да пише оперу. Међутим, пошто је он током већег дела своје каријере у Совјетском Савезу сматран за „авангардисту“, за „проблематичног“, „непослушног“ и „риличног“ композитора, ниједна оперска кућа се није усуђивала да од њега поручи оперу – такве велике поруџбине биле су резервисане искључиво за „подобне“ композиторе. Но, када су се политичке околности коначно промениле, држава је банкротирала и више није могла да финансира оперске поруџбине. Због тога су све три Шниткеове опере поручене и изведене у иностранству.

Опера *Повест о доктору Јохану Фаусту* је прва започета, а последња довршена и изведена. На овој опери Шнитке је радио готово петнаест година, у сарадњи са својим издавачем, Јиргеном Кехелом из издавачке куће Сикорски из Хамбурга, који је овде потписан псеудонимом Јерг Мор-

Фото: Светлана Бакушина



Слика бр. 1 – Јуриј Комов (Вова), *Живот с идиотом* Алфреда Шниткеа у продукцији Државног академског оперског и балетског театра из Новосибирска, редитељ Хенрик Барановски, 2013.

Пример 1в – Скица бр. 434 из Џулијардове рукописне колекције

Скица датира с почетка 1991. године и садржи скициране вокалне деонице за крај првог чина опере *Живот с идиотом*; Шниткеов рукопис после првог, а непосредно пре другог можданог удара.

Пример 1г – Скица бр. 445 из Џулијардове рукописне колекције

Скица вероватно датира из друге половине 1991. године и садржи скицирану деоницу Жене из другог чина опере *Живот с идиотом*; Шниткеов рукопис после другог можданог удара.

театра из Новосибирска из 2003. године, која је гостовала у Москви, Берлину, Минхену, Магдебургу, Риму и Торину. Опера је била и на репертоару неколико оперских кућа из Немачке, затим из Беча, Лондона и Москве итд., тако да се може рећи да је заиста постала саставни део савременог оперског репертоара.

Мада су бројни критичари истицали да у опери *Живот с идиотом* Шнитке одбацује своју „рускост“ и обрачунава се са годинама које је проживео у Совјетском Савезу, сматрам да је *Живот с идиотом* заправо Шниткеова „најрускија“ опера, како по тематици коју обрађује, тако и по музичком материјалу који користи и по оперској традицији на коју се наслања. „Идиот“ из Јерофејевљеве приповетке је пародија на Владимира Иљича Лењина, својевремено названог *највећим генијем човечанства и вођом и учитељем народа из читавог света*.⁸ У истој години у којој је почео да пише *Живот с идиотом*, Шнитке је одбио да прими Лењинову награду, једно од најважнијих државних признања. Шнитке је објаснио своје одбијање тиме што је увођење вишепартијског система у Совјетски Савез довело до ревалуације улоге историјских личности попут Лењина, који више нису сматрани симболима одређене епохе, већ су по први пут сагледани као људи са врлинама и манама.⁹ Шнитке није желео нити могао да прихвати награду која носи Лењиново име, јер је тада већ увелико радио на својој опери о идиоту Вови (што је уобичајен руски надимак за име Владимир), чији улазак у живот једног просечног совјетског брачног пара доводи до њиховог лудила и смрти.

Кратка прича Виктора Јерофејева, написана петнаестак година раније, привукла је Шниткеа зато што у њој Јерофејев користи *сложене технике укрштеног приповедања, прекиде у наративи, готово филмску монтажу и флешбекове, као и нагле промене перспективе*.¹⁰ Шнитке је успешно пренео ову комплексну наративну структуру у готово шизофреничну и екстремно насилну партитуру, у којој је протагониста особа која је изгубила разум. Нарација скаче из прошлости у садашњост наизглед без икакве логике, чиме се дочарава историјска дезоријентисаност народа који су живели у Совјетском Савезу, те непостојање кохерентног дијахронијског наратива који би интерпретирао шта се све догађало на совјетском простору током 20. века.

Безимени протагониста ове опере, мушкарац означен као Ја, и његова такође безимена Жена интелектуалци су који пасионирано проучавају Марсела Пруста

(који се накратко појављује у једној сцени), а нарочито су фасцинирани његовим идејама о еволутивном, прогресивном току историје ка будућности и о важности памћења, сећања и искуства. Међутим, они бивају кажњени због своје „индиферентности“, те су приморани да у свој дом приме лудака. Овај моменат „кажњавања“ интелектуалаца има симболично значење и подсећа да Руси у својој историјској свести нису имали искуство поступног освајања интелектуалних „слобода“, већ се увек радило о насилним променама и радикалним идеолошким заокретима. Занимљиво је да је сâм Лењин рођен у аристократској породици, те да је у свом делу *Шта треба чинити* аргументовао да интелектуалци потекли из буржоаског слоја треба да одиграју кључну револуционарну улогу, тако што ће својим политичким идејама обогатити покрет радничке класе.¹¹ У Шниткеовој опери, интелектуалац Ја усваја Вову, који је у првим поставкама опере визуелно моделован да личи на Лењина – ћелаве главе, са јарећом брадицом. И Жена и Ја се заљубљују у идиота Вову, у потпуности игноришући његово патолошко понашање, склоност ка насиљу и деструкцији, те у њему траже и налазе „мудрост“ коју овај – то је барем гледаоцима јасно – не поседује. Напокон, Вова уништава ову породицу, убија Жену и нестаје, а Ја завршава у лудници, те поремећеног ума испрекидано „врти филм“ свог живота и рефлектује над оним што се десило.

Шнитке је био свестан да је његов главни, да се послужим језиком маркетинга, *selling point* на Западу чињеница да је важио за композитора лошег укуса, склоног мешању тривијалних и учених музичких стилова, те претераној сентименталности и грубости. На Западу је то било прихваћено као доказ Шниткеовог руског/совјетског „егзотизма“ и „бољшевиизма“, те је он вероватно свесно играо на ову карту. Шнитке није био први руски композитор који је на оперској сцени приказао сцене секса, насиља, убистава – у томе је имао претече у делима других руских великана, попут *Лејди Магбет мсценског округа* Дмитрија Шостаковича и *Ватреног анђела* Сергеја Прокофјева. Међутим, Шнитке одлази даље од свих у приказу хомосексуалних односа, бруталног пребијања, одсецања главе маказама и других сцена које су раније биле незамисливе у контексту оперске уметности.¹²

Попут многих Шниткеових дела, *Живот с идиотом* садржи бројне референце на друга уметничка остварења. У прилог мојој тези да је ово Шниткеова „најрускија“ опера, истакнимо да

он захвата у фундус руске и совјетске, како високе тако и „ниске“ уметности, чиме ово дело чврсто поставља у локални контекст. Већ сâм коришћени литерарни предложак пун је цитата: наиме, Јерофејевљев текст, који се сматра раним примером руског књижевног постмодернизма, садржи референце на *Идиота* Достојевског (који представља метамодел за читаво дело), затим, на Пушкиновог *Бориса Годунова*, Гогољеву *Причу о свађи Ивана Ивановича са Иваном Никифоровичем*, на „Сељака Мареја“ из *Пишчевог дневника* Достојевског, затим, сећања Максима Горког на Лењина, песме Ане Ахматове из двадесетих година прошлог века итд.¹³ Осим ових директних референци, текст шире алудира на гогољевску традицију „апсурда“ која је добила свој продужетак у остварењима Данила Хармса и Бориса Пиљњака (оба писца су страдала за време Стаљиновог прогона пред Други светски рат), што је навело Шниткеовог биографа Валентину Холопову да оперу *Живот с идиотом* експлицитно назове *музичким театром апсурда*.¹⁴ Поред тога, Јерофејевљева пародија на типично руски архетип *јуродивог* (свете будале) јесте референца не само на већ споменутог *Идиота* Достојевског, тј. на кнеза Мишкина, већ и на бројне друге ликове из романа Достојевског који отеловљују овај архетип, као што су Аљоша Карамазов (*Браћа Карамазови*) или Соња Мармеладова (*Злочин и казна*).

Шниткеове музичко-театарске референце обухватају опере базиране на литерарним предлошцима које сам већ спомињала, као што је *Борис Годунов* Модеста Мусоргског. По речима Катје Слукке, ова опера је *свевремени модел „националне“ опере у којој је неустрашива света будала третирана као прави руски национални карактер*.¹⁵ Шнитке се надовезује и на Шостаковичеву прву, авангардну оперу *Нос* – прву оперу на руском језику која се наслања на традицију театра апсурда. Присутне су музичке референце и на друга Шостаковичева дела, као и на остварења Баха, Шопена и Малера – на пример, сам почетак опере јесте парафраза почетка Бахове *Пасије по Матеју*, што је опет ироничан гест, али и наговештај страдања протагониста опере. Шнитке такође евоцира руску оперску традицију и принцип базирања читавих сцена око цитата вернакуларне музике, било да су у питању народне песме

Пример бр. 2 – У пољу је бреза стајала

ВО ПОЛЕ БЕРЁЗА СТОЯЛА
Русская народная песня

Подвижно

Во по - ле бе - рё - за сто - я - ла,
во по - ле куд - ря - ва - я сто - я - ла,
Лю - ли, лю - ли, сто - я - ла,
лю - ли, лю - ли, сто - я - ла.

или популарне градске песме. У руским операма, почев од Михаила Глинке преко остварења Петорке и Петра Чајковског до Игора Стравинског, цитат или парафраза познате, популарне песме увек има симболичну функцију, те представља основу за жанр сцену, а може и имати функцију креирања дистинкције између „националних“ и „страних“ елемената. У опери *Живот с идиотом* Шнитке користи три народне песме: *Ви сте се жртвовали у трагичном боју, Славно море, свети Бајкал и У пољу је бреза стајала*.¹⁶ Поред тога, Вера Лукомски је идентификовала и низ популарних и револуционарних песама из доба Лењинове и Стаљинове владавине, које Шнитке цитира у овој опери, као што су *Варшавјанка, Храбро, другови, у корак, Интернационала*, као и популарни танго из тридесетих година прошлог века *Веома ми је жао*.¹⁷ Најзад, Шнитке укључује и знатан број аутореференци на своја популарна дела као што су *Моц-Арт и Пер Гинт*. Од свих наведених, најпрепознатљивији је цитат песме *У пољу је бреза стајала* из збирке Љвова и Прача, коју можемо назвати парадигматичном „руском песмом“.¹⁸ Ову мелодију цитирали су бројни руски композитори, на пример Петар Чајковски (у финалним ставовима *Четврте и Шесте симфоније*), затим Јевстињеј Фомин, Михаил Глинка, Милиј Балакирјев, Александар Гречањин и многи други (види пример бр. 2).

У Шниткеовој опери, као и у бројним другим руским операма, цитати народних песама појављују се у кључним моментима за драмски ток. Када Ја прокламује да жели да усвоји *благословену, свету будалу, националну по форми и карактеру*, Шнитке то музички прати колажом у којем се алузија на Јуродивог из *Бориса Годунова* Модеста Мусоргског комбинује са парафразом погребног марша *Ви сте се жртвовали у трагичном боју*. Популарна руска народна песма о сибирским осуђеницима *Славно море, свети Бајкал* цитирана је у сцени у којој се Вова и Ја појављују као срећни љубавници, након што су сурово претукли Жену. Ова сцена разоткрива да је Ја у потпуности морално и емотивно регресирао, што је последица његове опчињености Вовом.

Већ споменута ултимативна руска песма *У пољу је брега стајала* коришћена је најпре у сцени када Ја први пут долази у лудницу, а затим и као лајтмотив за финале опере, у којем је Ја у потпуности полудео. Шнитке је идеју да искористи ову песму преузео из оригиналне Јерофејељеве приповетке:

Приповетка *Живот с идиотом* Виктора Јерофејева:

„Али, да ли имате неку свету будалу?“ питао сам, прихватајући чувареву шалу са осмехом пуним разумевања.

„Али, сви су они свете будале,“ рекао је чувар, запањен.

„Оно што ми заиста треба јесте некаква благословена проста душа...“

„Немој овде да пишаш, кретену!“ заурлао је чувар и на брзину издеветао преступника. Сишао сам доле да потражим благословену просту душу; можда ми је то болесно црвенкасто осветљење сметало, или ми је разноликост физиономија и њихова имбецилност одвлачила пажњу, а можда сам се блокирао услед закрчености тог места, шта год; углавном, нигде нисам могао да нађем свог Мареја Марејича... Мој поглед се зауставио на високом момку старом око тридесет година. Седео је на клупи, са рукама на боковима, и певао подругљивим фалсетом:

У пољу је брега стајала

*Сва олистала, стајала је
Хеј хај, хеј хај, стајала је.*¹⁹

(прев. И. Медић)

Либрето опере *Живот с идиотом* (први чин, друга сцена):

ЈА (покушава да надгласа хор): *Реците ми, да ли имате неку свету будалу овде?*

ЧУВАР (изненађен): *Сваки од њих је света будала.*

ЈА: *Хоћу да кажем, желим благословену, свету будалу...*

ЧУВАР: *Шта то радиш, пишаш, кретену?!*

ЈА: *И тако сам кренуо да нађем свету будалу, али нешто ме спречило. Не знам шта да окривим – да ли лоше осветљење у згради, или сва та различита лудила и болести предамног? Можда ме излудео недостатак ваздуха. Морао сам да признам пораз. Јер моје свете будале овде није било.*

МЛАДИЋ (леђима окренут публици): *„У пољу је брега стајала, у пољу, олистала брега је стајала. Тра, ла, ла, брега. Тра, ла, ла, брега. У пољу је брега стајала...“*

ЈА: *Мој поглед се тада зауставио на високом момку старом око тридесет година. Седео је мирно са рукама на боковима. Изгледао је прилично људски, његово лице је било узано, као и код нас осталих.*²⁰

Либрето опере *Живот с идиотом* (други чин, последња сцена):

Вова игра са обезглављеним жениним телом.

ХОР ПРИЈАТЕЉА (тј. лудака, прим. И. М.): *Убрзо се уморио. Ухватио је њено тело за стопала и одвукао га низ степенице, према остави за смеће.*

ЈА: *Вова! Вова! Вова! Вова! Више никад нисам видео тог човека. Чувар ме поздравио као старог пријатеља. Запевао сам кроз зубе, назалним фалсетом: „У пољу је брега стајала.“*²¹

(прев. И. Медић)

Шниткеова употреба ове песме у финалу представља оштру критику читаве руске нације, која је себи дозволила да је заведу „идиоти“ попут Лењина и осталих комунистичких идеолога. Као што смо видели, у првом чину опере песму *У пољу је брега стајала* пева један од пацијената у лудници, а затим се она јавља и у завршном ансамблу протагониста. Да би приказао њихову људску, моралну и душевну

дегенерацију, Шнитке дистортира песму, те уместо у паралелним терцама Ја и Жена певају у паралелним тритонусима, дијатонску скалу је заменила целостепена лествица, а за то време Вова убацује своје неартикулисане упадице *Ex, ex!* – што је једини текст који он изговара у читавој опери. На самом крају, сви протагонисти певају *Ex, ex!* у правој оргији лудила.

Рецепција опере *Живот с идиотом* била је шаролика. Прва продукција, у Амстердаму 1992. године, била је донекле контроверзна услед тога што су редитељ и управа оперске куће инсистирали на изразито антисовјетском тумачењу овог дела, са чиме се Шнитке и Пакровски нису слагали.²² Наиме, упркос обиљу типично руских референци, Шнитке је тврдио да сатирична оштрица није усмерена само на рачун комунизма и лењинизма, већ на рачун сваке диктатуре.²³ Међутим, западноевропски критичари који су у великом броју присуствовали премијери, једва су дочекали да исхвале оперу као *критику комунизма, у којем су обични Руси били заведени и уништени од стране безумних апсолутиста*,²⁴ а холандска штампа је окарактерисала ову оперу као *реквием за Совјетски Савез*.²⁵ Клаустрофобична сценографија Пакровског подсетила је критичара Роналда Вајцмана на слику Хијеронимуса Боша: *Попут Боша, Шнитке може да замисли како изгледа пакао, са свим најстрашнијим детаљима, без имало жеље да тај хорор ублажи или рационализује [...] Морао сам да се суочим са многим ружним истинама које бих радије избегао да сам могао*.²⁶ Већ следеће године опера је постављена у још три града – у Бечу, Москви и Торину. Сваки пут Шнитке је био укључен у продукцију, али је изјавио да је тек торинском поставком био у потпуности задовољан.²⁷

Што се тиче снимка амстердамског извођења опере *Живот с идиотом*, који је објављен за дискографску кућу *Sony Classical*, критичар часописа *The Gramophone* приметио је да је музички садржај опере „танак“ и да читав други чин делује „збрзано“, те да су у њему *мирнији моменти [...] дочарани квазиромантичарском музиком која не успева да одржи тензију неопходну у иоле комплекснијем делу*.²⁸ Насупрот томе, у критици првог британског извођења опере *Живот с идиотом*, што је била копродукција Енглеске националне опере и Шкотске опере 1995. године, Вајцман је написао да је у опери *Живот с идиотом Шниткеов препознатљиви принцип комбиновања различитих стилова (такозвани „полистилизам“) префорсиран, што га чини музички натегнутим*.²⁹ Критичар



Фото: Светлана Бакушина

Слика бр. 2 – Сергеј Захаров (Марсел Пруст), Олга Коробова (Жена), Андреј Исаков (Ја), *Живот с идиотом* Алфреда Шниткеа у продукцији Државног академског оперског и балетског театра из Новосибирска, редитељ Хенрик Барановски, 2013.

Едвард Сикерсон осврнуо се на озлоглашеност ове опере и нагласио да је британска публика очекивала *простоте на сцени... пражњење црева, мастурбацију, сексуалне односе, одсецање глава*“ а уместо тога је добила *циркус, вулгаран стрип, порно цртани филм, као и труо парадајз бачен у лице свим оним мученицима који су поверовали у совјетски сан*.³⁰ Овај критичар истакао је да Шниткеова музика – опростите на вулгарности – садржи *најбољу музику за сексање још од Шостаковичеве Лејди Магбет*, те да у свој микс Шнитке убацује *старе руске песме, од којих су неке реминисциране са љубављу, а неке љутито пародирани*.³¹ Он закључује да опера *Живот с идиотом пређуго траје – отприлике пола сата опере је вишак. Без обзира на то, као сувенир из постсовјетске ере, ова опера већ представља колекционарски примерак. Немогуће је да не саосећате са помахниталим Ја који, након што је остао без свог дотадашњег живота, без жене, без достојанства, пева „лабудову песму револуције“, а то је, ни мање ни више, него најпознатија руска песма свих времена, али овде грубо искривљена и пародирана*.³² Готово сви критичари сложили су се да ова опера представља тријумф лошег укуса, што је, како сам већ истакла, и била Шниткеова намера.

Премда је опера *Живот с идиотом* са свим својим идиосинкразијама у великој мери чедо свог времена, наградама овенчана поставка ове опере од стране Оперског и балетског театра из Новосибирска (2003), затим, продукција из Малмеа (2005) и, најзад, прошлогодишња поставка у Амстердаму, показале су да ова опера нипошто није застарела. На мети Јерофејевљеве приповетке, написане током ере Брежњевљеве стагнације, а транспоноване у музику непосредно пред распад Совјетског Савеза, били су идиоти из доба комунизма; међутим, Генадиј Рождественски је приметио да би Вова такође могао бити Хитлер, или Садам Хусеин, или *било који диктатор са фикс идејама*.³³ Можда ће неке будуће продукције опере *Живота с идиотом* заменити Вовину маску Лењина маском Џорџа Буша, Бориса Јељцина или Ким Џонг Уна. „Идиоти“ се међају, али њихова моћ да заведу и потчине масе остаје непромењена.

У раздобљу од непуне две године између премијере *Живота с идиотом* и трећег можданог удара, који га је задесио почетком 1994. године, Шнитке је радио на опери *Повест о доктору Фаусту и Ђезуалдо*. У њима Шнитке развија „немачку“ страну свог етничког и културног идентитета. Као што је често наглашавано, он се читавог живота осећао одсеченим од немачке културе, којој се дивио и којој је желео да припада: међутим, околности живота у Совјетском Савезу учиниле су га „руским“ композитором.³⁴ Од ове две опере, прва је премијеру дочекала *Ђезуалдо*, коју је поручила Бечка државна опера. И ову поруџбину обезбедио је Ростропович, који је и дириговао премијером 26. маја 1995. О престижности ове поруџбине довољно говори податак да је, пре тога, последња поруџбина Бечке опере била Кшенекова опера *Карло Пети* из 1934. године (која није ни изведена, услед успона нацизма), а последња светска премијера (али не и поруџбина) била је Фон Ајнемова *Сплетка и љубав* према Шилеру, 1976. године.³⁵ Шнитке је био посебно везан за Беч, град у којем је провео неколико година као дечак, док је његов отац Хари, новинар и преводилац, радио као совјетски дописник из Беча. Шнитке је у овом граду почео да учи музику и осећао је духовну блискост са бечким композиторима, посебно са Густавом Малером и Албаном Бергом, који су му сродни и стилски и духовно. Услед болести Шнитке није успео да доврши партитуру *Ђезуалда*, мада је имао скициран клавирски извод за четири последње сцене. Пошто се датум премијере ближио, а због значаја читавог догађаја није било ни помена да се премијера откаже, Шниткеова супруга Ирина ангажовала је композитора Марка-Аурела Флороса да доврши последње четири сцене.³⁶ Након премијере, опера је још једном накратко обновљена у Бечу, крајем 2004, тј. поводом десетогодишњице од премијере; режирао је Чезаре Лиеви, а дириговао Јун Меркл.

У опери *Ђезуалдо* Шнитке обрађује сличну тематику као у *Животу с идиотом*: зло у људима, насилност људске природе, ужарене страсти, љубомуру, неузвраћену љубав, али и губитак личне слободе, потчињавање појединца колективу, те губитак разума који из тога проистиче. Најважније од свега, Шнитке показује на примеру *Ђезуалда* да је особа која је у стању да ствара уметност, у стању и да почини најстрашније злочине, ако је сплет околности на то наведе. Шнитке слободно третира податке из биографије Карла *Ђезуалда*, принца од Венозе, који на почетку опере проводи дане свирајући лауту, компонујући мадригале, идући у лов и уживајући у свом новом замку. На захтев своје породице он се жени својом младом рођаком Маријом Д’авалос, која је пре тога већ била два пута удата, а оба њена мужа су страдала под сумњивим околностима. Марија је дубоки и сензуални мецосопран, на трагу Кармен и Далиле, жена чијим поступцима руководе страсти и сексуална пожуда, која се не обазире на моралне конвенције. *Ђезуалдо* показује свој замак невести, која је невољно ушла у брак. Марија се убрзо заљубљује у Фабрицију, брата свог првог супруга. Њихову аферу разоктрива *Ђезуалдов* ујак. *Ђезуалдо* жели да реши новонасталу ситуацију, која је и лично и породично-политички проблематична, тако што ће изазвати „несрећу у лову“, не би ли Марија и Фабрицио страдали. Али, овај план пропада, а њихова афера се наставља. Због тога *Ђезуалдо* унајмљује плаћене убице, који брутално убијају љубавнике, али служавка успева да спаси Маријину бебу. И док кардинал истражује убиства, *Ђезуалдо* се

повлачи у капелу у оквиру дворца где се исповеда. Хор монаха пева *De profundis*, и чини се да ће *Ђезуалдо* бити опростено јер је бранио част породице. Међутим, *Ђезуалда*, који полако губи разум, прогони плач његове кћеркице, те он умишља да дете личи на Фабрицију и да није његово. У нападу лудила он граби дете и дрмуса га до смрти. Опера се завршава трагичним мадригалом.

Ђезуалдо се састоји од седам сцена, са прологом и епилогом који су компоновани за хор који пева петогласне мадригале на латинском. Тиме Шнитке дочарава контекст италијанског 16. века и евоцира *Ђезуалдово* композиторско стваралаштво, али се и на неки начин идентификује са трагичним композитором. Шнитке је био велемајстор стилских пастиша; за потребе своје филмске и позоришне музике компоновао је велики број симулација барокних и класичних дела (неке од њих је касније уврстио у своје „озбиљне“ партитуре). Међутим, он овде не компонује у стилу 16. века, већ само алудира на мадригалску традицију и на *Ђезуалдов* експресивни хроматизовани стил, који је био веома „модеран“ за то време. Атмосферу прохујалих векова дочаравају и оргуље, црквена звона, као и мали ансамбл на сцени који свира на старим инструментима. *Ђезуалдов* „лајтмотив“ заснован је на чистим и прекомерним квартама. Једини цитат *Ђезуалдове* музике јавља се у сцени његовог ламента због неузвраћене љубави. У погледу драматич-



Фото: Светлана Бакушина

Слика бр. 3 – Јоана Вош (Жена), *Живот с идиотом* Алфреда Шниткеа у продукцији Државног академског оперског и балетског театра из Новосибирска, редитељ Хенрик Барановски, 2013.

ности, огољених и пренаглашених емоција, опера се наслања на традицију веризма, мада је музички садржај, наравно, веома различит. С друге стране, дубока туга која обавија читаво дело приближава га жанру реквијема или пасије. Сама чињеница да се Шнитке више пута суочио са смрћу, да је после првог можданог удара био клинички мртав, а после трећег три месеца у коми, довела је до тога да су га у последњих десетак година стваралаштва опседале теме везане за смрт, за ефемерност људског живота, за рај и пакао, грех и искупљење. Овде можемо повући паралелу са позним Шостаковичем, чија је музика из последњих петнаестак година живота подједнако мрачна и песимистична, мада остварена нешто пријемчивијим музичким језиком од Шниткеовог.

Услед сценске разуђености *Ђезуалда*, састављеног из кратких, контрастних сцена, Шнитке је покушао да оствари јединство читаве опере музичким средствима, која су махом у истом, експресионистичком тону од почетка до краја. Мада је критичар *Тетра* Роналд Вајцман био одушевљен овом опером,³⁷ други критичари нису делили његов ентузијазам. На пример, Вилхелм Синковиц из бечког листа *Die Presse* истакао је да је музика *заморно дисонантна, састављена од секундних кластера и скокова тритонуса*.³⁸ Кристоф Иргехер из *Wiener Zeitunga* похвалио је *компактност сцена*, али критиковао *мутне кластерске акорде који убијају драматичност*.³⁹ Оштрији је био критичар Доминик Трогер, који је рекао да је само последњих двадесетак минута ове опере вредно сценског извођења.⁴⁰ Критичар лондонског *Financial Timesa*, Лари Лаш, истакао је: *Пошто су у Бечкој државној опери светске премијере нових дела права реткост, а поготово успешне светске премијере, чини ми се да ова кућа осећа обавезу да сваке године постави барем једно ново, за публику одбојно, дело да би могли да кажу „ето, покушали смо да промовишемо савремену музику.“ [...] Публика је, за разлику од критичара, имала привилегију да може да напусти театар за време паузе и да оде и ради нешто корисно или пријатно, на пример да промени песак кућном љубимцу [...] Шнитке је написао пуно занимљиве, иновативне музике. Али, Ђезуалдо је само за доконе музикологе који имају превише слободног времена.*⁴¹ Незахвално је дати критички суд о овој опери, с обзиром на околности у којима је настајала и на чињеницу да болесни Шнитке није био у стању да доврши партитуру, нити да присуствује пробама и извођењима и унесе евентуалне корекције. У посто-



Фото: Светлана Бакушина

Слика бр. 4 – Андреј Исаков (Ја), Олга Колобова (Жена), *Живот с идиотом* Алфреда Шниткеа у продукцији Државног академског оперског и балетског театра из Новосибирска, редитељ Хенрик Барановски, 2013.

јећој форми, партитура *Ђезуалда* недвосмислено указује какве су биле композиторове интенције, али тешко да се може сматрати довршеним делом.

Слична судбина задесила је и Шниткеову трећу оперу *Повест о доктору Јохану Фаусту*, која је премијерно изведена свега месец дана након *Ђезуалда*. Мада је премијера *Доктора Фауста* одржана у Хамбургу, где је Шнитке живео, његово здравствено стање било је толико лоше да није могао да присуствује овом догађају. Што се тиче статуса довршености ове опере, сачувани клавирски извод и скице показују да је највећи део вокалних деоница био компонован још пре Шниткеовог другог можданог удара, тј. пре завршетка опере *Живот с идиотом* (а као што сам раније споменула, трећи чин *Доктора Фауста* је већ био довршен и изведен као кантата 1983. године). Шнитке је почетком деведесетих предано радио на опери о Фаусту, јер се надао да ће бити постављена у Франкфуртској опери, а на иницијативу Гарија Бертинија. Међутим, када је Бертини крајем 1991. напустио ову оперску кућу, пројекат је обустављен.⁴² Већ следеће године, након свих контроверзи које је изазвао *Живот с идиотом*, Хамбуршка опера се поново заинтересовала за напуштenu оперу композитора који је био настањен у њиховом граду. На њихову иницијативу, Шнитке је почео да оркестрира партитуру. Међутим, после трећег можданог удара више није могао да учествује у припремама за извођење, тако да је диригент Герд Албрехт „штриховао“ оперу за премијеру, и то крајње радикално, с обзиром на то да је избацио готово једну трећину материјала. У таквом, драстично окрњеном виду, опера је изведена крајем јуна 1995. Снимак са овог извођења објављен је 1996,⁴³ али више има историјски значај него што заиста пружа утисак о квалитету овог дела. Релативно скорашње лондонско извођење ове опере у оквиру фестивала *Алфред Шнитке између два света*, под управом Владимира Јуровског (2009), такође није пружио потпуну слику о овом делу.⁴⁴ Дакле, попут *Ђезуалда*, ни опера *Повест о доктору Јохану Фаусту* још увек није добила своју дефинитивну верзију нити узорну поставку и снимак.

Док сам *Живот с идиотом* означила као Шниткеову „руску“ оперу, *Повест о доктору Јохану Фаусту* је његова

„немачка“ опера. Као што сам већ споменула, Шнитке се у Русији увек осећао као странац, с љубављу се присећао година проведених у Бечу, а немачка половина његове породице била му је културолошки и језички блиска. Шнитке је себе сматрао настављачем велике немачке музичке традиције, од Јохана Себастијана Баха до Карлхајнца Штокхаузена, и у многим својим делима проблематизовао је сопствену „немачкост“. У том смислу, најинтригантнија је *Трећа симфонија* (1981), у којој Шнитке користи 28 монограм-лајтмотива немачких и аустријских композитора које је сматрао својим претходницима.⁴⁵ Међутим, као што смо видели на примеру опере *Живот с идиотом*, Шнитке није могао у потпуности да се апстрахује од своје „руске школе“ и од наслоњености на руску традицију – од Глинке, преко Петорке и Чајковског, до Стравинског и Шостаковича.

С друге стране, Шнитке је читавог живота био опседнут тематиком Фауста. Занимљиво је да се његов први „сусрет“ са Фаустом одиграо путем истоименог романа Томаса Мана. По сопственом признању, Шнитке је први пут читао овај роман као адолесцент, и то на немачком језику, а затим му се враћао барем пет пута, у разним животним фазама.⁴⁶ Шниткеа је фасцинирала повест о трагичној судбини имагинарног композитора Адријана Леверкина – Манова параболоа за пропаст читаве немачке културе, коју је Шнитке толико ценио и волео. С друге стране, као полу-Јеврејин, Шнитке је саосећао са жртвама нацизма и стидео се те страховите мрље у немачкој историји. Тематика Фауста тако је постала симбол Шниткеовог самопрокламованог немачког идентитета, али и његове самокритике тог истог идентитета. Штавише, он је инсистирао на томе да његова опера буде изведена у Немачкој и одбио је понуде неких европских оперских кућа које су биле заинтересоване за њу.

Поред Мановог романа, други извор за његову оперу била је најстарија верзија легенде о Фаусту, коју је 1587. године објавио Јохан Шпајз. Архаични немачки језик на којем је ова легенда записана био је близак Шниткеу и везан за његов етнички идентитет. Наиме, породица Шниткеове мајке Марије Фогел потицала је из региона уз реку Волгу, који је од 18. века био настањен етничким Немцима; њих је ту населила царица Катарина Велика, иначе и сама Немица. Ова етничка група, тзв. *Wolgadeutsche*, задржала је архаичан немачки дијалект из 18. века, који је тако постао Шниткеов матерњи језик. Током година живота у Бечу он је усвојио и аустријски дијалект, да би тек у каснијем животном раздобљу усавршио савремени *Hochdeutsch*.

Шнитке и његов либретиста Јирген Кехел сажели су оригиналну новелу од 96 поглавља у 30 компактних сцена. На почетку опере, хор и наратор упознају публику са доктором Јоханом Фаустом, „надалеко познатим магом и спиритистом“. Сцена приказује његов први сусрет са ђаволом, Мефистофелесом. Фауст пристаје да својом крвљу потпише пакт којим ће стећи знања и моћи које ниједан човек никада није имао, али ће заузврат након 24 године ђаволу дати своју душу. У другом чину, Фауст тражи од Мефистофелеса да му покаже рај и пакао, што он и чини, скупа са својим женским панданом, Мефистофилијом (ова женска верзија ђавола је Шниткеова властита творевина, јер се она не јавља ни у Шпајзовој легенди нити у Мановом роману). Мефистофелес и Мефистофилија се ругају Фаусту. Шокиран разликом између раја и пакла, Фауст се спрема

да затражи помоћ од старог хришћанина. Међутим, Мефистофелес прети да ће га убити и приморава Фауста да потпише нови уговор са „свемоћним богом Луцифером“. Фаусту се привиђа Јелена Тројанска и ова визија ублажава његову патњу. У последњем чину – првобитној кантати – након 24 године Фауст чека Мефистофелеса да му узме душу. Он о томе обавештава своје ученике и они га моле да се покаје, да спаси своју душу. Али, за разлику од Гетеове верзије Фауста, у којој доминирају теме искупљења и покајања, овде су Фаустове молитве узалудне. Шнитке умеће речи које је композитор Адријан Леверкин из Мановог романа употребио у својој имагинарној *Фауст-кантати: Ја умирем као добар и као лош Хришћанин. Добар, зато што се кајем; лош, зато што знам да ће Ђаво узети моје тело*. Вреди напоменути да се 1982. године, непосредно пре завршетка кантате *Будите трезвени и разумни*, Шнитке – који је одгајан као атеиста, а у младости се заинтересовао за различита мистичка учења – изненада „преобратио“ и покајао, те донео одлуку да се крсти у католичкој цркви. Тешко је суздржати се од закључка да се Шнитке, вероватно подстакнут радом на кантати о Фаусту, заиста уплашио ђавола, уплашио за спас своје душе – а вероватно и за спас душа свих Совјета који су одбацили хришћанство и друге класичне религије, као и моралне вредности које су оне пропагирале. Због тога, упркос „немачкости“ Шниткеове опере, те њеној имплицитној критици моралног суноврата немачке нације у 20. веку, сматрам да се *Повест о доктору Јохану Фаусту* може тумачити и као параболоа на живот под комунистичком влашћу, на одбацивање Бога и

19



Фото: Светлана Бакушина

Слика бр. 5 – Јуриј Комов (Вова), Јоана Вош (Жена), *Живот с идиотом* Алфреда Шниткеа у продукцији Државног академског оперског и балетског театра из Новосибирска, редитељ Хенрик Барановски, 2013.

религије, што је довело до губитка духовног и моралног компаса код поданика совјетског режима. У Шниткеовој кантати и опери Мефистофелес убија Фауста, буквално му кидајући тело на комаде. Мефистофилија пева варљиви танго, који је наговештен од самог почетка чина, комбинован са алузијом на Вагнеровог *Тристана*. Иначе, готово свака сцена у којој се појављује Фауст обилује алузијама на Вагнера, тог парадигматичног немачког композитора; посебно су упечатљиве алузије на Вотанове интроспективне монологе и Амфортоасове самосажалјиве ламенте. Фаустови ученици, који су се разбежали при појави ђавола, сутрадан се враћају и проналазе Фаустове раскомадане остатке. Хор доноси поуку публици да буде трезвена и да се одупре злу.

Мада је опера *Повест о доктору Јохану Фаусту*, баш као и *Живот с идиотом* и *Ђезуалдо*, лоцирана у одређен временски контекст, њена порука је универзална. Суочен са сопственом смртношћу, композитор поручује да треба живети морално исправно и одупрети се искушењима. С друге стране, он говори о моћи зла да заведе и залуди масе; у интервјуу из 1988. године рекао је: *Ђаво је вечна демонска фигура која се стално изнова појављује... Људи су били опчињени Хитлеровим говорима... Милиони људи учествују у сатанском театру. Као да им неко навуче капуљачу преко очију, и тако их остави годинама, да не виде. Онда се коначно освете, отргну, схвате шта се десило и почну да причају о томе. Мада су хуманистичке идеје наводно тријумфовале у 19. веку, 20. век је донео незамисливе страхоте. Наступила је тама, страшнија од било чега у историји човечанства.*⁴⁷ Као што смо видели, тему лабилности и поводљивости људске природе и њене немогућности да се одупре злу Шнитке је обрадио и у операма *Живот с идиотом* и *Ђезуалдо*, али и у другим значајним делима, као што су *Пер Гинт*, *Трећа симфонија* и др. У складу са Шниткеовим песимистичним виђењем света, протагонисти његових опера – Ја, Ђезуалдо и Фауст – не доживљавају просветљење нити искупљење, већ се опере завршавају њиховом физичком и моралном пропашћу.

Мада је критичар *Financial Times*а Ендру Кларк тврдио да је *Шниткеова трећа опера уједно најбоља... његова верзија Фауста је значајан допринос савременом музичком театру... она је приступачна али веома оригинална, провокативна, забавна, спиритуална и овоземаљска у исти мах*,⁴⁸ не можемо се отети утиску да је опера веома неуједначена. Њен најупечатљивији сег-



Фото: Светлана Бакушина

Слика бр. 6 – Јуриј Комов (Вова), *Живот с идиотом* Алфреда Шниткеа у продукцији Државног академског оперског и балетског театра из Новосибирска, редитељ Хенрик Барановски, 2013.

мент јесте трећи чин, односно првобитна кантата, која дочарава Фаустово проклетство и суноврат у пакао, написана у време док је композитор био још здрав и на врхунцу стваралачких снага. Поједине сцене, попут демонског танга из трећег чина, могу да се мере са најбољим моментима из Бергових опера. Треба напоменути да је Шнитке веома често користио тривијалне плесне жанрове за приказивање „апсолутног зла“ (у *Ђезуалду* то је гарантела која се чује у тренуцима Маријине прељубе, а у *Фаусту* танго, који се као фикс идеја провлачи кроз многа Шниткеова дела, укључујући *Први концерто гросо* и, наравно, *Живот с идиотом*). Исту функцију често задобија рок, цез или ревијална музика, која се у таквом, негативном контексту појављује у сцени у којој се Мефистофелес и Мефистофилија ругају Фаусту, али и у *Првој* и *Трећој симфонији* и многим другим Шниткеовим делима.⁴⁹

За разлику од *полистилистичног* трећег чина, први и други чин опере *Повест о доктору Јохану Фаусту* остварени су у монотоним, редукованим, мрачним стилу, карактеристичном за Шниткеове позне опусе када више није имао физичке нити менталне снаге да своје музичке визије уобличи на иоле комплекснији начин. Диригент Герд Албрехт, који је дириговао премијером, желео је да се ослободи, по његовом мишљењу, слабијих одломака (или можда да прикрије чињеницу да поједини одломци нису били добро увежбани, јер су неки резони направљени свега три недеље пред премијеру!), али је тиме у великој мери оштедио хронологију нарације која се у овој опери, за разлику од *Живота с идиотом*, заиста одвија хронолошки. Посебно је оштећен други чин, који треба да прикаже 24 године Фаустовог живота, колико је трајао његов пакт са Мефистофелесом. Од 1214 линија текста у штампаном либрету, отпало је чак 503 – отприлике један сат музике.⁵⁰ Сви сегменти који приказују Фаустове авантуре и уживање у грешним задовољствима су радикално скраћени, па се губи утисак о Фаусту – епикурејцу и сладостраснику, коме прекасно сване да је његових 24 година истекло и да ђаво долази по своје. Критичар Роналд Вајцман истакао је да је у Албрехтовој верзији изостао Фаустов шок када види рај; даље, услед драстичног скраћења опере *није нам пружена шанса да видимо колико је Фауст, тај син простог сељака, био талентован као студент божанске науке, што Шнитке приказује на почетку, те како он, све више експерименти-*

шући са окултним, не жели више ни да чује за Бога (...). Ово је значајно јер пакт који Фауст склала са Мефистофелесом подразумева да су сада Фаустови непријатељи сви који верују у Христа; да мора да одбаца своју хришћанску веру, и да мора да се одупре искушењу да јој се врати.⁵¹ Отуда, основна замерка која се може упутити Албрехтовој верзији опере односи се на чињеницу да његови резони у великој мери нарушавају Шниткеову базично телеолошко-морализаторску концепцију.

У коначном збиру, врло је тешко дати објективну процену Шниткеових опера, јер ниједну од њих композитор није сам довршио, нити су његове оригиналне интенције поштоване приликом извођења и снимања. Заиста је велика штета што се у операма врло јасно огледа Шниткеово физичко и интелектуално пропадање услед болести; мада се он свим силама трудио да одржи исти ниво продуктивности као пре болести, очигледно је да није успевао. Посебно опере *Ђезуалдо* и *Повест о доктору Јохану Фаусту* заслужују детаљну ревизију и рестаурацију, да би се Шниткеове дубоко трагичне визије и његова осуда слабости и поводљивости људске природе суочене са апсолутним злом, представиле публици на прави начин.

* Скице објављене у примерима 1а–1г су из рукописне заоставштине Алфреда Шниткеа у Џулијардовој рукописној колекцији (The Juilliard Manuscript Collection). Све су репродуковане уз дозволу гђе Џејн Готлиб (Jane Gottlieb), потпредседнице за библиотечке и информационе делатности Џулијард школе.

¹ Martin Anderson, David Revill, „Obituary: Alfred Schnittke“, *The Independent*, 5 August 1998, <http://alfredschnittke.wordpress.com/2010/01/27/obituary-alfred-schnittke/> (приступљено 10.10.2013.)

² Zygmunt Bauman, *Postmodernity and its Discontents*, Cambridge University Press, 1997, 100.

³ Jürgen Köchel, Liner notes to: Alfred Schnittke, *Žizn' s idiotom* [Life with an Idiot]. Live Recording. World Premiere at Nederlandse Opera, April 16–26, 1992. Sony Classical S2K52495, 1992, 15.

⁴ Ronald Weitzman, „Schnittke's *Faust* in Hamburg“, *Tempo*, New Series, No. 194 (Oct. 1995), 27.

⁵ Исто.

⁶ О Шниткеовим скицама из Џулијардове рукописне колекције (Juilliard Manuscript Collection) видети: Ивана Медич, „Предисловие к каталогу набросков Альфреда Шнитке из собрания рукописе Джульярдской школы“, Алла Богданова (ур.), *Алфреду Шнитке посвящается*, Vol. 8, Москва, Композитор/Шнитке Центар, 2011, 109–157.

⁷ Снимак овог извођења објавила је дискографска кућа Sony Classical (видети фусноту 2).

⁸ Jesse D. Clarkson, „Lenin“, *International Encyclopedia of the Social Sciences*, 1968, <http://www.encyclopedia.com/doc/1G2-3045000703.html> (приступљено 10.10.2013.)

⁹ Валентина Холопова, *Композитор Альфред Шнитке*, Москва, Композитор, 2008, 197.

¹⁰ Köchel, 11.

¹¹ Vladimir Ilyich Lenin, „What is to be Done“ (прев. Joe Fineberg and George Hanna), *Collected Works*, Moscow, Foreign Languages Publishing House, 1961, 5, 347–530, <http://www.marxists.org/archive/lenin/works/1901/witbd/> (приступљено 12.10.2013.)

¹² О томе види: Ивана Медић, „Иронија, сатира, пародија и гротеска у стваралаштву Алфреда Шниткеа“, у: Сања Пајић и

Валерија Каначки (ур.), VIII међународни научни скуп *Српски језик, књижевност, уметност*, Крагујевац: ФИЛУМ, 2014 (у штампи).

¹³ Victor Erofeev, *Life with and Idiot*, foreword by Andrew Reynolds, London, Penguin Books, 2004, 224–228.

¹⁴ Холопова, 199.

¹⁵ Katya Slutskaia Levine, „Alfred Schnittke's Opera *Žizn' s idiotom*: Marking out the Dead Zones of Russian Culture“, in: Tatjana Marković and Vesna Mikić, *Musical Culture & Memory*, Belgrade: Faculty of Music, 2008, 201–210.

¹⁶ Исто, 207.

¹⁷ Vera Lukomsky, „Russian Postmodernism on Absurdities and Realities of Soviet Life: Alfred Schnittke's Opera *Life with an Idiot*“, *International Journal of Musicology* 8, 1999, 425–448.

¹⁸ Nikolaj L'vov and Ivan Prach, *Sobranie narodnyh russkih pesen s ih golosami/An Annotated Collection of Russian Folk Songs*, edited by Malcolm Hamrick Brown, Introduction and Appendices by Margarita Mazo, Ann Arbor: U. M. I. Research Press, 1987, 440.

¹⁹ Victor Erofeev, *Life with an Idiot, libretto & original Short Story*, trans. Anthony Johnson, London: English National Opera, 1995, 28.

²⁰ Исто, 7.

²¹ Исто, 21.

²² Холопова, 200.

²³ Köchel, 15.

²⁴ John Rockwell, „Life with and Idiot“, *The New York Times*, 15 April 1992, <http://www.nytimes.com/1992/04/15/arts/schnittke-s-opera-in-world-premiere.html?pagewanted=all&src=pm>, приступљено 14. 10. 2013.

²⁵ Исто.

²⁶ Ronald Weitzman, „The Satanic verses. Decapitation, sodomy and defecation at the ENO: whatever possessed Alfred Schnittke to write such an opera?“, *The Independent*, Friday 31 March 1995 <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/the-satanic-verses-1613584.html>, приступљено 14. 10. 2013.

²⁷ Холопова, 200.

²⁸ A. W. „Review of Alfred Schnittke: Life with an Idiot. Sony Classical CD52495“ (two discs: 114 minutes: DDD), Gramophone, 20 April 1993, 121.

²⁹ Weitzman, „The Satanic verses...“

³⁰ Edward Seckerson, „Where's the soap? It does, doesn't it“, *The Independent*, Monday 03 April 1995, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/wheres-the-soap-it-does-doesnt-it-1614061.html>, приступљено 10.10.2013.

³¹ Исто.

³² Исто.

³³ Rockwell, 1992.

³⁴ Александр Ивашкин, *Беседы с Альфредом Шнитке*, Москва, Классика-XXI, 2003.

³⁵ Ronald Weitzman, „Schnittke's 'Gesualdo' in Vienna“, *Tempo*, New Series, No. 194, Oct. 1995, 30.

³⁶ Исто.

- ³⁷ Исро, 30–32.
- ³⁸ Wilhelm Sinkovicz, „Staatsoper: Neuer Versuch mit dem Kindsmord“, *Die Presse*, 24.12.2004, http://diepresse.com/home/kultur/klassik/183928/Staatsoper_Neuer-Versuch-mit-dem-Kindsmord?from=suche.intern.portal, приступљено 14. 10. 2013.
- ³⁹ Christoph Irrgeher, „Düst'rer die Glocken nie klingen“, *Wiener Zeitung*, 24.12. 2004.
- ⁴⁰ Dominik Troger, „Gesualdo ist kein Vorbild für das Lösen von Ehekrise“, <http://www.operinwien.at/werkverz/schnittke/agesu.htm>, приступљено 14. 10. 2013.
- ⁴¹ Larry L. Lash, „Schnittke's Gesualdo at the Wiener Staatsoper“, *London Financial Times*, 27.12. 2004.
- ⁴² Ronald Weitzman, „Schnittke's 'Faust' in Hamburg“, *Tempo*, New Series, No. 194, Oct. 1995, 28.
- ⁴³ Alfred Schnittke, CD *Historia von D. Johann Fausten*, Hamburg State Opera, Gerd Albrecht, RCA Red Seal 09026684132.
- ⁴⁴ Andrew Clark, „Schnittke's Faust, Royal Festival Hall, London“, *Financial Times*, 19.11.2009, <http://www.ft.com/cms/s/0/6876ebde-d52d-11de-81ee-00144feabdc0.html#axzz2nBTbkIBA>, приступљено 10. 10. 2013.
- ⁴⁵ Ivana Medić, „The sketches for Alfred Schnittke's Symphony No. 3, and what they (don't) tell us“, *Muzikologija* No. 15, 2013.
- ⁴⁶ Alexander Ivashkin (ed.), *A Schnittke Reader*, trans. J. Goodliffe, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 2002, 38.
- ⁴⁷ Hermann Danuser, Hannelore Gerlach and Jürgen Köchel, eds. *Sowjetische Musik im licht der Perestroika*. Laaber, Laaber-Verlag, 1990.
- ⁴⁸ Andrew Clark, „Review of Schnittke's Faust“, *Financial Times*, 1995, <http://www.musicsale-ssclassical.com/composer/work/32416>, приступљено 14. 10. 2013.
- ⁴⁹ У целокупном Шниткеовом опусу једина позитивна референца на рок музику јавља се у ставу Credo из *Реквијема за сценску музику за Шилеровог Дон Карлоса*. Видети Ivana Medić, „I Believe... In What? Arvo Pärt's and Alfred Schnittke's Polystylistic Credos“, *Slavonica* vol. 16 No. 2, November 2010, 96–111.
- ⁵⁰ Weitzman, „Schnittke's 'Faust' in Hamburg“, 28.
- ⁵¹ Ronald Weitzman, „Schnittke: Historia von D. Johann Fausten by Jürgen Freier; Arno Raining; Hanna Schwarz; Eberhard Lorenz; Eberhard Büchner; Hamburg State Opera Chorus; Philharmonic State Orchestra; Gerd Albrecht; Schnittke; Schnittke: String Trio; Concerto for Three; Minuet. Berg(Arr. Schnittke): Canon by Gidon Kremer; Yuri Bashmet; Mstislav Rostropovich; Berg; Schnittke“, *Tempo*, New Series, No. 198, Oct. 1996, 54–55.

Ivana Medić*

IDIOTS, DEVILS AND SINNERS – ALFRED SCHNITTKE'S OPERAS

UDK: 782.071.1 ШНИТКЕ А.

ID: 211134732

BIBLID: 0354–9313, 19(2013) pp. 10–22

Submitted: 10th November 2013Approved: 15th November 2013

Abstract: In 1990, just before the dissolution of the Union of Soviet Socialist Republics, composer Alfred Schnittke (1934-1998) became one of the hundreds of thousands of intellectuals who left the country never to return. A similar „brain drain“ from the USSR only happened in the period after the October Revolution. As a son of a Jewish father and German mother, and an artist who felt a lifelong attraction to German culture and art, Schnittke chose to settle in Hamburg. Although his health rapidly deteriorated just a few months after arriving to Germany, the hyper-productive Schnittke continued to compose prolifically. Hence his late output contains no less than three operas: *Life with an Idiot* (*Zhizn s idiotom*, 1990–91, libretto by Victor Erofeev; premiered in 1992 in Amsterdam), *The History of Doctor Johann Faust* (*Historia von D. Johann Fausten*, 1983–94, libretto by Alfred Schnittke and Jürgen Köchel; first performance in 1995 in Hamburg) and *Gesualdo* (1993–94, libretto by Richard Bletschacher; premiered in 1995 in Vienna). My aim is to examine to what extent Schnittke's operas relied on the Russian and German sides of this cultural heritage and how this duality of his cultural identity influenced his choice of subject matters. I will also analyse whether Schnittke's operas contain the composer's views on the breakup of his homeland. Although *Life with an Idiot* is the only opera that explicitly (though metaphorically) deals with life under a dictatorship and the brainwashing that Soviet citizens had been subjected to, my argument is that all three operas, each in its own way, tackle the issue of political and cultural oppression, the result of which is the loss of personal identity.

Key words: Alfred Schnittke, the Soviet Union, Germany, contemporary idiot, *Life with an Idiot*, *Historia von D. Johann Fausten*, *Gesualdo*, Vladimir Ilyich Lenin, Victor Erofeev, Jürgen Köchel, Thomas Mann.

* Ivana Medić, musicologist PhD, is a Research Associate with the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts. She is also a Visiting Fellow with the Centre for Russian Music, Goldsmiths, University of London, and a convener of the Study group for Russian and East European Music with the British Association for Slavonic and East European Studies (REEM-BASEES). She has worked as an Associate Lecturer with the Open University and a Teaching Assistant at the University of Manchester. Prior to moving to the United Kingdom, she held the position of a Music Editor and Coordinator of the International Exchange with European Broadcasting Union at Radio Belgrade 3, Serbian Broadcasting Corporation, having previously taught at the Department for Music Theory at the Faculty of Music, University of Arts in Belgrade. Ivana Medić graduated and obtained a master degree in musicology from the Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, Serbia. In 2010 she completed her PhD at the University of Manchester, funded by the Overseas Research Award, Graduate Teaching Assistantship and School of Arts, Histories and Cultures Award. Her doctoral thesis, supervised by Prof. David Fanning, focused on Alfred Schnittke's symphonies nos. 1-3 in the context of late Soviet music. Her research interests include Russian and Soviet music, Gesamtkunstwerk, Darmstadt avant-garde, Stockholm, piano music, gender studies, popular music and Balkan music. She is also a pianist and bass guitarist, specialising in contemporary music.

Website: <http://ivanamedic.com>