

Univerzitet umetnosti u Beogradu
Fakultet muzičke umetnosti
Katedra za kompoziciju

Branka Popović

Petrograd

kamerna opera

teorijska studija o doktorskom umetničkom delu

Mentor: Zoran Erić, redovni profesor

Beograd, april 2013

SADRŽAJ:

Opera - nekad i sad / <i>Petrograd</i>	3
Libreto.....	5
Struktura opere <i>Petrograd</i>	9
Metod.....	25
Prvi nivo – redukcija libreta.....	25
Drugi nivo – redukcija forme i selekcija muzičkog materijala.....	27
Treći nivo – redukcija melodijske, harmonske i ritmičke komponente.....	29
Četvrti nivo – redukcija fature.....	31
Peti nivo - redukcija elektronskog sloja	37
Brisanje granica između različitih medija / <i>Petrograd</i>	38
Umetnost u doba kulture / <i>Petrograd</i>	43
Repetitivnost vs. narativnost - kontinuitet – jedinstvo.....	47
Delo - publika / komunikacija.....	51
Prilog 1 Libreto.....	54
Prilog 2 Libreto, prevod na srpski jezik.....	78
Literatura/Partiture.....	101

Teorijska studija o doktorskom umetničkom delu *Petrograd* bazirana je na sagledavanju i mogućem tumačenju njegovih karakteristika i načina na koji je izgrađeno u kontekstu savremenog društvenog i umetničkog ambijenta, kao i u odnosu na bliže i dalje operско i muzičko nasleđe.

Opera je napisana na libreto Aleksandre Sekulić prema romanu *Petrograd* Andreja Belog (Андрей Белый, Andrei Bely), za vokalno-instrumentalni ansambl sačinjen od devet pevača, kamernog gudačkog orkestra (5, 4, 3, 2, 1), klarineta, klavira i udaraljki uz učešće elektronike (CD). Trajanje opere je sedamdeset minuta.

Opera - nekad i sad / *Petrograd*

Teodor Adorno (Theodor Adorno) u svom tekstu *Građanska opera* ovaj umetnički žanr, prema njegovoj strukturi, muzičkim sredstvima i pre svega tematici na kojoj su zasnovana libreta, kao i prema načinu na koji je ta tematika bila obrađivana i interpretirana, određuje kao imanentan građanskom buržoaskom društvu. *Ukrštanje mitosa i prosvetćenosti, ropstva u jednom slepom i nesvesnom sistemu sa idejom slobode, koja u njemu raste, definiše građansku suštinu opere. Njena metafizika ne može se izdvojiti iz ovog društvenog momenta.*¹ Adorno takođe smatra i da *opera postaje nesigurna od momenta kad više ne postoji visoko građansko društvo, koje je podržavalo potpuno razvijenu operu (...) Unutrašnja uzdrmanost forme i nedostatak odjeka kod publike uzajamno korespondiraju (...) Opera je počivala na tako brojnim konvencijama da ona zvuči prazno čim one u slušaocima nisu zajemčene tradicijom.*²

Opera, kao žanr, dostiže svoj vrhunac tokom poznog romantizma, a delo koje označava njen kraj i koje se smatra poslednjim izdankom čvrsto utemeljenih operских konvencija, jeste *Turandot* Đakoma Pučinija (Giacomo Puccini). U godini Pučinijeve smrti, 1924, opera *Turandot* nije bila završena. Dovršio ju je Franko Alfano (Franco Alfano) 1926. godine, kada je i prvi put izvedena u Milanu. Opere su, svakako, nastajale i posle opere *Turandot*, ali ovo delo označilo je kraj vitalnosti operске tradicije u njenom najrazvijenijem, najrazrađenijem i u javnosti najprihvaćenijem vidu. Dela verista ujedno su i poslednja dela koja su postala deo stalnog repertoara operских kuća. Opere savremenih stvaralaca kao što su Džon Adams (John Adams), Filip Glas (Philip Glass), Karlhajnc Štokhauzen (Karlheinz Stockhausen), Lučano Berio (Luciano Berio) i Đerđ Ligeti (György Ligeti), iako više puta izvođene i predstavljane na internacionalnoj muzičkoj sceni, nisu postale deo stalnog repertoara, a time ni deo žive

¹ Teodor Adorno, "Građanska opera", *Muzički talas*, Beograd, Clio, 1997, broj 1-2, str. 56.

² *Ibid*, str. 58.

izvođačke prakse.³ Dela ovih značajnih stvaralaca dele sudbinu mnogih recentnih ostvarenja koja nisu često na programu, retko pronalaze put do češćih izvođenja i neretko ih je moguće videti samo u formi DVD i audio izdanja. Ipak, *operska aktivnost* tokom dvadesetog veka, kao i danas, vrlo je živa. Sa izuzetkom zatišja tokom pedesetih i šezdesetih godina prošlog veka, kada je većina progresivnih kompozitora bila mišljenja da opera ne može biti interesantna bez radikalnih promena, u novije vreme gotovo da nema kompozitora koji se bar na kratko nije posvetio ovom žanru. U prilog ovome govore i reči Đerđa Ligetja kada je govorio o svom delu *Le Grand Macabre*: '*Le Grand Macabre*' je komad sa skeletom opere, i muzički, sa skeletom tonaliteta, sa konsonancama izdvojenim iz konteksta i upotrebljenim u novom načinu rada. Kao takvo, ovo delo potvrđuje da se smrt opere – o kojoj se mnogo govorilo šezdesetih godina, eksplicitno u Bulezovim (Pierre Boulez) polemikama i implicitno u ekskurzijama mnogih kompozitora u muzički teatar – zaista desila, ali i da je 'život posle života' takođe moguć.⁴

U svom tekstu *Građanska opera* Adorno upućuje i na mogući način revitalizacije opere kao žanra koji bi u novim okolnostima postigao isti stepen društvene integracije kao u doba velike romantičarske opere:

Čekićem treba komponovati onako kako je Niče hteo čekićem da filozofira. Dakle, tako da se tvorevina kritičkim sluhom obija na šupljim mestima, a ne da se ona razbije i da se iskidane "razvaline", zbog njihove sličnosti sa bombardovanim gradovima, upotrebe kao zamena za avangardno (...) Međutim, ukoliko je konstrukcija teatarskih dela bogatija, raznovrsnija, kontrastnija i višeslojnija, utoliko pre će ona sa takvim artistskim, u stvari, unutrašnjim skladom sudelovati u smislu kojeg više neće, kako to zahteva kliše, izražavati sama iz sebe. Tek ako bi punoća svih muzičkih sredstava, nasuprot jednom čoveka dostojnom predmetu posmatranja, probudila onu tenziju između medijuma i scene (...) opera bi mogla ponovo da postigne snagu istorijske slike.⁵

Kulture i društva poprište su najrazličitijih aktivnosti, a kulturni sadržaji uvek nastaju i deluju u određenom društvenom kontekstu.⁶ Sa tim u vezi, Adornova *uputstva* o operi i načinu na koji bi ona mogla da bude oživljena u bilo kojem istorijskom trenutku, svakako podstiču razmišljanja o mogućnostima i načinima koji bi ovaj žanr učinili živim i aktuelnim i u sadašnjem vremenu. Današnje vreme je vreme medija, a društvo u kojem živimo medijativno društvo u kojem stvarnost primamo posredstvom slika i informacija koje kreiraju mediji. U visoko medijativnom društvu početka XXI veka, kao poseban i vrlo

³ Paul Griffiths, "The Twentieth Century: 1945 to the present day", *The Oxford Illustrated History of Opera*, Edited by Roger Parker, Oxford University Press, 1994, str. 348.

⁴ *Ibid*, 339.

⁵ Teodor Adorno, "Građanska opera", *Muzički talas*, Beograd, Clio, 1997, broj 1-2, str. 58.

⁶ Aleksandra Jovičević i Ana Vujanović, *Uvod u studije performansa*, PDF izdanje, Beograd, Fabrika knjiga, 2007, str. 120.

značajan problem, nameće se proces medijacije informacija pomoću kojeg se kreira *realnost*. Ovaj proces uslovio je stvaranje distance, odvajanje događaja od ljudi čak i u situacijama u kojima su oni bili učesnici tih događaja.

Gi Debor (Guy Debord) današnje društvo opisuje kao društvo spektakla:

U sadašnje vreme, koje prednost daje znaku nad onim što je označeno, kopiji nad originalom, predstavi nad stvarnošću, pojavnosti nad suštinom... istinito se smatra profanim, a samo je iluzija sveta. (Fojerbah, iz predgovora za drugo izdanje Suštine hrišćanstva)

U društvima u kojima preovlađuju moderni uslovi proizvodnje, život je predstavljen kao ogromna akumulacija prizora. Sve što je nekada bilo neposredno doživljavano, udaljeno je u predstavu.

Slike odvojene od svih aspekata života stapaju se u jedinstveni tok stvari u kojem prethodno jedinstvo života više ne može biti ostvareno. Fragmentarno opažana stvarnost regrupiše se u novo, sopstveno jedinstvo, kao odvojeni lažni svet, predmet puke kontemplacije...

Spektakl nije samo skup slika; to je društveni odnos među ljudima posredovan slikama.

Spektakl ne može biti shvaćen kao puka vizuelna obmana koju stvaraju masovni mediji. To je pogled na svet koji se materijalizovao.

Sagledan u celini, spektakl je u isto vreme rezultat i cilj vladajućeg oblika proizvodnje. On nije samo dekor stvarnog sveta, već samo srce nestvarnosti ovog društva.⁷

Na tragu Adornovih razmišljanja o mogućnostima aktualizacije opere kao žanra danas, kamerna opera *Petrograd* osmišljena je tako da u nekim svojim aspektima ne sledi doslovno i direktno, ali ipak dotiče, pokazuje, reflektuje i priziva neke od karakteristika koje su obeležile današnje vreme. To je možda u najvećoj meri i najjasnije uočljivo u libretu, njegovom sadržaju i načinu na koji je strukturiran, a primetno je i u formi opere, kompozicionom metodu kojim je izgrađena, kao i u načinu na koji komunicira sa muzičkim nasleđem.

Libreto

Osnova za libreto je jedan od prvih ruskih avangardnih romana, *Petrograd* Andreja Belog. *Petrograd*, roman toka svesti, nastao je početkom prošlog veka (1913. godine) i često je poređen sa Džojsovim (James Joyce) *Uliksom*. Budući da nije bio poznat 1922. godine kada je *Uliks* nastao, danas ga zovu *Uliks* pre *Uliksa*. Vladimir Nabokov (Владимир

⁷ Gi Debor, *Društvo spektakla*, Beograd, Blok 45, 2003, str. 8-9.

Влади́мирович Набо́ков), među najveća prozna dela XX veka, pored *Uliksa*, Kafkine (Franz Kafka) *Metamorfoze* i prvog dela *U potrazi za izgubljenim vremenom* Marsela Prusta (Marcel Proust) ubraja i ovaj roman.

Petrograd je čvrsto utemeljen u rusko tlo, ali istovremeno ima i univerzalan značaj. U njegovoj osnovi je problem nacionalnog identiteta, odnos istočnih i zapadnih uticaja, koji je za Ruse, kao naciju koja naseljava Evropu i Aziju, bio od izuzetne važnosti. Tematika ima i širi značaj jer odnos *istoka* i *zapada* simbolično definiše i celokupno ljudsko iskustvo: *zapad* zastupa razum, red, simetriju, a *istok* iracionalno, neopipljivo i intuitivno. Konflikt ova dva principa kod individue, a i u društvu, kako prikazuje Beli, rezultira anksioznošću, alijenacijom, izolacijom. Egzistencijalistički problem traganja za identitetom prikazan je u romanu na globalnom planu u celokupnom društvu, ali i na individualnom nivou kroz porodičnu dramu, odnos oca i sina.

U *Petrogradu* je oslikana živa slika prestonice najvećeg svetskog carstva tokom jeseni 1905. godine: vreme kada je ruska kultura bila na svom vrhuncu, ali koje su obeležili socijalni nemiri, štrajkovi, ubistva i priprema revolucije. Radnja je sažeta: Nikolaj Apolonovič, student, deo je revolucionarne organizacije koja planira da bombom ubije visokog službenika državnog aparata. Taj visoki službenik je Apolon Apolonovič, Nikolajev otac, a zadatak da ga ubije dobio je upravo njegov sin. Organizacija Nikolaju dostavlja bombu, čiji mehanizam će on, u trenutku halucinacija, pokrenuti i nakon čega će, po isteku dvadeset četiri sata, ona eksplodirati.

Petrograd je izrazito napeta priča koju pokreću zavera i strah, ali je istovremeno i socijalni, porodični, filozofski, politički i psihološki roman. U fokusu je lik Nikolaja Apolonoviča, njegova lična drama i frustracije usled teške porodične situacije i konflikta sa ocem, prikazan u atmosferi revolucionarnih zbivanja i previranja koja su zahvatila Rusiju početkom prošlog veka. Radnja se odvija kroz mističnu mrežu događaja, ispletanih između racionalnog i iracionalnog, za koje se ne zna uvek da li su realnost ili plod mašte. Okolnosti pod kojima Nikolaj dobija zadatak da ubije svog oca vrlo su sumnjive i ostaje nejasno da li je on, zbog sukoba sa ocem, usled problema koje je imao pošto ga je majka napustila i usled patnje zbog ljubavnog odbijanja od strane Sofije Petrovne, sam predložio organizaciji akt nasilja, ili je to inicirala sama organizacija.

Radnju romana Andrej Beli ispliće uz dinamično i detaljno oslikavanje ambijenta u kojem se ona odvija. Likovi, pored toga što su nosioci radnje, služe Belom da kroz njih kreira i sliku grada: mreža petrogradske realnosti istkana je, tako, iz mnogobrojnih delića, pogleda privilegovanih i moćnih, siromašnih i buntovnih, sluga i trgovaca koji povremeno čine sivu bezličnu masu metropole, a na trenutke dobijaju individualnost i izdvajaju se iz okoline. Na ovaj način Beli i sam grad čini jednim od protagonista, ukazujući pri tome da opisana

atmosfera može biti vezana za Petrograd, ali da se može odnositi i na bilo koje drugo mesto, čime je potencirano univerzalno značenje ove priče.

Univerzalnosti *Petrograda* doprinosi i način na koji Beli gradi svoje likove - modelovanjem prema uzorima koje pronalazi prvenstveno u delima Lava Tolstoja (Лев Николаевич Толстой) i Fjodora Dostojevskog (Фёдор Михайлович Достоевский), čime je učvršćena povezanost romana sa ruskim i svetskim kulturnim i književnim nasleđem. Mnogi od likova zastupaju i već ustaljene prepoznatljive socijalne i psihološke tipove, pa se stiče utisak da su oni zapravo refleksija jedne veće realnosti.

Uronjenost romana u literarno nasleđe izražena je i kroz način na koji pisac kreira svoju viziju grada, a koja podrazumeva pozivanje na prikaze iz literature i osluškivanje različitih glasova koji u njoj već postoje. Kroz Belog se, tako, često mogu čuti glasovi Aleksandra Puškina (Александр Сергеевич Пушкин) i Nikolaja Gogolja (Николай Васильевич Гоголь). Pitanje odnosa racionalnog i iracionalnog, *zapada i istoka*, Beli prikazuje upravo na način na koji je to već bilo uobičajeno u literaturi. Pisци XVIII veka posmatrali su Petrograd kao spomenik moći ljudskog razuma i volje, kao rezultat *zapadnog* uticaja. I Puškin u svojoj poemi *Bronzani konjanik* takođe zastupa ovo mišljenje, ali u literaturi XX veka ipak dominira stav da se ispod *zapadne* fasade nalazi svet senki, stran razumu, blizak podsvesti - u ruskoj terminologiji *istočni svet*. Zbog stalne tenzije između uticaja *zapada i istoka*, Petrograd je postao simbol opšteg problema ruskog traganja za identitetom. Statua Petra Velikog, osnivača Petrograda, *Bronzani konjanik*, simbol je grada i pojavljuje se kao jedan od protagonista u romanu. Petar Veliki je, u svojim nastojanjima da modernizuje Rusiju koju je nasledio, bio revolucionar, ali je ujedno bio i tvorac velikog birokratskog aparata i autoritarne države. Način na koji je vladao bio je blizak istočnjačkim despotima, a njegova vizija moderne države tumačena je kao *zapadni* uticaj. Kao tvorac moderne Rusije bio je simbol očinskog autoriteta protiv kog su se sinovi bunili. Tako je uvek aktuelna tema - konflikt generacija, prikazan kroz petrogradsku priču, ali i kroz individualnu priču Nikolaja i Apolona Apolonoviča.

Iako Beli svoje likove stvara na već postojećim uzorima, on ih stovremeno čini i izrazito individualno upečatljivim. Dodeljuje im specifične i izrazite fizičke karakteristike na koje podseća gotovo svaki put kada se pojavljuju. Ove karakteristike se, tako, utiskuju u čitaočevu memoriju, čime se stvara specifičan vizuelni sloj romana koji čini neku vrstu kontrapunkta radnji koja je u prvom planu. Vizuelnu dimenziju pojačava i to što različiti karakteri, temperament, stanja i načini razmišljanja likova, određuju koji deo realnosti će oni videti i na koji način. Najizrazitiji je primer Apolona Apolonoviča koji je, usled psihološkog poremećaja, sklon da stvari opsesivno sistematizuje i svet vidi kroz uređeni sistem

geometrijskih figura. Izrazita vizuelna komponenta integralni je i vrlo značajan deo romana.⁸ Operski libreto sačinjen je iz odabranih, nepromenjenih od strane libretiste, odlomaka romana.⁹ Ovaj odabir i način na koji su odlomci aranžirani, jeste jedan od mogućih preseka kompleksnog sadržaja koji *Petrograd* nudi čitaocu. Niz odlomaka organizovan je tako da je pri tome očuvana osnovna narativna linija koja se u libretu odvija hronološki i pravolinijski, dok u romanu to nije slučaj. Logična, koncizna radnja je u prvom planu, međutim, libreto zahvata i deo mistične mreže događaja, razmišljanja i snoviđenja pod čijim okriljem se ona odvija.

U potrazi za sižeom koji bi probudio aktivan odnos između publike i dela, pri čemu bi, prema Adornovim rečma, *opera ponovo mogla da postigne snagu istorijske slike, Petrograd*, kao priča koja zahvata niz problema aktuelnih u svako vreme i na svakom mestu, učinio se kao pogodna osnova za libreto. Roman je napisan 1913. godine. Inspirisan je i uslovljen tadašnjom socijalno-političkom situacijom. Ipak, danas, sto godina kasnije, bez velikih prilagođavanja, njegov sadržaj aktuelan je isto kao i u vreme kada je napisan, a vrlo je verovatno da će biti primenljiv i na neka buduća vremena. Razlog tome, moguće, leži u činjenici da je to zapravo priča o ljudima, ljudskoj prirodi koja se, uz sve promene okolnosti i napredak u tehnologiji i nauci, nije bitno izmenila. Oslíkani su, dakle, porodični odnosi, odnosi između muškarca i žene, majke i sina, i oca i sina, ali i ljubavni trouglovi, socijalni nemiri (tenzije između različitih društvenih staleža, štrajkovi, pobune), altruizam, idealizam i želja da svet postane bolje mesto, griža savesti, drama i neodlučnost, odnos racionalnog i iracionalnog u svakom pojedincu, alijenacija, mogućnost i sposobnost prihvatanja razlika, tolerancija, spletkarenje i intrige. Sve je prikazano na jednom mestu, koje je u ovom slučaju Petrograd 1905. godine, ali se može primeniti i na neko drugo mesto i vreme. U tom smislu, pominje se u romanu, a i u libretu, da hronologija ne postoji, kao ni protok vremena, te da se uvek zapravo nalazimo na jednoj te istoj tački.

Imajući u vidu princip posrednika u poimanju sveta koji nas okružuje (u medijatizovanom društvu posrednik je ekran i slika koju stvaraju mediji) i libreto *Petrograda* sazdan je na specifičnom obliku posredovanja. Naime, u operi je očuvana narativnost, ali priču, uz jasan lični, pomalo ironičan stav, vodi Narator (koji i govori, i u određenim trenucima kada postaje emotivno značajnije involviran u zbivanja, i peva), a njene određene segmente oživljava ansambl od osam pevača. Publika, tako, prima Naratorovo tumačenje ove priče, koji služi kao vrsta posrednika. Već je rečeno da je Bely oslikao petrogradski ambijent iz vizure najrazličitijih karaktera, pripadnika različitih socijalnih slojeva koji čine bezličnu ljudsku

⁸ Andrei Bely, *Petersburg*, translated by Robert A. Maguire and John E. Malmstad, Indiana University Press, 1978, *Translators' Introduction*, viii - xxvii

⁹ Libreto opere je na engleskom jeziku, a je upotrebljen sledeći prevod: Andrei Bely, *Petersburg*, translated by Robert A. Maguire and John E. Malmstad, Indiana University Press, 1978.

masu grada i tek se na trenutke izdvajaju iz okoline i dobijaju individualnost. U operi, tako, nema konvencionalnih uloga i likova, već vokalni ansambl zastupa glasove *petrogradske stonoge* iz koje se povremeno izdvajaju individue, kada i glasovi preuzimaju određene uloge i predočavaju određene dramaturške situacije. Dva soprana, dva meco-soprana, dva tenora i dva baritona, jesu Myriapoda I, II, III, IV, V, VI, VII i VIII, pri čemu Myriapoda I u određenim situacijama uzima lik Sofije Petrovne, Myriapoda III uzima lik Varvare Jevgrafovne, Myriapoda IV uzima lik Ane Petrovne, majke Nikolaja Apolonoviča, Myriapoda V uzima lik Nikolaja Apolonoviča, Myriapoda VI dobija ulogu Lipančenka i Sitničavog gospodičića sa ogromnom bradavicom na nosu, Myriapoda VII uzima lik oca, Apolona Apolonoviča i Myriapoda VIII uzima lik Aleksandra Ivanoviča Dudkina. Kada nisu zauzeti tumačenjem likova, glasovi (Myriapoda) postaju deo horskog ansambla, tj. ljudske mase koja se kreće ulicama Petrograda. Myriapoda II (II sopran) jedina nikada ne preuzima tumačenje određenog lika, već uvek ostaje anonimni glas is mase.

Još jedna karakteristika libreta opere *Petrograd* koja otkriva vreme njenog nastanka, jeste to što je izgrađen na principu *reenactment-a*. Naime, Narator pripoveda o već proživljenim događajima prolazeći tako nanovo kroz već završena zbivanja, a određeni delovi njegove priče bivaju dramski obrađeni i predočeni gledaocima. Na ovaj način opera podseća na princip na kojem su sazdane mnoge televizijske emisije, često istorijske, u kojima narator koji izlaže događaje i glumci koji glume određene segmente tog događaja, predočavaju odabrani značajan istorijski trenutak. Ovakva struktura libreta upućuje na mogućnosti *replay-a*, ponavljanja, što umetnosti obezbeđuje današnja tehnički razvijena kultura, ali i na komunikaciju opere *Petrograd* sa medijem televizije i njenu uslovljenost današnjom medijski ustrojenom kulturom.

Struktura opere *Petrograd*

U osnovi opere, kao žanra koji počiva na interferenciji različitih elemenata i objedinjavanju različitih vidova umetničkog stvaralaštva, od samog početka bio je i problem njihovog međusobnog usklađivanja. Stvaranje nove celine iz raznorodnih elemenata podrazumeva i niz kompromisa kada su u pitanju rešenja u okviru svakog od njih, svakog umetničkog izraza ponaosob, u cilju postizanja jedinstva. Taj problem se pre svega ogledao u odnosu verbalnog i muzičkog teksta, a različiti autori, kroz različite epohe, rešavali su ga na različite načine.

U standardizovanoj formi opere sa numerama, koja se iskristalisala tokom XVII veka nakon prvih ostvarenja članova *Firentinske kamerate*, gde su se smenjivali rečitativi, arije, ansambli

i horovi, ponekad je kvalitet muzičkih rešenja bio u drugom planu da bi siže na kojem je opera bila zasnovana, bio što jasnije prikazan. Ponekad je na račun razvoja radnje muzika bila dominantna. Idealan slučaj, kojem su stremili neki kompozitori, bila je, pak, ravnoteža dva elementa, pa je, tako, nekoliko puta u toku istorije opere dolazilo do njene reforme. O sintezi raznorodnih elemenata i odnosu verbalnog i muzičkog teksta u operi, govorio je i Teodor Adorno u već pomenutom tekstu *Građanska opera*:

*Suprotnost između živih ličnosti koje govore, kao u drami, i medijuma pevanja, kojim se oni pri tome služe, opšte je poznata. Stalno su činjeni pokušaji i u firentinskog monodiji, i u Glukovoj (Christoph Willibald Gluck) reformi, i u Vagnerovom (Richard Wagner) govornom pevanju, da se ova suprotnost izbegne ili ublaži, kako bi se time postigla čista, neprekinuta dijalektička zatvorenost operске forme.*¹⁰

Autori prve polovine XX veka, kada je opera u pitanju, susreli su se sa dva značajna pristupa ovom žanru nastala kao produkt muzičkog romantizma. Sa jedne strane to je nasleđe Riharda Vagnera koji je upravo rešavajući pitanje odnosa muzike i drame i pokušavajući da napravi balans između ova dva elementa, stvorio jedinstvenu formu - muzičku dramu. Težio je stvaranju totalnog umetničkog dela, potpunoj sintezi svih elemenata - muzičkih, dramskih i scenskih. Sa druge strane značajno je nasleđe italijanske realističke opere, prvenstveno ostvarenja Đakoma Pučiniija i Pjetra Maskanijija (Pietro Mascagni), koji su dali svoju verziju rešenja ovog problema u okviru konvencionalne forme opere sa numerama. Numere su, u delima ovih kompozitora, postale razrađenije, povezanije i značajnije podređene celini.

Najveći broj dela nastalih u prvoj polovini XX veka bio je na neki način modifikovana, individualizovana, verzija jednog ili drugog pristupa. Kao možda najosobenija reakcija na Vagnerovu poetiku, pored Bergovog (Alban Berg) ekspresionističkog eksperimenta u operama *Vocek* i *Lulu*, i Šenbergovih scenskih dela *Iščekvanje* i *Srećna ruka*, nastala je simbolistička opera *Peleas i Melizanda* Kloda Debisija (Claude Debussy), koja je imala i svoje odjeke u delu *Zamak modrobradog* Bele Bartoka (Béla Bartók). Ipak, naznake onoga što će doneti kasniji XX vek, preispitivanje konvencija na kojima je opera počivala, zaokret od "velike opere" ka žanrovski nejasnijim formama koje već zalaze u domen muzičkog teatra, vidljive su već u tzv. *parodijskim* muzičko-scenskim delima Erika Satija (Erik Satie) *Sokrat*, *Relaš* ili *Parada*, zatim u delima francuske *Šestorice*, *Minutne opere* i *Vo na krovu* Darijusa Mijoa (Darius Milhaud), Sergeja Prokofjeva (Сергей Сергеевич Прокофьев) *Zaljubljen u tri narandže* i Bele Bartoka *Čudesni mandarin*. U ovom kontekstu bi svakako trebalo pomenuti i delo domaćeg kompozitora, balet *Sobareva metla* Miloja Milojevića.

Ipak, kada govori o slaganju različitih elemenata u operi Adorno dodaje: *Ali ta suprotnost zaseca suviše duboko u samu formu da bi se mogla izglediti polumerama kao što je rečitativ,*

¹⁰ Teodor Adorno, "Građanska opera", *Muzički talas*, Beograd, Clio, 1997, broj 1-2, str. 57.

koji je u formi svakako opravdan zbog stvaranja kontrasta. Ako opera uopšte ima smisla, ako je ona nešto više od čistog aglomerata, onda njen smisao treba tražiti upravo u samoj toj suprotnosti, umesto da se ona uzaludno odstranjuje u ime suviše savršenog estetskog jedinstva, koje opera nosi tek „simbolično“.¹¹ Ovaj citat pokazuje da pitanje stvaranja celine i sinteze različitih umetnosti u kompleksnom sinkretičkom žanru kao što je opera, ostaje otvoreno i da nema jedno i konačno rešenje, već da će upravo različite interpretacije ovog problema donositi još mnogo individualnih pristupa koji će ovom žanru obezbediti dalji razvoj.

O odnosu verbalnog i muzičkog teksta u operi govorio je i Karl Dalhaus (Carl Dalhaus): *Izgleda da i sasvim očiglednu činjenicu, da u pevanom tekstu vreme sporije protiče nego u tekstu koji se govori, treba detaljnije objasniti. Isti je slučaj i sa razlikom između rečitativa, čiji je tempo približno isti tempu realnih dijaloga i zatvorenih brojeva kontemplativnog karaktera, u kojima se vreme oteže ili zaustavlja, kako bi se omogućila jedna lirski emfaza koja je bezvremena (...). Već površna analiza jedne opere serije ili jedne velike opere 19. veka pokazuje potpuno jasno da ni u kom slučaju nije dovoljno razlikovanje između realnog i produženog ili imaginarnog vremena, koje se manifestuje u suprotnosti između rečitativa i arije, da bi se opravdala brojna stepenovanja, iz kojih se sastoji muzičko-dramska stvarnost. Dok se rečitativ, u kojem je muzičko-formalno vreme približno usklađeno sa realno prikazanim vremenom, te se kao ne toliko bitan može ostaviti po strani, vremenski tok zatvorenih brojeva je problematičan jer je uvek neravnomeran i u izvesnoj meri rapsodičan, za razliku od drame koja se govori. Kontinuirano vreme u drami suprotstavljeno je nekontinuiranom vremenu u operi.*¹²

Kamerna opera *Petrograd* sačinjena je iz Prologa, devet scena i dva Epiloga. Kako ne postoje konvencionalni likovi, a libreto je izgrađen na principu *reenactment-a*, opera nije strukturisana na konvencionalan način koji bi podrazumevao podelu na rečitativne odseke i arije. U osnovi strukture nije ni neka vrsta arioznog prokomponovanog muzičkog tkanja, svojstvenog muzičkim dramama i operama u kojima se težilo prevazilaženju velikih kontrasta između rečitativa i arija. Struktura je rešena tako što su scene sastavljene iz kratkih, zvučno i značenjski različitih, segmenata. Smenjuju se odseci u kojima uz pratnju instrumentalnog sastava Narator govori ili peva (iznosi glavnu liniju radnje i komentariše događaje), odseci povereni vokalnim ansamblima koji su u određenim trenucima horski, a ponekad dueti ili terceti (stvaraju zvučni ambijent za određeni događaj i komentarišu radnju, situacije ili likove) i dijaloški odseci u kojima određeni članovi vokalnog okteta preuzimaju određene uloge (pojedini segmenti radnje oživljeni su u direktnom suočavanju najčešće dva lika). Ovi

¹¹ *Ibid*, str. 57.

¹² Karl Dalhaus, "Od muzičke drame do opere pisane na književni tekst", *Muzički talas*, Beograd, Clio, 2003, broj 32-33, str. 68.

segmenti, kroz koje se postepeno rasvetljavaju delići priče i sklapa celina, nižu se dinamično, međusobno kontrastirajući (priča se sklapa iz malih delova, “kockica” – poput kubističke slike koju konstruiše Apolon Apolonovič). Ovi delovi su vrlo komprimovani i smenjuju se brzo u cilju stvaranja utiska da, iako povremeno dolazi do manjih *zakrivljenja*, muzika ne usporava tekst, a ni tekst muziku. Cilj je bio da protok vremena, slaganje vremena muzičkog i dramskog teksta, bude, što je više moguće, *pravolinijski*. Naime, nastupi Naratora protiču u tempu realnog pripovedanja kada govori ili u tempu koji je veoma blizak pripovedanju kada peva. Dijaloški odseci su po svojoj organizaciji i karakteru najbliži konvencionalnim rečitativnim odsecima i u njima vreme protiče vrlo približno tempu u kojem bi se ti dijalozi odvijali da su govoreni. Nastupi vokalnog ansambla, koji stvara atmosferu određenog dešavanja u kojem su se našli pojedini karakteri, vrlo su kratki, pa su usporavanja odvijanja glavnog narativnog toka vrlo mala. Slična je situacija i u slučajevima kada se iz vokalnog okteta izdvajaju jedan ili dva glasa koji donose diskretne lirske punktove u kojima glasovi komentarišu određene karaktere ili događaje. Ovi lirske delovi su takođe vrlo komprimovani, tako da je i u ovom slučaju, zaustavljanje glavnog narativnog toka minimalno. Prilikom muzičkog oblikovanja teksta težište je tako bilo stavljeno na nesmetano odvijanje narativnog toka, sa ciljem da se njegova putanja, pod dejstvom muzike, što manje *zakrivljuje*.

Naravno, muzika nije ostala samo u službi podržavanja i iznošenja teksta. Naime, ovaj u osnovi prozni tekst, *ritmizovan* je ponavljanjem nekih delova, čime je stvorena određena vrsta *muzičke strukture*. Iako je jedna od primarnih težnji bila tumačenje teksta i svih njegovih muzičkih i sadržajnih valera i karakteristika, što implicira situaciju u kojoj tekst diktira i muzičku formu, jedna od osnovnih zamisli, kada je u pitanju strukturiranje muzičkog toka, bila je pronalaženje načina da se tekstu nametne muzička logika, tj. da se prepoznaju delovi teksta, strukture, koji bi mogli da korespondiraju sa određenim muzičko - formalnim obrascima, prema kojima su, zatim, i formirane scene. Naime, scene jesu izgrađene iz komprimovanih odseka različitog karaktera, koji jukstapozicijom grade veće celine, ali na makro planu, rasporedom muzičkog materijala na kojem su ovi odseci bazirani, gradi se, gotovo u svim scenama, muzički oblik kojim upravlja neka vrsta simetrije, što upućuje na dejstvo, ako ne i dominaciju, čisto muzičke logike. Ovo je najjasnije uočljivo na primeru formalne strukture Četvrte i Sedme scene:

Četvrta scena

A (takt: 296 – 325)

b (takt: 326 – 333)

A₁ (takt: 324 – 347)

C (takt: 348 – 373)

A₂ (takt: 374 – 392)

B₁ (takt: 393 – 411)

Sedma scena

A (takt: 1218 – 1270)

B (takt: 1271 – 1296)

A₁ (takt: 1297 – 1334)

B₁ (takt: 1335 – 1369)

B₁ (takt: 1335 – 1369)

A₂ (takt: 1370 – 1418)

(videti partituru, taktovi 296 do 411 i taktovi 1218 do 1418)

U nameru da muzika ne bude potčinjena tekstu, uklapa se i tretman deonice Naratora, koja je u celoj kompoziciji najviše eksponirana. Naratorov glas, koji pokriva gotovo celokupno muzičko tkanje i može se čuti tokom (gotovo) cele opere, nije samo sredstvo kojim se sadržaj, priča, posreduje posmatračima, već je zvuk njegovog glasa, u najvećoj meri zasnovan na različitim nijansama izgovorene reči i povremeno na pevanju, ujedno upotrebljen i tretiran kao isključivo zvučni materijal koji je prema svojim karakteristikama utkan u sveukupan sonitet.

Dakle, princip koji je usmerio proces izgradnje muzičkog toka jeste težnja da se ostvari jedna vrsta interferencije pre svega muzičkog i verbalnog teksta (a onda i ostalih tekstova koji čine muzičko-scensko delo) pri čemu će vremenska dimenzija i jednog i drugog sloja teći, koliko je to moguće, nesmetano. Slojevi se neće međusobno ometati, već će u sadejstvu, utičući jedan na drugi, proizvesti sinergetski efekat prilikom tumačenja sižea, odnosno plasiranja literarnog i muzičkog sadržaja. Rezultat ove namere jeste sturktura u kojoj se mozaično nižu kratki kontrastni odseci, čija komprimovanost, kao i brz tempo smenjivanja, stvaraju utisak ubrzavanja i doprinose njihovom lakšem povezivanju i integraciji u veću celinu.

Simetrija koja je usmerila izgradnju svake od scena definisala je i makroplan cele opere. Naime, u kompoziciji su prepoznaljiva tri veća segmenta: prvi obuhvata Prolog i prvih pet scena, drugi čini Šesta scena, a treći, završni, Sedma, Osma i Deveta scena. Prvi i drugi Epilog jesu neka vrsta kode. Po karakteru, ova tri makroodseka slede dobro poznati obrazac trostavačnih kompozicija, gde se smenjaju stavovi kontrastnog karaktera: brz – lagan – brz. Shema je, svakako aproksimativna, jer prvi deo, uz povremena odstupanja ka lirskim segmentima, ima u globalu energičan karakter; u drugom delu preovladava lirsko, kontemplativno raspoloženje, a poslednji, treći deo je ponovo izrazito dinamičan. U dramaturškom pogledu tokom prvog dela uvode se likovi, elementi zapleta, lik Crvenog domina (Nikolaj Apolonovič), zadatak i namera Nikolaja da ubije svog oca, a opisuju se i prilike u zemlji oktobra 1905. godine. Kulminacija prvog dela jeste Peta scena, maskenbal na kojem se Nikolaj razotkriva. te postaje jasno da je on Crveni domino. Drugi deo, Šesta scena,

posvećen je Nikolajevom preispitivanju, uzrocima njegovog mentalnog stanja i analizi njegovog odnosa sa ocem i majkom. Treći deo, od Sedme do Devete scene donosi sve veću tenziju i opisuje se niz događaja koji kulminiraju eksplozijom bombe. Epilog, prvi i drugi, donose razrešenje, koje uspostavlja neku vrstu katarze.

Distanca i postojanje posrednika u poimanju sveta koji nas okružuje, koje su se izdvojile kao karakteristike savremenog visokotehnološkog medijskog društva, reflektovale su se ne samo na način na koji je izgrađena struktura libreta, već i na muzičku strukturu opere. Kako ne postoje konvencionalni likovi, ne postoji ni njihovo konvencionalno uvođenje u priču kao ni očekivani psihološki razvoj (osim u slučaju Nikolaja koji je jedini lik koji se u operi razvija), što utiče pre svega na promenu funkcije koju u operi obično ima arija. Likove u *Petrogradu* uvodi Narator, on objašnjava i njihova psihološka stanja, koja zatim dodatno tumače članovi ansambla, kada i njihova deonica postaje vokalno razvijenija. Likovi nemaju arije u kojima se predstavljaju ili izražavaju svoje emocije, već to za njih obavlja neko drugi. Dakle, psihološko stanje likova i njihove osobine nisu izraženi direktno, već je i ovo posredovano, a trenuci u kojima gledaoci mogu neposredno da vide delovanje likova, jesu dijaloške scene i direktna sučeljavanja, kada i članovi vokalnog ansambla uzimaju određene uloge.

Najeksplicitniji primer ovog postupka jeste Četvrta scena u kojoj kroz opis socijalnih prilika u zemlji provejava i oslikavanje lika Nikolaja Apolonoviča o kojem govore protagonisti u okviru svog dijaloga, a zatim i glasovi iz ansambla koji o njemu pevaju pesmu iz koje slušalac dobija više informacija o njegovoj ličnosti – o poreklu i karakteru, kao i o poziciji u kojoj se nalazi u datim vremenskim, socijalnim i političkim okolnostima.

Primer 1

Anonimni glas iz ansambla, pesma o Nikolaju Apolonoviču
Četvrta scena taktovi 393 do 411

393 Divine, gentle $\text{♩} = 84$ Wind chimes (with hand)

Perc. Gong
hit the gong in the middle and below the middle,
near edge, alternately with vibraphone mallet

Pno. *p*
rit. simile

S. II *p*
No - - ble, trim, and pale of mien,

M-S. II *p*
Flax - en hear for

Vln. I 4-5 *p*

Audio 

==

396

Perc.

Pno.

S. II
In i - de - as rich, in feel - ings poor,

M-S. II
all to see;

Vln. I 4-5

399

Perc.

Pno.

S. II
Known as rev-o-lu-tion-a-ry

M-S. II
N. A. A. who can he be?

N/Bar.
Is it he?

Vln. I 4-5



402

Perc.

Pno.

S. II
Though a-ris-to-crat-ic, bold, Ah Ah

M-S. II
Known as rev-o-lu-tion-a-ry Though a-ris-to-crat-ic, bold,

Vln. I 4-5

405

Perc.

Pno.

S. II
Bet - ter then his wretched fam - i - ly. Bet - ter then a hun - dred - fold. Ah

M-S. II
Ah Bet - ter then his wretched fam - i - ly.

Vln. I 4-5



rit.

408

Perc.

Pno.

S. II

M-S. II
Bet - ter then a hun - dred fold.

Vln. I 4-5

Jedini trenutak za koji bi se moglo reći da arija ima funkciju koja je predodređena operskim konvencijama jeste trenutak Nikolajeve griže savesti i preispitivanja zbog toga što je u očevu sobu podmetnuo bombu i pokrenuo mehanizam koji će za dvadeset četiri sata eksplodirati. Trenutak u kojem se direktno vidi Nikolajevo emotivno stanje koje nije prenos nalazi se u Osmoj sceni, a tada i njegova deonica poprima razvijeniji ariozni karakter.

Primer 2

Nikolajeva arija

Osmo scena taktovi 1450 do 1478

1450

Perc.

Pno.

T. 1

Nikolai Apollonovich:

mf

What's wrong with me? This is no time for day dream - ing.

Vln. I/1

Vln. I/3

Vln. II 1-2

Vln. II 3-4

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Vc. 1

Vc. 2

Cb.

p

mf

p

mf

f

mf

p

mf

p

mf

p

mf

pizz.

f

f

arco

p

mf

arco

p

mf

arco

p

mf

1434

Perc. *p* *mf*

Pno. *p* *mf*

T. I
 To sneak in the sar-dine tin place it un-der the pil-low, or, no, un-der the mat-tress.

Vln. I/1 *p* *s* *mf*

Vln. I/3 *p* *s* *mf*

Vln. II 1-2

Vln. II 3-4

Vla. 1 arco *p* *mf*

Vla. 2 arco *p* *mf*

Vla. 3

Vc. 1 arco *p* *mf*

Vc. 2

Cb.

1458

Perc. *p* *mf*

Pno. *p* *mf*

T. I
 And, "Good night pa - pal" "Good night Ko - len - ka." To

Vln. I/1 *p* *mf*

Vln. I/3 *p* *mf*

Vln. II 1-2

Vln. II 3-4

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3 *p* *mf*

Vc. 1

Vc. 2 *p* *mf*

Cb. *p* *mf*

1462

Perc. *p* *mf*

Pno. *p* *mf*

T. 1
go to my room. To re - as - sure my - self that it would not be soon, that it would

Vln. I.1 *p* *mf*

Vln. I/3 *p* *mf*

Vln. II 1-2

Vln. II 3-4

Vla. 1 *p* *mf*

Vla. 2 *p* *mf*

Vla. 3

Vc. 1 *p* *mf*

Vc. 2

Cb.

1466

Perc. *p* *mf*

Pno.

T. I
 come in ten slow rev - o - lu - tion of time, to be de - ceived be - cause: un - re -

Vln. I/1 *p*

Vln. I/3 *p*

Vln. II 1-2

Vln. II 3-4

Vla. 1 *mp*

Vla. 2 *mp*

Vla. 3 *p*

Vc. 1 *mp*

Vc. 2 *p*

Cb. *p*

1470

Perc. *f*

Pno. *f*
Pia *f* simile

T. I
peat - - - a - ble, un - ique, al - lur - ing

Vln. I/1 *f*

Vln. I/2 *f*

Vln. I/3 *f*

Vln. I/4 *f*

Vln. I/5 *f*

Vln. II 1-2

Vln. II 3-4

Vla. 1 *f*

Vla. 2 *f*

Vla. 3 *f*

Vc. 1 *f*

Vc. 2 *f*

Cb. *f*

1473

Perc. Suspended Cymbal 6

Pno.

T. 1
 sound would, all the same crash!!!

Vln. I/1

Vln. I/2

Vln. I/3

Vln. I/4

Vln. I/5

Vln. II 1-2

Vln. II 3-4

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Vc. 1

Vc. 2

Cb.

Slično tome, ni segmenti povereni vokalnim ansamblima različite strukture, dueti, terceti, ili ansambli sačinjeni iz više glasova (onih koji u datom trenutku nisu okupirani tumačenjem određenog lika), takođe nisu lirska razrada i polje u kojem više likova izražava svoje emocije i reakciju na prethodna dešavanja, već su i oni svojevrsni tumači tuđih osećanja ili stanja, ili, kada je njihova funkcija bliže onome što im je konvencijama namenjeno, stvaraju atmosferu, ambijent, određenog dešavanja.

Opera je, dakle, sačinjena iz, za operski žanr, karakterističnih konvencionalnih elemenata koji, međutim, lišeni svoje *očekivane* funkcije donose drugu vrstu sadržaja, gradeći tako priču ne iz prvog lica već iz ugla posrednika. Rezultat je operaska forma sačinjena iz *quasi* arija, ansambala, horova i rečitativa, koji su bliski svojoj tradicionalnoj formi i funkciji, ali je ne ispunjavaju u potpunosti.

Metod

Muzičko-scensku adaptaciju romana odredio je prvenstveno princip redukcije koji je u većoj ili manjoj meri zahvatio sve aspekte i muzičke parametre dela. Ovaj princip, udružen sa repetitivnom kao dominantnim postupkom prilikom izgradnje samog muzičkog toka, pri čemu je ona (repetitivnost) često doslovna, sa naglašenim mehaničkim karakterom, odaje atmosferu današnjeg ubrzanog, robotizovanog, visokotehnološkog procesa masovne i serijske proizvodnje, pa se na taj način, u prenesnom smislu, karakteristike današnjeg vremena reflektuju i na način na koji je cela opera izgrađena.

Prvi nivo – redukcija libreta

Proces redukcije, koji je u operi primenjen na tekst, nije rezultirao potpunim poništavanjem njegovog semantičkog sloja, te nije upotrebljen besmisleni tekst koji je tretiran gotovo isključivo kao zvučni materijal. Ipak, roman je kroz libreto, koji je sačinjen od izabranih odlomaka koji nisu menjani od strane libretiste, prikazan fokusiranjem isključivo na najneophodnije i najbitnije momente koji su bili neophodni za prezentovanje celine, pa se u tom smislu, proces redukcije manifestovao kroz rigoroznu selekciju delova romana koji su ušli u sastav libreta. Iz ovog vrlo kompleksnog dela koje nudi mnogo različitih tumačenja i daje mogućnosti za različite fokuse, izabrani su pre svega delovi kojima je prikazana glavna nit radnje. Oni su aranžirani tako da stvaraju logičan, uzročno-posledičan, sled događaja, što u romanu nije slučaj, jer su u njemu događaji vremenski izmešani. Stoga je, kao jednu od dominantnih karakteristika libreta, potrebno istaći njegovu konciznu narativnost.

Proces redukcije, vezan za rad sa tekstom, zahvatio je i elektronski sloj kompozicije koji je

baziran na obrađenim zvučnim uzorcima snimljenih glasova koji pevaju, i na različite načine izgovaraju, određene delove teksta *lorem ipsum*. Ovaj besmisleni tekst upotrebljavan je u štamparskoj industriji još od 1500. godine, a služio je štamparima za popunjavanje stranica kada su želeli da prikažu kako će određena knjiga izgledati. Tekst je opstao nekoliko vekova, ušao u digitalni svet, pa se i danas koristi za popunjavanje prostora uglavnom kada je u pitanju *web design*. *Lorem ipsum* ipak nije, kao što se obično misli, potpuno besmislen tekst. Njegov izvor, prema najnovijim istraživanjima, jeste tekst pod nazivom *De Finibus Bonorum et Malorum (O ekstremima dobra i zla)*, Ciceronov traktat o etici napisan 45. godine pre nove ere, izrazito popularan tokom renesanse. Traktat je, međutim, prilikom procesa prepisivanja iskvaren – neke reči nisu prepisane, neke su pogrešno prepisivane, a neke su zastupljene samo delovima. Tako, na primer, početna fraza teksta - *lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit* – na kojoj je i zasnovan elektronski sloj kompozicije, potiče iz sledeće fraze Ciceronovog teksta:

“Neque porro quisquam est qui dolorem ipsum quia dolor sit amet, consectetur, adipiscing velit...”

što znači:

„Ne postoji niko ko voli bol sam po sebi, ko ga traži i želi da ga ima, samo zato što je to bol...”¹³

U *lorem ipsum* tekstu naziru se tako smisleni delovi, naznake veće značenjske celine koja, međutim, ostaje nedorečena. Efekat podseća na situaciju u kojoj pojedinac prolazi kroz masu i prolazeći čuje samo isprekidani tekst, delove dijaloga i rečenica. Na ovaj način izvršena je redukcija semantičkog sloja teksta, koji ipak nije potpuno anuliran, već ostaje u nagoveštajima.

Deo *lorem ipsum* teksta, segment *lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit* u elektronskom sloju kompozicije u znatnoj meri je transformisan i samo povremeno je, kroz zvučnu masu, moguće razaznati poneku reč. Ipak, on je sa svim svojim zvučnim i značenjskim karakteristikama utkan u kompoziciju, te čini neku vrstu podteksta, *tajanstvenog sloja*, koji teče u pozadini dešavanja i glavne niti radnje, dopunjavajući ambijent i zastupajući glasove petrogradske stonoge. *Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit* iskvareni vid rečenice “Neque porro quisquam est qui dolorem ipsum quia dolor sit amet, consectetur, adipiscing velit...” jeste i neka vrsta univerzalne poruke utkane u ovu kompoziciju, koja se odnosi kako na Nikolaja i njegovu porodicu, tako i na sve mnogobrojne članke *petrogradske stonoge*.

¹³ www.lipsum.com

Drugi nivo – redukcija forme i selekcija muzičkog materijala

Drugi nivo redukcije odnosi se na formalna rešenja, o čemu je već bilo reči prilikom obrazlaganja procesa slaganja vremena verbalnog i muzičkog teksta. Naime, opera je sačinjena iz izrazito komprimovanih muzičkih segmenata koji prate strukturu libreta, ali su određenim montažnim postupkom organizovani tako da u sumi grade simetrične i složenije muzičko - formalne strukture.

Kada je selekcija muzičkog materijala, kao svojevrsni vid njegove redukcije u pitanju, uočljivo je da je broj *inicijalnih muzičkih ćelija*, koji je poslužio za izgradnju muzičkog toka i čijom se transformacijom ovaj tok gradi, izrazito smanjen, a osnovni princip izgradnje forme jeste repeticija. Dakle, sve scene su izgrađene uglavnom na jednom odabranom materijalu i njegovim transformacijama, ponavljanjima i mikronskim promenama. Takođe, sve ove inicijalne muzičke ćelije dodatno su *uniformisane* i u (gotovo) svima je prisutna neka vrsta pulsacije inspirisana samim sadržajem romana u kojem tempirana bomba otkucava i treba da eksplodira za dvadeset četiri sata. Na ovaj način se princip redukcije pokazao i kao kohezivni činilac koji doprinosi povezivanju pojedinih scena u operi.

U primeru koji sledi dati su neki od karakterističnih muzičkih materijala čijom je transformacijom i repeticijom izgrađen muzički tok u Prologu kao i u Prvoj, Petoj, Šestoj i Devetoj sceni.

Primer 3

Prolog taktovi 1 i 2

Musical score for Prolog, measures 1 and 2. The score is for Violoncello 1, Violoncello 2, and Contrabass. The time signature is 4/4. The key signature has one flat (B-flat). The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte). The music consists of a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and a sustained bass note in the right hand.

Prva scena taktovi 82 i 83

Musical score for Prva scena, measures 82 and 83. The score is for three Violin parts (Vla. 1, Vla. 2, Vla. 3). The time signature is 3/8. The key signature has one flat (B-flat). The dynamics are marked *p* (piano). The music consists of a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and a sustained bass note in the right hand.

Peta scena taktovi 420 do 423 i taktovi 628 do 630

Musical score for Percussion (Perc.) and Piano (Pno.).

Measures 420-423: Percussion part features a sequence of chords. Piano part features a melodic line with a slur over measures 420-423.

Measures 628-630: Tempo marking is $\text{♩} = 76$. Percussion part features a Marimba part with a dynamic marking of *f*. Piano part features a complex rhythmic pattern with a dynamic marking of *f*.

Šesta scena taktovi 854 do 857

Musical score for various instruments including Clarinet (Cl.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Bassoon (Bar. I), N/Bar., Violins (Vln. I/1, Vln. I/2, Vln. I/3, Vln. I/4, Vln. II/1, Vln. II/2, Vln. II/3, Vln. II/4), and Audio.

Measures 854-857: Clarinet part features a melodic line with a dynamic marking of *f*. Percussion part features a Bass drum part with a dynamic marking of *mf*. Piano part features a complex rhythmic pattern with a dynamic marking of *f*. Bassoon part features a melodic line with a dynamic marking of *f*. Violin parts feature a complex rhythmic pattern with a dynamic marking of *f*. Viola part features a melodic line with a dynamic marking of *f*.

Lyrics: meet- ing you here. The Ableukhov's rushed side by side through the doorway each embarrassed. Nikolai Apollonovich stood in his domino before the very eyes of his father, in whose mind these lines began spinning.

The image shows a musical score for three instruments: Clarinet (Cl.), Percussion (Perc.), and Piano (Pno.). The score is for measures 1504 to 1506. The Clarinet part starts with a rest in measure 1504, followed by a melodic phrase in measure 1505 marked with a forte (*f*) dynamic and a fermata. The Percussion part consists of a rhythmic pattern of eighth notes in measures 1504 and 1505. The Piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes in measures 1504 and 1505. A red vertical line is drawn through the score at the beginning of measure 1504. The piano part includes a section marked '8^{va}' and 'Ped.'.

Treći nivo – redukcija melodijske, harmonske i ritmičke komponente

Selekcija muzičkog materijala u vezi je i sa njegovim modelovanjem, što upućuje na treći nivo redukcije, tj. na način na koji se ovaj proces reflektuje na tretman melodijske, harmonske i ritmičke komponente.

Kada je o melodiji reč, to je najuočljivije na vidljivom izostanku razvijene melodijske linije. Umesto toga, pojavljuju se kratki melodijski motivi, melodijske *skice*, koje se nikada značajnije ne razvijaju. Neretko, melodijska linija je gotovo u potpunosti *umirena* tako što je svedena na ponavljanje tona ili je melodijsko kretanje sasvim diskretno, u vrlo malom ambitusu. Ovaj princip podjednako je zastupljen u oblikovanju kako vokalnih, tako i instrumentalnih deonica. Velikih arija u konvencionalnom smislu nema, a tekst je tretiran uglavnom silabično i deklamativno, što je posebno naglašeno u vokalnim ansamblima različitih formacija i u odsecima sa dijalozima. Čak i u trenucima kada melodija postaje razvijenija i koji najviše podsećaju na ono što bi u konvencionalnom smislu moglo predstavljati ariju iz tradicionalne opere, aktivnost ove komponentne je *prigušena* i ostaje u opsegu kontrolisanog i jasnog melodijskog crteža bez mnogo melizama (videti Primer 1).

Redukcija se odrazila i na harmonsku komponentu, čija je aktivnost takođe *prigušena*, odnosno harmonski tok ne obiluje značajnijim razvijanjima. Iako je moguće odrediti centre kojima harmonska struktura pojedinih odseka gravitira, sam harmonski razvoj uvek je sveden na nekoliko akorada, a njegov tok rezultat je različitih postupaka sa odabranim tonovima i tonskim nizovima koji su tretirani na način koji podseća na rad sa serijom.

Na primer, muzički materijal iz Prve scene, u gudačkom korpusu, baziran je na motivu *b – a – as – g – e* koji, različito ritmizovan, u deonicama različitih instrumenata nastupa istovremeno. U deonicama četvrte i pete violine iz grupe prvih violina isti motiv pojavljuje se

i transponovan za čistu kvartu naviše, sa novim ritmičkim vrednostima i sa pojedinim tonovima koji su izmešteni u drugi registar.

Primer 4

Prva scena taktovi 102 i 103

Musical score for measures 102 and 103. The score is arranged in a system with ten staves. The instruments are: Vln. I 1-3, Vln. I 4-5, Vln. II 1-4, Vla. 1, Vla. 2, Vla. 3, Vc. 1, Vc. 2, and Cb. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The first staff (Vln. I 1-3) has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff (Vln. I 4-5) has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff (Vln. II 1-4) has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff (Vla. 1) has an alto clef and a key signature of one flat. The fifth staff (Vla. 2) has an alto clef and a key signature of one flat. The sixth staff (Vla. 3) has an alto clef and a key signature of one flat. The seventh staff (Vc. 1) has a bass clef and a key signature of one flat. The eighth staff (Vc. 2) has a bass clef and a key signature of one flat. The ninth staff (Cb.) has a bass clef and a key signature of one flat. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *mf* and *f*.

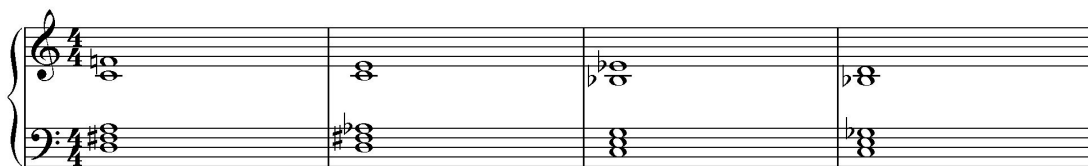
U sledećem odseku, u Šestoj sceni, postupak se sprovodi u gudačkom korpusu i baziran je pretežno na malim intervalskim pokretima, pri čemu je dominantan pokret male sekunde naniže. Deonice prvih i drugih violina bazirane su na sličnim intervalskim pokretima, ali je ritmički puls drugih violina sporiji.

Šesta scena taktovi 711 do 714

Musical score for measures 711 to 714. The score is arranged in a system with ten staves. The instruments are: Vln. I/1, Vln. I/2, Vln. I/3, Vln. I/4, Vln. I/5, Vln. II/1, Vln. II/2, Vln. II/3, Vln. II/4, Vla. 1-3, Vc. 1-2, and Cb. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The first staff (Vln. I/1) has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff (Vln. I/2) has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff (Vln. I/3) has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff (Vln. I/4) has a treble clef and a key signature of one flat. The fifth staff (Vln. I/5) has a treble clef and a key signature of one flat. The sixth staff (Vln. II/1) has a treble clef and a key signature of one flat. The seventh staff (Vln. II/2) has a treble clef and a key signature of one flat. The eighth staff (Vln. II/3) has a treble clef and a key signature of one flat. The ninth staff (Vln. II/4) has a treble clef and a key signature of one flat. The tenth staff (Vla. 1-3) has an alto clef and a key signature of one flat. The eleventh staff (Vc. 1-2) has a bass clef and a key signature of one flat. The twelfth staff (Cb.) has a bass clef and a key signature of one flat. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *mf* and *f*.

U sledećem primeru prikazani su nizovi akorada na kojima se zasniva harmonski razvoj u Petoj i Osmoj sceni.

Peta scena taktovi 518 do 564 (videti partituru)



Osma scena taktovi 1450 do 1478 (videti Primer 2)



Nasuprot smanjenoj aktivnosti melodijske i harmonske komponente, ritmička komponenta ove kompozicije vrlo je aktivna. Izabrani materijali imaju naglašen ritam i puls, pa aktivnost ove komponente, donekle, kompenzuje pasivnost melodije i harmonije.

Četvrti nivo – redukcija fakture

Ovaj vid redukcije odnosi se na način na koji je modelovana faktura kompozicije, kao i na način na koji su, u skladu sa tim, tretirani instrumenti ansambla i glasovi. Različiti faktorni slojevi, vokalnog i instrumentalnog dela ansambla, neretko su uodnošeni na način koji podrazumeva potenciranje minucioznih ritmičkih pomeranja, čime njihov međusobni odnos dobija na složenosti. Slojevi su, ipak, *prostorno* međusobno dovoljno udaljeni i zauzimaju različite delove zvučnog ambitusa, što omogućuje da ukupna zvučna slika ostane jasna i pročišćena, a minuciozna ritmička uodnošavanja doprinose njenoj gipkosti. Slede primeri karakteristične organizacije fakture u Četvrtoj i Petoj sceni opere:

Primer 5

Četvrta scena taktovi 368 i 369

The musical score consists of the following parts:

- Cl.** Clarinet: Measure 368 has a forte (*f*) dynamic. Measure 369 has a piano (*p*) dynamic and includes a triplet of eighth notes.
- Perc.** Percussion: Measure 368 features a rhythmic pattern of eighth notes.
- Pno.** Piano: Measure 368 has a triplet of eighth notes. Measure 369 has an eighth-note triplet and an eighth-note triplet.
- S. I.** Soprano I: Measure 369 has a triplet of eighth notes with the lyrics "Var - va - ra Ev - gra - fov - na".
- M-S. I.** Mezzo-Soprano I: Measure 368 has the lyrics "well then. I'm off to a mass meet - ing." with a triplet of eighth notes.
- Vln. I/1-5** Violins I: Measures 368 and 369 feature a melodic line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and accents (*acc*).
- Vln. II/1-2** Violins II: Measures 368 and 369 feature a melodic line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and accents (*acc*).
- Vln. II 3-4** Violins II: Measure 368 has a forte (*f*) dynamic. Measure 369 has a piano (*p*) dynamic and includes a triplet of eighth notes.
- Vla. 1-3** Violas: Measure 368 has a forte (*f*) dynamic. Measure 369 has a piano (*p*) dynamic and includes a triplet of eighth notes.

Peta scena taktovi 458 do 466

458

Perc. H

Pno. *mf*

S. II
Look: in crim - son he's come dressed, *mf* *cresc.*

M-S. I
Who are you

M-S. II

Vln. I 1-5 *mf* *cresc.*

Vln. II 1-4

Vla. 1-3

Vc. 1

Vc. 2

Cb.

462

Perc. H *mf*

Pno.

S. II

M-S. I

M-S. II
Ah

Vln. I 1-5 *f*

Vln. II 1-4

Vla. 1-3

Vc. 1

Vc. 2

Cb.

Ovakav odabir materijala i organizacija fature odrazili su se i na tretman instrumenata, kao i na njihov odnos sa glasovima. Naime, sveukupna organizacija muzičkog materijala za posledicu ima usmeravanje pažnje na detalj, na agogičke i dinamičke nijanse u deonicama svih instrumenata, kao i na različite kombinacije instrumenata koji diskretno “senče” vokalne linije. Pažnja nije usmerena na vrtuozitet kako instrumenata tako i glasova, već je cilj bio da se ostvari kompaktan zvuk kojem će svi doprinostiti tako što će biti diskretni, a neophodni sastojci ili delići *slagalice*.

Primer 6

Primeri odnosa vokalnih deonica i instrumentalnog ansambla

Šesta scena taktovi 993 do 1015

Kant:
Bass drum

993 Perc. pp mf

S. I. p

Val - ue as a me - ta - phys - i - cal

≡

997 Perc. pp mf pp

S. I.

noth - ing! So - cial re - la - tions based on val - ues. The de -

≡

1003 Perc. mf

S. I.

struc - tion of the A - ry - an world by

≡

1007 Perc. pp

S. I.

means of a sys - tem of val - ues. Con -

≡

1011 Perc. pp

S. I.

clu - sion: the Mon - got cause.

Šesta scena taktovi 1035 do 1046

1035 $\text{♩} = 108$

Cl. *pp*

Perc. Glockenspiel I. v. *p*

S. I *mf* Tourne... Tourne... Tourne... Tourne...

S. II *mf* Tourne... Tourne... Tourne... Tourne...

M-S. I *mf* Tourne... Tourne... Tourne... Tourne...

M-S. II *mf* Tourne... Tourne... Tourne... Tourne...

T. I Nikolaj Apollonovich: *p*
Who can this pos-si-bly be?

Bar. I Apollon Apollonovich: *p*
Your

N/Bar. He was condemned. He glanced at the ear and understood that the old Turanian who was instructing him in all the ways of wisdom was Apollon Apollonovich. And that was the last judgement.

Vln. I/1 *pp*

Vln. I/2 *pp*

Vln. I/3 *pp*

Vln. I/4 *pp*

Start Audio CD/Track 11

Audio CD

Epilog taktovi 1710 do 1719

Epilogue II

Concluded ♩ = 66

1710 Perc. Wind chimes (with hand) *p*

Pno.

S. I Ah

M-S. I Ah

T. II Ah Ah Ah

Bar. II Ah Ah Ah

Nikolai Apollonovich in a blue gandurah and a bright red Arabian chechia, squats motionless on his haunches. Below him is a village square and the sound of a tom-tom: they strike the ears with a hollow, oppressive quality. There a bellowing Berber urges a little donkey with shouts. Nikolai Apollonovich does not hear the sounds of the tom-toms, he does not see the Berber. He sees Apollon Apollonovich before him - bald, small, old-sitting in a rocker. Nikolai Apollonovich has rented a small house from an Arab in a coastal village near Tunis. Enormous spectacles appeared on Apollon Apollonovich in the country. And the old gentleman is penning his memoirs which are to see the light in the year of his death. Wearing a thick pith helmet with netting, Nikolai Apollonovich sits on a pile of sand. Nikolai Apollonovich is sitting before the Sphinx. He is doing a research in the museum of Bulaq. Yes, yes the commentaries on "The Book of the Dead" and the writings of Manetho are incorrect. Yes, yes Nikolai Apollonovich has been engulfed by Egypt. There are sounds of some kind, there is a roar in Cairo, a special kind of roar, it reminds him of that same sound: deafening and hollow, with a metallic, bass, oppressive quality. And he has leaned, deep in thought, against the dead side of a pyramid. He himself is a pyramid, the summit of a culture which will crash into ruins.

N/Bar.

In CD/Track 17

Audio

1714 Perc. Glockenspiel *mp*

Pno. *mp*

S. I Ah Ah

M-S. I Ah Ah

T. II Ah Ah Ah Ah

Bar. II Ah Ah Ah Ah

N/Bar.

Audio

Peti nivo - redukcija elektronskog sloja

Elektronski sloj kompozicije sačinjen je od obrađenih vokalnih zvučnih uzoraka - semplova. Svi semplovi, pored toga što u osnovi imaju tekst *lorem ipsum* (o čemu je već bilo reči) zasnovani su na istom muzičkom materijalu kao i deonice vokalnog i instrumentalnog ansambla, čime je intenzivirana povezanost ovog zvučnog sloja sa ostatkom muzičkog tkanja.¹⁴ Takođe, princip redukcije u slučaju elektronike imao je uticaj na izbor, selekciju i broj semplova koji su obrađivani. Dakle, od velikog broja snimaka odabrano je svega nekoliko na kojima se dalje intervenisalo i koji su, u određenom obliku i statusu postajali deo neke veće celine. Takođe, intervencija na semplovima, kao i način na koji su kombinovani bili su usmereni ka dobijanju vrlo određenog tipa zvuka. To su prevashodno statični *zvučni objekti*, kao kakvi *zvučni oblaci*, kroz koje se povremeno probijaju reči – *lorem ipsum dolor sit amet, consecetur adepiscing elit i revolution – evolution* ili šapat, koji je, takođe, u osnovi statičan, ali sadrži u sebi i određenu vrstu ritmičnosti.

Princip redukcije odrazio se i na doziranu upotrebu elektronskog sloja, što je u skladu i sa potrebom da svi elementi od kojih je opera izgrađena budu što intenzivnije i celovitije povezani, tj. da između njih postoji neka vrsta uzročno-posledičnih veza. U značenjskom smislu elektronika zastupa zvuk prostora, tj. zvuk koji predočava *petrogradsku stonogu*, ljudsku masu koja se konsoliduje pred revoluciju. To je takođe zvuk one sile koja Nikolaja Apolonoviča progona i tera da počinu zločin i koja je, otuda, uzrok njegove patnje. Ona se, stoga, pojavljuje u trenucima kada to zahteva ili priziva libreto: u Četvrtoj sceni prilikom opisa stanja u zemlji, u Šestoj sceni tokom Nikolajevih halucinacija, njegovog preispitivanja i sukoba sa ocem, u Sedmoj sceni obavlja dijaloge Nikolaja Apolonoviča i Aleksandra Ivanoviča Dudkina, kao i Dudkina i Lipančenka, u kojima je reč o bombi i o tome kako je Nikolaj uvučen u partijsku igru, u Devetoj sceni kada bomba eksplodira i u drugom Epilogu kada se Nikolaj, pišući knjigu u Egiptu, priseća zvuka eksplozije, koji ga nikada nije napustio. Kako je pojava elektronike značenjski motivisana, ona se nikada ne pojavljuje samostalno, već ima ulogu *fluida* koji obavlja i obmotava određena dešavanja, pa je tako uvek deo celokupne zvučne slike. Ipak, poput Naratorovog glasa koji, pored toga što je glavni nosilac izlaganja sadržaja, ima i čisto zvučni kvalitet koji se uklapa u celovitost muzičkog tkanja, i elektronika ima svoj samostalni muzički značaj, nevezan za značenje. Ona dopunjava zvuk vokalno – instrumentalnog ansambla, pa se kroz interferenciju ova dva medija stvaraju teksture koje oba elementa transformišu stvarajući pri tome specifičan zvučni rezultat. Cilj je bio da se dobije izrazito homogena zvučna celina u kojoj će se elektronika

¹⁴ Pročišćenosti i redukciji u zvučnom smislu doprinosi i to što su semplove snimili pevači koji su i uživo izvodili određene deonice (Ana Radovanović, mecosopran i Vladimir Dinić, bariton). Ovo svakako neće imati efekta u slučaju neke drugačije postavke, ali u ovom konkretnom slučaju, na izvođenju 19. juna 2012. godine, i taj detalj je bio usklađen.

suptilno stapati sa zvukom vokalno - instrumentalnog ansambla, u kojoj će njeni *ulasci* i *izlasci* biti gotovo neprimetni, i u kojoj će njeno dejstvo biti diskretna *zakrivljenja* osnovnog zvuka ovog ansambla.

Brisanje granica između različitih medija / Petrograd

Benjaminova (Walter Benjamin) teza je da su mehanički reproduktivni mediji fotografije i filma uneli pretnju „umetnosti sa aurom“, ali time obećali i sažan politički uticaj umetnosti koji ide sa omasovljenjem. Rozalind Kraus (Rosalind Krauss) tu tezu prati i razvija do postmedija 1970ih, koji su konstitutivni aspekt čitavog korpusa „hibridnih“ umetničkih formi koje odbijaju da se identifikuju specifičnim medijem i time postaju osnov razaranja aure kroz sve umetničke discipline.¹⁵

Socijalno-političke i tehnološke promene nastale krajem XX veka odrazile su se na, do tada, vladajuće postavke u svetu umetnosti. Tako je najznačajnija promena koju donosi postmoderna, neverovanje u postojanje jednog jedinstvenog *metajezika* i svest o tome da je tumačenje određenog fenomena, i uopšte sveta u kojem se nalazimo, moguće samo posredstvom određenog (teorijskog) modela, dobila brojne manifestacije i u različitim umetničkim formama. U operi se ova promena, pored rušenja najrazličitijih pravila na kojima je žanr zasnovan (počev od izbora i tretmana libreto, do napuštanja karakterističnih, klasično postavljenih glasova), manifestovala i razaranjem težnje ka idealnoj sintezi različitih komponenata. Nestaje hijerarhijski odnos između operских komponenata, pa sada i kostimi i dekor i pokret postaju jednako bitni kao i muzika ili drama. Operски tekstovi se osamostaljuju i koegzistiraju u okviru dramaturški fleksibilne celine, što je, možda najuočljivije na primeru opere *Ajnštajn na plaži* Filipa Glasa i Roberta Vilsona (Robert Wilson).

Interferencija različitih medija, umetničkih disciplina, koja leži u osnovi svakog sinkretičkog dela, kroz istoriju je ostvarivana na najrazličitije načine i još uvek ostavlja mogućnosti za nova rešenja. Prilikom stvaranja *Petrograda*, u svetlu pomenutog brisanja ili zamagljivanja granica između različitih medija, težište je bilo na pokušaju da se siže prikaže *polifonijom* verbalnog, vizuelnog, muzičkog teksta i pokreta. Ovo nastojanje definisano je kao *polifonija* u želji da svi elementi jednako doprinose iznošenju sadržaja i da pri tome njihova povezanost bude *organska*. Iz tog razloga u procesu biranja osnove za libreto, tražen je višeslojni tekst koji u sebi ima vizuelne i muzičke naznake. I jedan od osnovnih razloga zašto je za osnovu

¹⁵ Aleksandra Jovičević i Ana Vujanović, *op. cit.*, str. 138-139.

libreta izabran roman *Petrograd*, jeste upravo činjenica da je to jedan od najvizuelnijih romana u istoriji književnosti, u koji je, istovremeno, utkana i muzička komponenta.

Princip *polifonije* medija u operi nije, ipak, u potpunosti ostvaren, jer su, nosioci kompozicije pre svega verbalni i muzički tekst, dok su vizuelni elementi i pokret neka vrsta dopune. Međutim, ni ovi dopunjujući elementi, koji bi mogli da budu promenljivi, nisu u *Petrogradu* sasvim proizvoljni, već su i oni donekle estetički definisani. Naime, vizuelnost *Petrograda* bazirana je na već pomenutoj činjenici da jedan od karaktera, Apolon Apolonovič, ima neku vrstu psihološkog poremećaja, pa svet posmatra kroz geometrijske figure – kocke, kvadrate, trouglove, paralelopipede itd. On ima potrebu da sistematizuje i racionalno uredi stvari, ubacujući ih u pročišćen i koherentan sistem. Pojava Apolona Apolonoviča, u romanu, dobija snažan vizuelni geometrijski kontekst, pa je verbalni tekst praćen i podržan vizuelizacijom koja deluje na gotovo nesvesnom nivou. Spajanje verbalnog, vizuelnog i muzičkog nije neobično u delima simbolista, među koje spada i *Petrograd*, a pojava geometrije objašnjiva je s obzirom na to da je roman napisan 1913, a prerađen 1922. godine, u vreme pojave kubizma i suprematizma u slikarstvu.

Uređeni geometrijski sistem u kojem obitava Apolon Apolonovič, simbol je racionalnog, zapadnjačkog sveta koji podriiva mongolsko, azijsko poreklo Ableuhova. Njega remeti i ugrožava Nikolaj Apolonovič, koji u trenutku kada ih majka, Ana Petrovna napušta, počinje da nosi mongolsku odeću (mongolske haljine i kape) i uređuje svoju sobu na istočnjački način sa mnogo azijskih elemenata. Njegova transformacija od *briljantnog studenta u orijentalca*, koju u romanu prati pojava niza vizuelnih istočnjačkih simbola, vezana je za Nikolajevo iracionalno ponašanje.

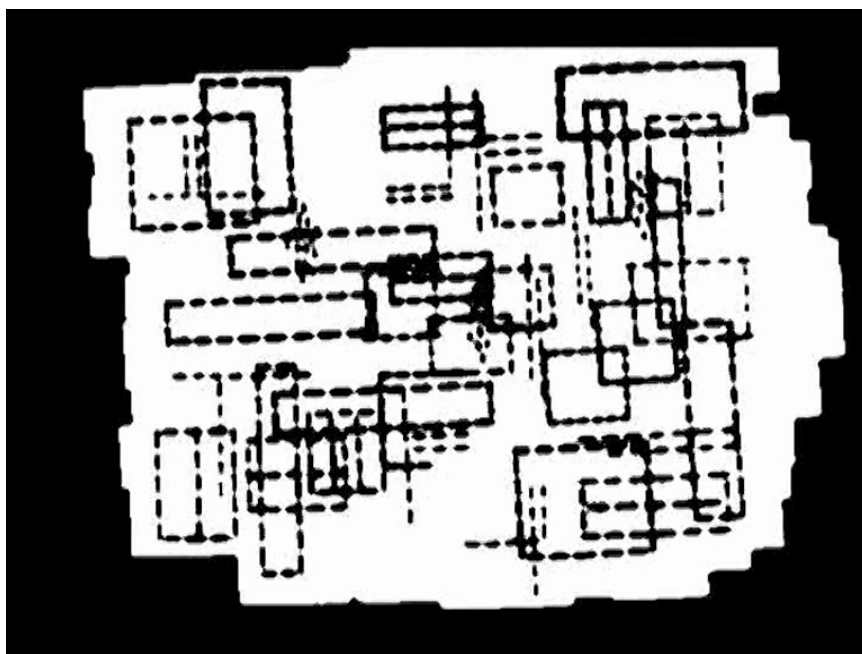
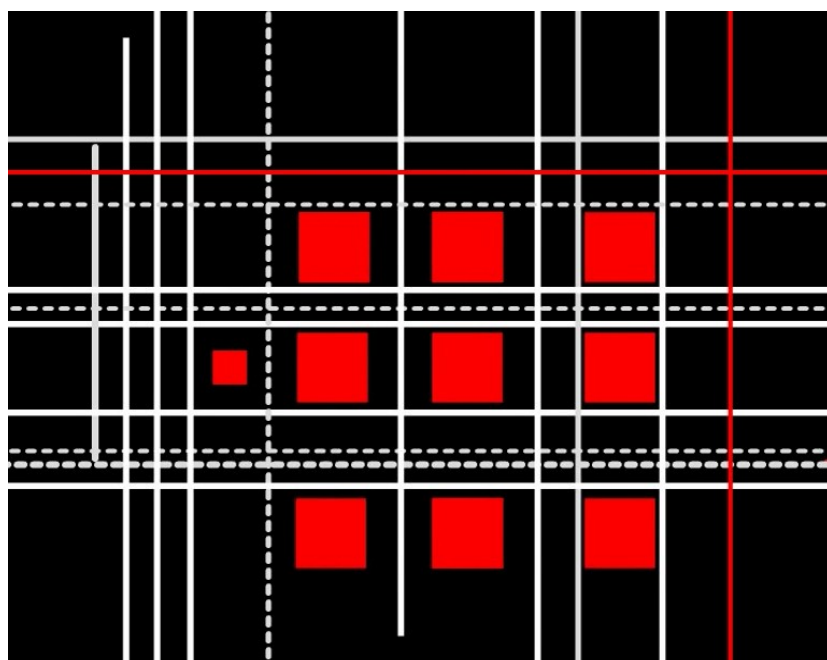
U romanu postoje i druge upečatljive vizuelne karakterizacije likova koji imaju specifične fizičke karakteristike: Apolon Apolonovič ima neopisivo ružne uši; Sofija Petrovna ima neobično dugačku kosu, a policijski službenik koji ispituje Apolona u vezi sa ponašanjem njegovog sina posle maskenbala, ima ogromnu bradavicu na nosu. Iako vrlo živopisni opisi, vizuelne karakteristike likova ipak spadaju u domen standardne karakterizacije i oslikavanja likova. Odnos geometrije i istočnjačkih vizuelnih simbola, pak, sistemski je sastojak romana i čini jedan od njegovih sistemskih slojeva jer zastupa sukob *zapada i istoka*, oca i sina, racionalnog i iracionalnog, koji je na ovaj način dobio jasnu vizuelnu dimenziju. Dakle, vizuelni deo opere scenografija, kostimi, video rad, pa i pokret, treba da budu vođeni ovim dualizmom. Ponuđena vizuelna postavka na premijernom izvođenju kompozicije, jedna je od mogućih realizacija ovih principa, koja ipak ne isključuje i mogućnost primene drugih rešenja (ali svakako u pomenutim definisanim estetičkim okvirima).

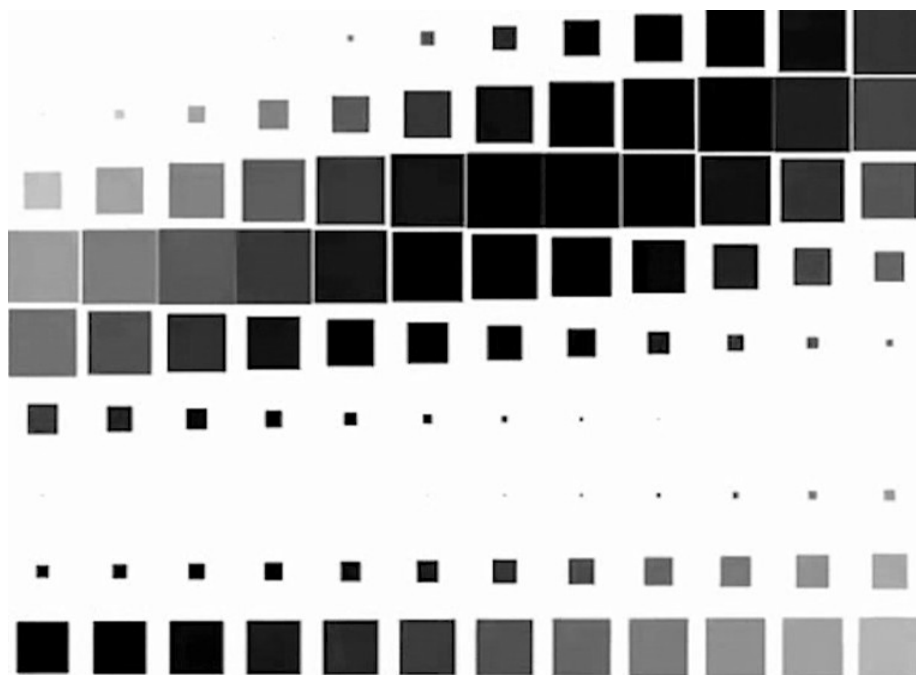


Video rad, koji je bio deo vizuelne postavke na premijernom izvođenju 19. juna 2012. godine, korespondira sa muzikom i narativom opere *Petrograd* i baziran je na geometrijskim oblicima i njihovim međusobnim odnosima u prostoru i vremenu. Urađen je pod uticajem ruskog konstruktivizma i suprematizma sa početka XX veka, a istovremeno se oslanja i na stil savremene vektorske grafike. Njegova dinamika i estetika, s jedne strane, komuniciraju i prate muzičke sekvence i dešavanja na sceni, na kinestetički i metaforički način, dok im se, sa druge strane, u određenim momentima, suprotstavlja i nameće sopstveni narativ.

Primer 7

Neka od rešenja u okviru video rada koji je pratio premijerno izvođenje opere





Pored utkane vizuelne komponente, roman ima i jasne muzičke elemente. Naime, ritam otkucavanja bombe, koju Nikolaj pokreće da bi ubio svog oca, stalno je prisutan i svojim pozadinskim dejstvom ritmizuje celokupan sadržaj romana. Ovo je dodatno potencirano u libretu koji je, za razliku od romana, koncizan i hronološki uređen. Otkucavanje bombe preneseno je u muzički jezik, ne doslovno simulacijom zvuka sata koji otkucava, već dominacijom pulsirajućih muzičkih materijala u kojima je najupečatljivija i najaktivnija ritmička komponenta i koji na taj način konstantno aludiraju i podsećaju na rad preciznog mehanizma. Na ovakvom tipu muzičkog materijala izgrađena je cela opera, što doprinosi stalnom održanju tenzije, ali i održanju kohezije i jedinstva muzičkog toka.

Pored otkucavanja sata, muzika je utkana u ovaj roman i ritmizovanjem same strukture teksta koji je po svojoj strukturi prozni, ali koji je ponavljanjem određenih delova na makro planu dobio neku vrstu muzičke strukture.

Brisanje granica između različitih medija u kamernoj operi *Petrograd* utemeljeno je, i na neki način predodređeno, već u samom romanu na kojem je opera bazirana, a koji pravi iskorake i mostove, te emanira neku vrstu vizuelne i muzičke strukture, čineći tako da jedinstvo između različitih medija bude čvrsto i ne proizvoljno, već određeno, definisano i uslovljeno određenim uzročno-posledničnim vezama. Na ovaj način ostvaruje se brisanje granica između medija koji doprinose, svaki sa svoje strane, kompletnom, udruženom, muzičko-scenskom prezentovanju sižea. Međutim, upravo ova *organska* povezanost i neproizvoljnost, već određenost pre svega vizuelne dimenzije, ne odbacuje, već proizvodi modernističku auru koja obavija kompoziciju i njenu scensku postavku.

Umetnost u doba kulture / *Petrograd*

Pišući o sajberperformansu Ana Vujanović kaže da se on *uspostavlja kao jedna od praksi umetnosti u doba kulture. To pre svega znači da ga ne treba shvatati kao ekskluzivni i autonomni umetnički komad koji niotkuda stvara umetnički genije, već kao umetnički rad koji nastaje u gustoj mreži okružujućih tekstova društva i kulture, koji od te mreže nije izuzet već nastajući usred nje biva njom određen ali i za nju određujući. Konceptija umetnosti u doba kulture je sistemski pokrenuta 1970ih i 80ih godina u okviru postmoderne kulture i umetnosti postmodernizma. Naročito je razvijana od 90ih godina zajedno sa ekspanzijom i omasovljenjem novih medija kao nova, globalno dominantna konceptija umetnosti. Njen neposredni teorijski okvir su studije kulture, angažovane mikrointervencijama u masovnu i popularnu kulturu i svakodnevni život. Umetnost u doba kulture se, u osnovi, zasniva na destabilizaciji modernističkih granica visoke i popularne umetnosti, umetnosti i svakodnevnog života, kao i različitih umetničkih disciplina zasnovanih na esencijalnim ontološkim posebnostima. Tako koncipirana, ona umetničkom radu oduzima benjaminovsku auru jedinstvenog originala pretvarajući ga u artefakt kulture, a umetnosti modernističku društvenu autonomiju pretvarajući je u društvenokulturalnu praksu i formu života.*¹⁶

Povezanost *Petrograda* sa operskim nasleđem, što ga čini kulturnim artefaktom, pokazuje već njegova struktura o čemu je bilo reči prilikom obrazlaganja načina na koji je usklađivan protok vremena u verbalnom i muzičkom tekstu. Reč je, naime, o komprimovanim fragmentima koje izvode različiti delovi vokalno-nstrumentalnog ansambla i koji su montažom uklopljeni u veću formalnu celinu, pri čemu su konvencionalni operski elementi (arija, rečitatv, ansambli – dueti, terceti, horovi) transformisani tako da je očuvana samo njihova forma, ali izostaje očekivani uobičajeni sadržaj.

Pored ovog uopštenog pogleda na opersko nasleđe uobličienog u princip strukturiranja opere, prva konkretna značajna koordinata u istoriji muzike za *Petrograd* jeste Šenbergova (Arnold Schoenberg) monodrama *Iščekivanje*, košmarna vizija žene koja, hodajući kroz šumu, traži svog ljubavnika i otkriva da je mrtav. U fokusu je subjekt, njegovo stanje i ono što prežiljava. Trenutak (jedna sekunda) maksimalne uzrujanosti (uzbuđenja) prikazan je usporeno, razvučen na pola sata. Kompozicija pripada periodu slobodne atonalnosti i zasnovana je na principu atematizma: forma je prokomponovana, bazirana na konstantnoj evoluciji, bez ponavljanja i bez velikih kontrasta. Namera kompozitora bila je da stvori delo u potpunosti intuitivno, da elimiše uticaj svesti, a naglasi podsvesno. Muzika i tekst su potpuno sintetisani u jednu celinu tako da razbijena motivsko-tematska struktura daje efekat kompozicionog

¹⁶ Aleksandra Jovičević i Ana Vujanović, *op. cit.*, str. 137.

encefalograma, muzičko - tekstualnog toka svesti.¹⁷

I u operi *Petrograd* reč je o psihološkom razvoju i unutrašnjem preživljavanju individue. U fokusu je lik Nikolaja Apolonoviča i njegova reakcija na okolnosti u kojima se našao. Nikolaj je jedini karakter koji se u operi razvija, a svi ostali zapravo samo doprinose njegovom oslikavanju i razotkrivanju. Pri tome, težište je postavljeno upravo na introspektivno sagledavanje – prisećenje na detinjstvo, halucinacije, dvoumljenja, a ličnosti koje ga okružuju i pojavljuju se u određenom trenutku, jesu neka vrsta okidača, jer iniciraju osvetljavanje neke od Nikolajevih psiholoških karakteristika. U *Petrogradu* nije reč u jednoj sekundi čiji je intenzivan sadržaj prikazan u pola sata monodrame, ali su akteri, takođe, zaključani u jedan vremenski krug od davdeset četiri sata (na koliko je bomba podešena da eksplodira) u kom se odmotava klupko različitih porodičnih, muško-ženskih i socijalnih odnosa.

Drugi važan uticaj je pomenuta minimalistička opera Filipa Glasa i Roberta Vilsona *Ajnštajn na plaži* koja je prema rečima Franka Kvadrja (Franco Quadri) istinsko totalno umetničko delo, nedeljiva celina u kojoj se scenska akcija i muzika dopunjuju čineći savršeno jedinstvo tako da je nemoguće reći šta dolazi prvo. Narativ, u konvencionalnom smislu, ne postoji: Ajnštajn se ne pojavljuje na sceni, a umesto radnje nižu se slike koje prikazuju pojave koje su na neki način povezane sa životom i radom naučnika - prikazan je voz jer ga je Ajnštajn koristio da bi objasnio teoriju relativiteta; sat, jer ukazuje na mogućnost gravitacije da zakrivi vreme; krevet, jer su mu ideje dolazile u snu; svemirski brod, jer je njegovim radom omogućeno putovanje u svemir. Izbegavanje naracije u vezi je sa promenom odnosa prema vremenu scenskog događaja. I kompozitor i reditelj radili su na ovom problemu postavljajući dramaturgiju dela tako da se krupniji planovi smenjuju sporije, dok detalji postaju aktivniji: slike se smenjuju sporo, pretapajući se jedna u drugu; velika pažnja posvećena je prostoru i pokretu; u muzici je harmonski ritam usporen, dok su figuracije aktivnije, a osnovni princip izgradnje muzičkog toka jeste repeticija.¹⁸

U *Petrogradu* je, za razliku od opere *Ajnštajn na plaži*, očuvan narativ, ali je težište bilo na što intenzivnijem sjedinjavanju različitih medija tako što je kao osnova libreta izabran roman koji u sebi ima utkan sistemski vizuelni i muzički sloj. Time je omogućeno da se različite umetničke discipline u ovom muzičko-scenskom radu snažnije integrišu jer postoji faktor koji definiše i uređuje njihovo sjedinjavanje na određen, a ne proizvoljan, način.

Takođe, u *Petrogradu*, kao i u operi *Ajnštajn na plaži*, osnovni princip izgradnje muzičkog toka jeste repeticija. Međutim, ona ipak nije, kao u slučaju Filipa Glasa, mehaničko, objektivističko ponavljanje koje menja pre svega vremensku dimenziju scenskog dela:

¹⁷ Alan Street, "Expression and construction: the stage works of Schoenberg and Berg", *The Cambridge Companion to Twentieth Century Opera*, Edited by Mervyn Cooke, Cambridge University Press, 2005, str. 88-91.

¹⁸ *Ibid*, str. 259-253.

muzika koja *pluta* paralelno sa slikama koje se smenjuju na sceni. Mehanička repetitivnost, u kombinaciji sa redukcijom, u operi *Petrograd* tretirana je i upotrebljena na sasvim drugi način, o čemu će biti više reči nešto kasnije.

Petrograd je, takođe, inspirisan ostvarenjima Džona Adamsa i Luja Andrisena (Louis Andriessen) i načinom na koji su se ovi kompozitori bavili mehanizmima kojim mediji, film i televizija, produkcijom slika konstruišu *realnost* i određuju način na koji subjekt percipira svet oko sebe. U operi *Nikson u Kini* Džona Adamsa obrađen je trenutak posete američkog predsednika Ričarda Niksona Kini 1972. godine, ali je u fokusu ovog dela zapravo interpretacija načina na koji su mediji prenosili i obradili ovaj događaj. Opera je premijerno izvedena 1987. godine. *Petrograd* je osmišljen kao *reenactment*: to je neka vrsta *monologa* Naratora, koji svojim stavom i komentarima tumači priču, posreduje je, i tako usmerava gledaoca i utiče na njegovo sagledavanje i primanje sadržaja. Osim toga, forma opere podseća na strukturu televizijskih, najčešće istorijskih emisija.

Poput romana *Petrograd* u kojem se Andrej Beli često poziva na tekstove Aleksandra Puškina i Nikolaja Gogolja i u muzičko-scenskoj interpretaciji ovog romana u vidu kamerne opere primetna je inspiracija ruskim operskim i muzičkim nasleđem XIX i početka XX veka, delima Mihaila Glinke (Михаи́л Ива́нович Гли́нка), Aleksandra Borodina (Алекса́ндр Бородин), Nikolaja Rimskog-Korsakova (Никола́й Андре́евич Ри́мский-Кóрсаков) i Sergeja Prokofjeva (Серге́й Серге́евич Проко́фьев). Dela kao što su *Ivan Susanjin* i *Ruslan i Ljudmila* Mihaila Glinke, *Knez Igor* Aleksandra Borodina i *Zlatni petlić* Nikolaja Rimskog-Korsakova spadaju među najznačajnija ostvarenja ruske muzičke istorije i čine temelj ruske operne tradicije. Ovim delima zasnovanim na karakterističnim melodijskim i harmonskim obrtima ruskih narodnih pesama, sa tematikom nacionalnih bajki, ali i osvrtom na razna pitanja koja su zaokupljala tadašnje društvo, prikazana je ruska vizija muzičkog romantizma. Dve su značajne tačke u kojima *Petrograd* dodiruje rusko muzičko nasleđe. Prva od njih jesu *quasi narodne* pesme koje se u delima pomenutih kompozitora često mogu pronaći, a koje se baziraju na oscilovanju između dura i mola, tačnije između jonskog i eolskog modusa: napev započinje u jonskom, ali se završava u eolskom modusu. Jedna od najpoznatijih numera sazdana, barem delimično, na ovom principu jesu *Polovecke igre sa horom* iz drugog čina Borodinove opere *Knez Igor*. U *Petrogradu* se ovako strukturisane pesme pojavljuju prvi put u Četvrtoj sceni (taktovi 326 do 333 i 393 do 411): poverene su glasu i duetu iz hora, strofične su i započinju u duru, a završavaju u molu. Međutim, za razliku od funkcije kakvu su ovi napevi imali u ruskoj operi XIX veka gde su najčešće povereni horu, a ne solo glasu ili duetu kao što je slučaj u *Petrogradu*, i gde su najčešće bili deo žanr scene, u *Petrogradu* je pesma strukturirana na ovaj način posvećena Nikolaju Apolonoviču. Naime, glas u sredini i duet na kraju Četvrte scene, izdvojeni iz ostatka vokalnog ansambla, opisuju Nikolaja,

oslikavaju njegov karakter, čime pesme vrše funkciju arije kojom bi se ovaj lik u konvencionalno rešenoj operi samostalno predstavio. Pesme su vezane za Nikolaja i kao neka vrsta njegovog lajtmotiva, jedna od njih biće ponovljena i u Šestoj i u Osmoj sceni.

Primer 8

Aleksandar Borodin, *Knez Igor II čin, Polovecke igre sa horom*

un. *con espress. e dolce*

Cor. incl.

Fl.

Fac.

sempre legato e dolce

Va sur les bords de la mer, A-é-ni-en-ne, va, Chem-son, et vo-la, Vers le pa-3

ВЪСТАИ НА БЕРЕГЪХЪ. ВЪ-ТРА ТЫ ВЪ ПЕРВЫЙ РОД-НОЙ, РОД-НА - И ПЕС-НИ НА-ИГО, ТУРА-ГЪ

Def du Pé-guon lin-den Le-pyry -de, beau-les Lied singt fort -zum He-mal-tan-ge, -da-hin, wo

(ИЛИОНА ЗВУМЧАТЪ - ПЛАНИНА) (Danse de jeunes filles aux mouvements ondulants.) (Fließender Tanz der Mädchen.)

A: II V I II
fis: IV VII I

Petrograd, Četvrta scena, anonimni glas iz hora, pesma o Nikolaju

Divine, gentle $\text{♩} = 84$

Gong
hit the gong with vibraphone mallet in the middle and below the middle,
near edge, alternately; always leave it to ring

326

Perc. *p* Glockenspiel

Pno. *p* *arco* *simile*

S. II *p*
Fi-e-ry pig-ments, ev-er-bright, I shell cast up-on my hand,

Vln. I 4-5 *p*

Audio CD Stop Audio CD/Track 1

C: I

380

Perc.

Pno.

S. II
Red as fi - re may he stand. In vast cha - sms of the light.

Vln. I 4-5

II V VI
a: I VI V I

Druga značajna tačka u kojoj je evocirano rusko muzičko nasleđe jeste groteskni valcer u petoj sceni opere inspirisan estetikom Sergeja Prokofjeva. Groteska, jedna od distinktivnih crta koje definišu individualni stil Sergeja Prokofjeva, karakteriše i masenbal kod Cukatovih, koji se u celosti odvija na fonu valcera. Valcer nekoliko puta, u zavisnosti od teksta i prateći libreto, menja svoj oblik, ali trodelni puls je, ipak, održan tokom cele scene, obuhvatajući sve različite situacije.

Petrograd, dakle, svojom težnjom ka interpretaciji sižea *polifonijom* različitih umetničkih disciplina, asocijacijama na način rada u drugim medijima, kao što je televizija, te svojom komunikacijom sa vremenski udaljenijim i bližim operskim i muzičkim nasleđem, pokazuje da je deo kulturne mreže, kulturni artefakt koji svoje značenje definiše u kontekstu određenog kulturnog ambijenta.

Repetitivnost vs. narativnost - kontinuitet - jedinstvo

Teodor Adorno je u *Filozofiji nove muzike* ukazao na postojanje analogije između razvoja muzike od Debisija do Stravinskog (Игорь Фёдорович Стравинский) i razvoja slikarstva od impresionista do kubizma. Prema njegovom mišljenju ova analogija ne ukazuje, kao što je to uobičajeno, na karakteristično ispoljavanje duha vremena na svim nivoima stvaralaštva u kojem muzika na uobičajenom odstojanju kasni za literaturom i slikarstvom, već na to da muzika, kroz dela autora kakvi su Debisi i Stravinski, prolazi kroz proces pseudomorfoze u slikarstvo time što prelazi u prostornost i bezvremenost. Kao društveno-istorijsku osnovu tog

procesa Adorno vidi situaciju u Francuskoj gde je razvoj produktivnih snaga u slikarstvu toliko nadmašio razvoj snaga u muzici da su muzičari i nehotice tražili oslonac u vizuelnoj umetnosti. Pseudomorfozu muzike u slikarstvo Adorno smatra protivnom prirodi muzike čija je suština u *postajanju*, u vremenu, a ne u jednostavnom *postojanju*.¹⁹ Kao rezultat ove promene nastalo je to da se sluh morao preškolorovati da bi Debisijevu muziku shvatio ispravno, što znači, ne kao proces u kojem se smenjuju napetost i smirenje, već kao nizanje boja i površina jednih uz drugu, kao na nekoj slici: sukcesija u muzici samo eksponira ono što je po smislu simultano, kao što i pogled prelazi platnom. Takvo stanje nastaje kao posledica *nefunkcionalne* harmonije pri čemu se umesto napetosti između intervala unutar lestvice i modulacija, u vremenu smenjuju statični harmonski kompleksi. Iz impresionističke koncepcije o harmoniji proizašle su i sve ostale karakteristike Debisijeve muzike: lebdeća forma bez prave provedbe; preovladavanje jedne vrste karakternog komada, salonskog porekla, na račun istinski simfonijskog duha čak i u dužim stavovima; odsustvo kontrapunkta; preforsirana i harmonskim kompleksima podređena koloristika. U ovakvoj muzici, prema mišljenju Adorna, ne postoji kraj: komad prestaje kao i slika - kad se okrenemo od nje.²⁰ Kod Debisija su zvučni kompleksi, međutim, još uvek međusobno bili posredovani *umetnošću prelaza*: zvuk nije bio stakato nego je uvek prelazio preko svoje granice. Istim postupkom su, zahvaljujući nanizanim mrljama boja, nastajali dinamički i svetlosni efekti na impresionističkim platnima čiju tehniku je muzika apsorbovala. Adorno je smatrao da je Stravinski od Debisija preuzeo prostorno-površinsku koncepciju muzike, njegovu tehniku smenjivanja zvučnih kompleksa, kao i tip melodije. Novina se zapravo sastojala samo u tome što su spojne niti između zvučnih kompleksa kod Stravinskog presečene, a ostaci razvojnog postupka uklonjeni. Materijal je ograničen na rudimantarne sledove tonova, a debisijevska atomizacija motiva pretvorila se od sredstva da se zvučne mrlje potpuno sliju, što je prvobitno bila, u dezintegraciju organskog razvoja. Zbog toga muzički blokovi kruto naležu jedan na drugi. Oprostorenje postaje apsolutno: aspekt štimunga, u kojem je u celokupnoj impresionističkoj muzici preostalo još nešto iz razdoblja subjektivnog doživljavanja, sad je odstranjen. Stravinski i njegova škola, prema Adornovom mišljenju, suzbijaju *temps durée* pomoću *temps espace*.²¹ Oni suzbijaju suštinsko svojstvo muzike, a to je njena vremenitost, trajanje, sukcesija koja se ispoljava permanentnim razvojem materijala. Umesto dinamičkog kontinuiteta, Stravinski tehnikom repeticije, permanentnih započinjanja iznova suzbija vremenski kontinuum trajanja. Nastaju ostinatni ritmovi-harmonsko-ritmičke ostinato plohe i bezvremensko zvučno kruženje. Pitanja forme kao celine koja se stalno kreće uopšte ne postoje. Kompozicija se ne odvija kroz razvoj već

¹⁹ Teodor Adorno, *Filozofija nove muzike*, Beograd, Nolit, 1968, str. 209-210.

²⁰ *Ibid*, str. 207.

²¹ *Ibid*, str. 210-212.

putem diskontinuiteta, naprslina koje je presecaju. Slično tome, govoreći o filmskoj montaži, Ejzenštajn (Сергей Михайлович Эйзенштейн) je tvrdio da značenje pojedinih elemenata u scenariju proizilazi upravo iz toga što su oni izdvojeno stavljeni jedan kraj drugog. U muzici se, međutim, time, disocira sam kontinuum vremena. Prema mišljenju Teodora Adorna Stravinski izbegava da se uhvati u koštac sa tokom vremena u muzici: posle *Posvećenja proleća* i impresionizma, zastupana je muzička bezvremenost.

Verovatno najupečatljivija karakteristika opere *Petrograd* jeste princip redukcije koji je zahvatio sve parametre muzičkog jezika i u vezi sa njim repeticija kao dominantan način izgradnje muzičkog toka. Takođe, kao jedna od važnijih karakteristika ove opere, u odnosu na neka od recentnih ostvarenja u okviru ovog žanra, jeste postojanje narativa, jasne i koncizne priče. Ono što je predstavljalo poseban izazov jeste spoj, sa jedne strane, repetitivnosti i redukcije kao metoda izgradnje muzičke dramaturgije i, sa druge strane, naracije, jer je princip repetitivnosti, ponavljanje, o čemu je govorio i Adorno na primeru muzike Debisija i Stravinskog, spojen pre svega sa destrukcijom kontinuiteta, a time i nemogućnošću da se konstituiše priča. Tumačenju narativa, u tom smislu, prikladniji bi bio evolutivni princip kojim se određena misao dosledno i kontinuirano razvija. Ipak, težište u operi *Petrograd* bilo je na tome da repetitivnost bude upotrebljena na specifičan način, u svrhu tumačenja, prikazivanja narativa, i sa ciljem stvaranja kontinuiteta. Sa tim u vezi, rad na operi bio je baziran na ispitivanju i istraživanju celokupnog ekspresivnog potencijala odabranog muzičkog materijala, otkrivanju njegovih ekstremno različitih *grimasa*, karaktera, koje su stavljane u različite međusobne odnose, kao i u funkciju tumačenja sižea i različitih raspoloženja kojima on raspolaže.

Dominantna karakteristika libreta jeste konstantna tenzija koja struji celokupnom pričom, pa se iz tog razloga, njeno ovaploćenje u muzici nametnulo kao jedan od važnijih ciljeva. Redukcija i repeticija same po sebi ne moraju nužno doprinositi stvaranju tenzije i rezultirati njome. Ali, pronalaženjem različitih valera i karaktera jednog te istog ili sličnih materijala i njihovim suprotstavljanjem u kratkom vremenskom intervalu, te izgradnjom dramaturgije kompozicije na bazi izrazitih kontrasta, može se proizvesti utisak napetosti. Nagle i brze promene, kratki, kompaktni, koncentrisani odseci različitog karaktera, formiraju iscepkanu, montažnu strukturu koja bi se mogla opisati i kao *konvulzivna* – struktura koja podseća na smenjivanje *grčeva* i *opuštanja*, koja proizvodi i emituje neku vrstu uznemirenosti. Stvaranju tzv. *konvulzivne* strukture, napetosti i nervoze doprinosi, pored načina izgradnje forme, i tretman ostalih muzičkih parametara, čija je aktivnost, usled principa redukcije smanjena. Linearno ne suviše aktivne melodijske skice, tako, povremeno presecaju delovi sa razrađenijom melodijom i kratki melizmatični odseci, a kada je u pitanju harmonija, tenzija je postignuta tako što povremeno aktivnija harmonska progresija biva smeštena u kratak

vremenski opseg, te tako intenzivno ispunjen limitiran muzički prostor dostiže povišen stepen napetosti. Naglašena aktivnost ritmičke komponente od izuzetnog je značaja za stvaranje napetosti, kao i tretman dinamike i orkestracije u kojima su često suprotstavljani izraziti kontrasti. Česte su situacije u kojima nakon intenzivnog tutti odseka sledi, naglo, delikatna kombinacija dva ili tri instrumenta, ili solo glas uz diskretnu podlogu koju stvaraju udaraljke ili klavir. Analogno tome, česte su i situacije kada se iz snažne forte dinamike naglo prelazi u vrlo tihe dinamičke valere.

Većina muzičkog materijala u operi bazirana je na ponovljenom tonu, pa motiv sa samog početka, koji u prvom taktu donose violončela i kontrabas, jeste i neka vrsta osnovne ćelije u odnosu na koju ostali materijali odaju manji ili veći stepen varijantnosti. Transformacija i različite varijante ovog motiva u koji je utkano i otkucavanje bombe, omogućili su da u Prologu karakter celog muzičkog toka bude pripovedački, ceremonijalan i uvodni, da se u Prvoj sceni kreira atmosfera konspirativnog žamora kroz koji se probijaju fragmenti rečenica iz kojih se saznaje da je planirano da na Ableuhova bude bačena bomba, da se u Četvrtoj sceni oslika aktuelna društvena situacija i konsolidovanje mase neposredno pred revoluciju, da se u Petoj sceni uz ironičnu distancu i grotesku prikaže Nikolajev odnos sa okruženjem, da se u Šestoj sceni prizove mistična atmosfera i oslikaju halucinacije, griža savesti i snoviđenja koja obavijaju Nikolaja. Varijanta istog motiva poslužila je i da se u nastavku ove scene prikaže prepirka između Nikolaja i Aleksandra Ivanoviča Dudkina, Nikolajevo preispitivanje u Osmoj, kao i trenutak eksplozije u Devetoj sceni.

U operi *Petrograd* težište je bilo, kako na pokušaju da se redukcija i repeticija primene na tumačenje određenog sižea, tako i na ispitivanju dejstvenosti ovog metoda prilikom izgradnje opsežne kompozicije. Pronalaženje raznovrsnih izražajnih mogućnosti jednog te istog materijala, njegovo ponavljanje u ekstremno različitim varijantama, poslužilo je kao kohezivno sredstvo na makroplanu, čime je obezbeđena neophodna sličnost kojom se ostvaruje jedinstvo muzičkog toka, a upravo potencirane razlike pri transformisanju materijala i izraziti kontrasti obezbedili su i dinamičnost dramaturgije, kao i neophodne kontraste potrebne za konstituisanje muzičkog toka. Repetitivnost i redukcija u kombinaciji sa istraživanjem varijantnosti malog broja muzičkih materijala, omogućile su jedinstvo, potrebne kontraste, kao i visok stepen ekspresivnosti.

Delo - publika / komunikacija

Koliki je značaj veze koja se uspostavlja između dela i slušaoca može se videti i u Fohtovom (Ivan Foht) tumačenju *Nacrta za jednu novu estetiku muzike*, spisa koji je početkom XX veka objavio italijanski kompozitor Feručo Buzoni (Feruccio Busoni). U ovoj raspravi o ontologiji muzičkog dela Ivan Foht prepoznaje deset različitih modusa postojanja muzike: prvi modus je muzika po sebi ili pramuzika; drugi je otkrivanje jednog njenog isečka ili odjek muzike po sebi u unutrašnjem sluhu kompozitora; treći je prevođenje jednog vida te unutrašnje muzike u zapis tj. partitura; četvrti je tumačenje tog zapisa u svesti dirigenta ili interpretatora, koncepcija izvođenja; peti način je prevođenje tog tumačenja u tehnički medij ili samo izvođenje; šesti modus postojanja muzike je akustička percepcija izvođenja ili njegovo fizičko registrovanje u uhu slušaoca (pomešano sa drugim šumovima i kombinovano sa vizuelnim, pa i mirisnim i taktilnim podražajima iz okoline); sedmi modus je auditivni izbor ili nesvesni odabir iz celine koja je primljena; osmi je dovođenje do svesti odabranih odlomaka ili psihičko primanje; deveti je muzički doživljaj ili estetsko primanje (pomešano sa asocijacijama); deseti je sećanje na muziku ili obnavljanje muzičkog doživljaja u unutrašnjem sluhu slušaoca (pomešano još i sa novim asocijacijama).²² Muzika, tako, počinje i završava u unutrašnjem sluhu - počinje u unutrašnjem sluhu kompozitora, a završava u unutrašnjem sluhu slušaoca čime on postaje važan deo ontološkog lanca i učestvuje u samom postojanju muzičkog dela. Značaj slušaoca vidi se i u tome što se čak pet od deset modusa postojanja muzičkog dela odnosi na konzumenta – načini postojanja muzičkog dela, od šestog do desetog, počivaju na komunikaciji između dela i slušaoca.

Specifičan i izrazito inspirativan odnos prema komunikaciji dela i publike postoji u estetici i pristupu komponovanju italijanskog kompozitora Salvatorea Šarina (Salvatore Sciarrino). Da bi prevazišao hermetičnost muzičkog dela Šarino je nastojao da kod publike izazove pojačanu pažnju, a zatim i da takvu intenzivnu fokusiranost održi tokom cele kompozicije. Karakteristike njegovih dela ukazuju na to da bi način na koji su strukturirana mogao biti posledica razmišljanja koja se oslanjaju na dostignuća u psihoakustici, kao i činjenice da proces slušanja nije samo mehaničko, već i svesno registrovanje zvučnih talasa, kao što je svesno i usmeravanje procesa slušanja, što je rezultat načina na koji funkcioniše slušni mehanizam.

Iza promišljanja problema komunikacije između dela i publike i načina na koji je Šarino redefinisao sam čin slušanja muzičkog dela - što je možda najpreciznije definisano rečima *...on tera publiku da želi zvuk...*²³ - stoji, čini se, jedna sasvim jednostavna zamisao.

²² Ivan Foht, *Savremena estetika muzike - petnaest teorijskih portreta*, Beograd, Nolit, 1980, str. 78-79.

²³ Jason Royal, *Salvatore Sciarrino Explores the Outer Limits*, <http://www.publicbroadcasting.net/knau/artsmain/article/2/1051/528996/Classical/Salvatore.Sciarrino.Explores.the.Outer.Limits/>

Kompozitor je uzeo u obzir način funkcionisanja ljudskog slušnog mehanizma i njegovu karakteristiku da određeni zvučni talas da bi bio čujan mora da dostigne određenu jačinu, kao i to da je moguće pojačano se fokusirati na zvuke određenog kvaliteta. Bazirajući svoju muziku uglavnom na dinamičkim vrednostima koje se kreću oko praga čujnosti on dovodi slušaoca u situaciju da mora da se potpuno usredsredi na izvor zvuka kako bi bio u mogućnosti da muziku uošte i čuje. Time izaziva pojačanu pažnju, mobilisanje svih perceptivnih i receptivnih moći konzumenta i dovodi ga u stanje tzv. povišenog, otvorenog, slušanja. Na ovaj način on, zapravo, proizvodi tenziju – slušalac postaje oprezan, fokusiran kao da je u stanju neposredne opasnosti. Pri tome, on neobičnim tehnikama proizvođenja zvuka na instrumentu stvara neobičan, delikatan zvuk koji konstantno stimuliše slušaočevu imaginaciju. Periode jedvačujnog šaputanja instrumenta, na koje se slušalac vremenom adaptira, prekidaju snažni kratkotrajni akcenti koji ne dozvoljavaju da fokusiranost nestane. Na ovaj način - odmerenim, iskalkulisanim plasiranjem uvek sličnog materijala, ekstremnim dinamičkim vrednostima, sa produženim poljima jedvačujnog *ppp* koja presecaju snažni akcenti, generiše se tenzija koja Šarinu omogućava da vešto manipuliše pažnjom auditorijuma. Ovo, u kombinaciji sa jednostavnom, pregledom prozračnom fakturom čini da svaki, i najmanji pokret, postaje od izuzetnog značaja.

Potrebno je naglasiti da se slušanje muzike Salvatora Šarina uživo i u dobrim akustičkim uslovima bitno razlikuje od slušanja snimka. Njegov način da ponovo uspostavi komunikaciju sa slušaocem daleko je od dopiranja do širokih masa, ali određenoj, formiranoj publici, ipak nudi novu mogućnost učestvovanja u delu pri čemu muzika ne poseže za obnovom nekih od postupaka muzičkog nasleđa pre avagardnog XX veka (što je slučaj u mnogim novijim delima). On stvara avangardnu muziku, koja ne gubi iz vida potrebu da dopre do publike, a iza toga, sa jedne strane, stoji nesvakidašnja tehnička kompleksnost i istraživanje koje vodi novim načinima produkcije zvuka u određenom mediju, a sa druge strane jednostavna fiziološka zakonitost funkcionisanja ljudskog slušnog mehanizma.

Želja da muzika bude istovremeno i nova i komunikativna, uslovlila je i primenu nekih od pomenutih metoda koje su obeležile poetiku Salvatora Šarina i u operi *Petrograd*. Težište nije bilo na neobičnim i izrazito kompleksnim načinima produkcije zvuka koji bi svojom neobičnošću privukli pažnju slušaoca, ali naglašeno čista, jasna i prozračna faktura u najvećem delu opere utiče na to da gotovo svaki detalj koji doprinosi muzičkom *tkanju* dođe do izražaja, što obavezuje da se na njega obrati pažnja. Ovakav tretman detalja, kao dominantna *karakterna osobina* opere *Petrograd* zahteva i određenu vrstu pojačanog angažmana i opreza kod slušaoca.

Kamerna opera *Petrograd* izgrađena je na način koji podseća na strukturu preciznog mehanizma izgrađenog od niza minuciozno usklađenih sitnih sastavnih delova, pri čemu svaka od ovih čestica ima jasno određenu funkciju, a važnost svake od njih je u potpunosti izjednačena. Takođe, pomenuti pristup izgradnji forme, strukturisanje oblika na bazi kontrasta i brzog smenjivanja različitih komprimovanih odseka, što je rezultiralo stvaranjem *konvulzivne* muzičke strukture, bio je način da se pažnja slušaoca usmeri i da se, koliko je to moguće, ona održi aktivnom tokom celokupnog trajanja opere.

Prilog 1

Libreto

Prologue

Narrator

Petersburg, or Saint Petersburg or Pieter (which are the same) actually does belong to Russian Empire. And Tsargrad, Konstantinograd (or as they say Constantinople), belongs to it by right of inheritance. And we shall not expatiate to it.

...

Nevsky Prospect is rectilinear (just between us) because it is a European prospect. And any European prospect is not merely a prospect, but (as have already said) a prospect that is European because... yes.

...

Nevsky Prospect is a prospect of no small importance in this un-Russian-but nonetheless-capital city. But if Petersburg is the capital, then there is no Petersburg. It only appears to exist. However that may be, Petersburg not only appears to us but actually does appear - on maps: in the form of two small circles, one set inside the other with the black dot in the centre; and from precisely this mathematical point which has no dimension it proclaims forcefully that it exists.

...

Here let us make a transition to ancestors of an age not so remote. Their place of residence was the Kirghiz-Kaisak Horde, whence, in the reign of the Empress Anna Ioannovna, Mirza Ab-Lai, the great-great-grandfather of the senator, valiantly entered the Russian service, having received, upon Christian baptism, the name Andrei and the sobriquet Ukhov. For brevity's sake, Ab-Lai-Ukhov was later changed to Ableukhov, plain and simple.

Apollon Apollonovich Ableukhov was head of a Government Institution. Oh, uhhh, what was its name?

...

Along with the fine dust of rain, influenza and grippe crawled under the raised collars of a schoolboy, a student, a clerk, an officer, a shady type.

The carriage was flying toward Nevsky Prospect. And what was there were lines: the Neva and the Islands. Apollon Apollonovich did not like the Islands: the population there was industrial and coarse.

Apollon Apollonovich:

The Islands must be crushed!

Choir

So that all the earth, crushed by prospects in its lineal cosmic flight should intersect, with its rectilinear principle, unembraceable infinity; so that the network of parallel prospects, intersected by network of prospects, should expand into the abysses of the universe in planes of squares and cubes: one square per solid citizen, so that...

Narrator

He would lapse into unthinking contemplation of pyramids, triangles, parallelepipeds, cubes and trapezoids.

There is an infinity of rushing prospects with an infinity of rushing, intersecting shadows all of Petersburg is an infinity of the prospect raised to the n th degree. Beyond Petersburg there is nothing.

Scene I

Narrator

Among the bowlers on the corner, he caught sight of a pair of eyes. And the eyes expressed the inadmissible. They recognized the senator. Apollon Apollonovich understood that the upstart intellectual was holding a bundle in his hand.

Amidst the crowds that slowly flowed past, the stranger was flowing past. He had seen this ear before.

Cutting across columns of conversations he caught fragments.

Choir

Do you know?

They're planning

To throw

At who

Abl

At Ableukhov

Abl - ution is not the sol-u-tion for what

They're planing

To throw

Probable... proof

Prov-ocation

Lippanchenko:

Alexander Ivanovich!

Alexander Ivanovich Dudkin:

Lippanchenko!

L:

Take to Nikolai Apollonovich right away. You might be arrested. There it will be safe.

A. I:

Psss...pssss...psssss

Ableukhov's?

Pssss....psssss....

To Ableukhov?

Pssss...pssss...

With Ableukhov?

L:

Not with the senator, with the son.

Scene II

Narrator

Nikolai Apollonovich was the senator's son.

Two and a half years ago Anna Petrovna, the mother of Nikolai Apollonovich and the spouse of the Apollon Apollonovich, had abandoned the family hearth, inspired by an Italian singer. It was after her flight with the singer that Nikolai Apollonovich appeared on the parquetry of the domestic hearth in a Bukhara dressing gown. Tatar slippers were introduced. A skullcap made its appearance. Thus was a brilliant student transformed into an Oriental. Nikolai Apollonovich just like Apollon Apollonovich talked to himself.

Nikolai Apollonovich:

What is it?

Semyonich, butler:

Someone has come.

N. A.:

Is that you?

The costumer?

Narrator

What is this costumer business?

...

Nikolai Apollonovich locked the door. He took out of the box: a half mask with a black lace beard and a luxuriant bright red domino.

...

Nikolai Apollonovich was making his way along Moika, his head sunk in his overcoat. Something awful, something sweet. Could this too be love? He recalled. He shuddered.

Choir

October 1

According to the eyewitness account of a doctor's assistant Miss N. N., we report on a puzzling event. On the evening of October 1, Miss N. N. was walking by the Chernichev Bridge. There, by the bridge, she noticed a strange spectacle: on the bridge over the canal a red domino was dancing. The face of the domino was covered by a black mask.

October 4

The population of the suburb of I. has fled because of the appearance of a red domino. A number of protests are being drafted. A squadron of Cossacks has been called in.

Narrator

A contributor to a respected newspaper made use of a fact that had been communicated to him in a certain house by the mistress of the house. The point, accordingly is the lady. Who is the lady?

Sofia Petrovna Likhutina was only in the 23rd year of her life. Ah, Sofia Petrovna! The officers of her acquaintance always called her Angel Peri. Sofia Petrovna Likhutina had hung small Japanese landscapes, all of them depicting a view of Mt. Fujiyama. The landscapes had no perspective.

Choir

The window panes sweated; the visitors sweated; the maid and the husband sweated;

Narrator

Sofia Petrovna Likhutina herself was covered with perspiration, like worm due on a chrysanthemum.

Choir

How could there possibly be any perspective? And so, there was none.

Narrator/Choir

Sofia Petrovna's visitors naturally fell into two categories: into the category of guests from good society and *guests so-to-speak*. And the *so-to-speak* guests constantly argued; one heard "revolution-evolution". And then again "revolution-evolution". And then again "social-revolution".

Narrator

There was yet another visitor at Likhutina's: an officer Sergei Sergeevich Likhutin. Properly speaking this was her husband. There was one person Likhutin had especially liked at one time, and that was Nikolai Apollonovich Ableukhov, best man at Likhutin's wedding. And a daily visitor to the apartment on the Moika.

Nikolai Apollonovich could bear no longer. Passion rushed through his head. Nikolai Apollonovich threw her on the sofa. And she beat his searching lips. A slap resounded through Japanese room.

Sofia Petrovna:

Ooooo, you... monster, oooo, you... frog... oooo, you red buffoon.

Nikolai Apollonovich:

You Japanese doll.

Narrator

When he left she crashed to the floor and reached her arms out to the door.

Sofia Petrovna:

Come back.

Narrator

Had Sergei Sergeyeovich Likhutin or Nikolai Apollonovich been through unities and not dualities, there would surely have been a triality. Sofia Petrovna would have found harmony in union with a man.

...

Sofia Petrovna Likhutina was returning home from Baroness R. R.'s. Inside the entrance she saw a black spot, like a mask staring at her. The red domino extended a bloody sleeve with a calling card.

Domino (Nikolai Apollonovich):

I await you at the masquerade ball on such-and-such a date.

Narrator

Likhutina told the respected Neintelpfein what had happened, while of course keeping all the threads concealed. He was respected contributor to a newspaper: from that one day did not go by without a story in the daily chronicle. The domino was discussed and argued about. Some saw revolutionary terror in it; others said nothing and shrugged their shoulders.

Scene III

Nikolai Apollonovich:

Costumer?

Alexander Ivanovich Dudkin:

Nikolai Apollonovich, you have taken me for someone else.

N. A.:

Is that you, Alexander Ivanovich? I didn't recognize you without my spectacles.

Narrator

The appearance of the upstart intellectual filled Nikolai Apollonovich with almost total terror. Nikolai Apollonovich recalled the sad circumstances: all the details of the situation involving the horrible promise. And he found them murderous. But why? It was not so much that he had given the promise as that he had given it to an unreliable party.

A. I.:

I have been entrusted with handing over this bundle to you for safekeeping.

N. A.:

And that's all?

A. I.

I ask you to be more careful, Nikolai Apollonovich.

N. A.

Leaflets?

A. I.

Not exactly.

I've long wanted to have a heart-to-heart talk with you. You know about the methodology of social phenomena and you know your Marx, but I haven't read him. I am not in that.

N. A.

Weren't you in exile, then?

A. I.

Yes, and now I am active in the underground. Don't imagine I acted in the name of your strait and narrow way of thinking. After all I was a Nietzschean. For us Nietzscheans, the masses become an apparatus of implementation, where all people are a keyboard on which play the flying fingers of a pianist, surmounting all difficulties. That's what we all are like.

N. A.

That is, athletes of the revolution?

Narrator

Again an awkward silence fell. Nikolai Apollonovich kept plucking horsehair from the ottoman. He did not want to get into a theoretical argument;

A. I.

Everything is built on contrasts: the public good is what got me to those icy spaces. And the more I sank into the void out there, the more I gradually shed Party prejudices.

Narrator

Beyond the window panes soldiers in grey coats pass by. Bayonets bristled black in the fog. Nikolai Apollonovich had a strange sensation of coldness. Suddenly –

N. A.

What is it?

A. I.

Nothing special, your father has just driven up.

A. A.

I seem to be intruding. Kolenka I was just bringing you a nice watermelon – here it is.

Narrator

Nikolai Apollonovich recalled old Ableukhov's most recent official circular, and Nikolai Apollonovich came to the conclusion that his parent, Apollon Apollonovich was a scoundrel.

Scene IV

Narrator

Those were foggy days, strange days. Noxious October marched on with frozen gait. But all believed in spring: a popular cabinet minister had indicated that spring was coming. Thus it was in workshops, in print shops, in hairdressers, in dairies, in squalid little taverns, the same prating shady type was always hanging around and thrust badly printed leaflets into people's hands. Everyone feared something, hoped for something, poured into the streets, gathered in crowds, and again dispersed. In Archangelsk, in Nizhne-Kolymsk, in Saratov, in Petersburg, in Moscow everyone acted the same way: everyone feared something, hoped for something, poured into the streets, gathered in crowds, and again dispersed.

Those were foggy days, strange days. Noxious October marched on. Have you ever slipped off at night into the vacant plots of city outskirts to hear the same importunate note “oo”? Ooooooooo-oooo-oooo: such was the sound in that space. But was it a sound. It was the sound of some other world and it attained a rare strength and clarity. “Ooooooooo” sounded softly in the suburban fields of Moscow, Petersburg, Saratov. But no factory whistle blew. There was no wind; and the dogs remain silent. Have you heard this October song of the year 1905?

Choir

Fiery pigments, everbright,
I shell cast upon my hand;
Red as fire may he stand
In vast chasms of the light.

Narrator

And the officer kept shouting: “Keep moving, folks, keep moving”. Nothing could be seen here but bodies, bodies and more bodies. Bodies were seating and standing everywhere. “Oooooo-oooo-oooo”. A humming filled the space of the hall and through the “ooo” sometimes was heard: “Revolution.... Evolution... Proleteriat... Strike”.
And more humming.

...

All the talk was about how at such-and-such a place and at such-and-such a place they were already on strike. And at such-and-such a place and such-and-such a place a strike was in the making. And for that reason they should strike too, strike right here on this spot: don’t budge!

...

Angel Peri had been left alone. Her husband was not there. She opened her book *Man and his bodies* but...the book kept falling out of her hands. And the doorbell rang, and in flew Varvara Evgrafovna:

Varvara Evgrafovna:

What’s this?

Who gave it to you?

Sofia Petrovna:

The Baroness.

V. E:

Of course but what is it?

S. P:

Besancon.

V. E:

You mean Henry Besant. Isn’t it rubbish? Have you read the Manifesto?

V. E:

Bourgeoisie, sensing its end has seized upon mysticism. You of course are going to the Tsukatov’s ball.

S. P:

I am.

V. E:

A mutual acquaintance of ours will be at the ball, Ableukhov.

Well then, please give him this letter. Give it to him, and that’s all there is to it. You will, won’t you?

S. P:

I... will...

V. E:

Very well then. I’m off to a mass meeting.

S. P.:

Varvara Evgrafovna be a darling take me along too.

V. E.:

We may get beaten up...

S. P.:

No, take me, take me along.

V. E.:

All right, lets go.

Narrator

They were walking along the Moika. The last gold and last crimson of the garden had fallen in a quiver of leaves. "Ooooooo-oooo-oooo" such was the sound in space.

V. E.:

Do you hear?

S. P.:

What?

V. E.:

Oooo-ooo

S. P.:

I don't hear a thing...

Narrator

And yet it sounded softly in forests and fields in the suburban spaces of Moscow, Petersburg, Saratov. Have you heard this October song of the year 1905.

V. E.:

That must be a factory whistle: a strike somewhere.

Narrator

No factory whistle blew; there was no wind; and the dogs remain silent.

...

Coming alongside them, he squinted slightly, and lightly touched his cap-band. He said nothing and walked on.

Sofia Petrovna:

Ableukhov?

Varvara Efgrafovna:

Yes, seems to be.

Choir:

Noble, trim, and pale of mien,

Flaxen hair for all to see;

In ideas rich, in feelings poor,

N. A. A. who can he be?

Is it he?

Known as revolutionary,

Though aristocratic, bold,

Better than his wretched family,

Better by a hundredfold.

Scene V

Narrator

The doorbell kept ringing.

Beings in blue, white and pink gowns, in swirl of gossamer, fans, silks, exuded an atmosphere of violet, lily-of-the-valley and tuberous. Their white fans fluttered. Their dancing slippers tapped.

The doorbell kept ringing.

Choir

Re-cul-ez!...

Balancez vos dames!

Narrator

And again:

Choir

Re-cul-ez!...

Narrator

Tsukatov flew at the pianist, roaring like a lion for all the ballroom to hear:

Choir

Pas-de-quatre, s'il vous plait!

Narrator

The domino, stepping over the threshold, trailed its bloody satin across the parquetry. Heavy footsteps started stamping toward it.

There was silence. Behind the young ladies someone unexpectedly recited.

Choir

Who are you, stern, awesome guest,

Faithful domino?

Look: in crimson he's come dressed,

Draped in cape a flow.

Narrator

And someone stammered:

Choir

Tell us domino aren't you the one who's been running about on the prospects?

My friends, have you read today's daily chronicle?

What about it?

Why – the domino again...

My friends that's nonsense.

Oh, it's all nonsense!

Not at all, not at all!

Has the cat got the nice domino 'a tongue?

Nothing can be done with him.

And he calles himself a domino!

And what do you say to this?

Narrator

The domino did not react. It merely stretched out its arms.

Friends let's go back.

And the swarm ran off.

Choir

Pas-de-quatre, s'il vous plait!

Narrator

Without recognising madam Pompadour (Sofia Petrovna) Nikolai Apollonovich offered her his hand. Madam Pompadour extended a submissive hand and a dancing slipper peeped forth. And off they danced, off they danced. One, two, three and – the gesture of a little foot!

S. P.:

Do you recognize me?

N. A.:

No.

Narrator

One, two, three and – a pli , and a dancing slipper peeped forth.

Behind the first pair – the domino and the marquise – there set out: harlequins, se oritas, prim young beings, fans, silvery backs, and scarves.

The domino went out of the ballroom and into a corner he tore open the envelope. In an attempt to see better, the domino pushed the half mask up on his forehead. And his hand trembled, and the note trembled. Now the domino did not see madam Pompadour, who was observing him from a corner. Suddenly his entire body reeled back. He stared a head in horror. But he did not see her, and Sofia Petrovna now wanted to rush from the corner. People came in. The domino nervously concealed the note in his hand. But the red domino forgot to lower his mask and stood, mask raised, his mouth half open, his eyes unseeing. A young girl ran up.

Choir

So that's who you are!

Hello, Nikolai Apollonovich, hello there!

Who would have recognised you?

Narrator

Nikolai Apollonovich gave a strange sort of jerk and broke into a run: into the ballroom.

...

Nikolai Apollonovich flew headlong past the maskers, and the bloody satin trailed behind him.

The flight of the red domino, mask upraised, face thrust forward created a really scandalous uproar. People rushed from their places. There were hysterics. In fright, maskers revealed their dumfounded faces. Recognizing the fleeing Ableukhov, Shporyshev grabbed him by the sleeve:

Choir

Nikolai Apollonovich, for heaven sake, what's wrong with you?

Narrator:

But Nikolai Apollonovich bared his teeth in a pitiful-looking attempt to laugh. He could not manage a smile. He disappeared through the doorway.

The maskers – all the little knights, harlequins, se oritas – who only minutes ago were mysteriously gliding about, now lost all meaning.

...

Sofia Petrovna Likhutina (Madam Pompadour) stopped in the middle of the ballroom. Before her rose a picture of her terrible vengeance. The little envelope had now passed into his hands. She scarcely understood what she had done. She had not understood what she had read yesterday. But now she clearly pictured the contents of the note: the letter invited him to through some sort of bomb, which, it seemed, was located in his desk. It was proposed, so it seemed, that he threw the bomb at...

She had wanted to use the joke to frighten him: he was a coward.

S. P:

But what if what was in the letter was true? What if Nikolai Apollonovich was keeping a bomb in his desk? And if people found out about it? Would he now be arrested?

Narrator

The disquieting atmosphere of something scandalous hung in the air. And plaint and whispers could be heard:

Choir

No, but did you see? Do you understand?

Don't speak of it, it's horrible.

I have always said, ma chere, that he had raised a scoundrel.

Poor Anna Petrovna. I can understand her!

There he is!

He has horrible ears.

He's to be made a minister.

He will lead the country to its doom.

He has to be told.

Narrator

Apollon Apollonovich tried to hide the signs of his heart trouble. Today's boot had been brought on by the appearance of the red domino. The colour red was emblematic of the chaos. That was leading Russia to its doom. In came a fussy little fellow with an enormous wart by his nose. He began smiling at the senator and led him off into a corner:

You see, Apollon Apollonovich... the director of department X has proposed... to ask you a ticklish question...

A. A:

Speak to the point.

That's precisely it, that's just the question.

A. A:

So my son?...

It's a pity the joke has already assumed such an inappropriate character that the press... And you know, we have turned the matter over to the city police. Naturally, it is only for his own good.

A. A:

The domino, you say?

That's one over there.

Choir

The von Sulitzes withdrew,

Gone Ableukhov too...

The prospects, streets, the harbour

Are filled with faithful rumor!

And you, perfidious perjurer,

You praised the wicked senator...

But there's no law in Russia more,

The criminal code all now ignore!

Just look, the patriotic dog,

Weares medal like a pompous frog;
But behaviour terroristic
Is the time's characteristic.

Scene VI

Narrator

In the twinkling of an eye Nikolai Apollonovich grasped how utterly tasteless the ditty was. He walked away from the door.

Nikolai Apollonovich had left the Tsukatov house a quarter of an hour before the senator. He came to, in a state of utter prostration, in front on their entry way. He rummaged in his pockets and drew out a crumpled little envelope. He read thurough the contents again, in an attempt to detect some trace of a joke or some trace of mockery.

Choir

„Remembering your proposal of last summer, we hasten to inform you, comrade, that you are instructed to proceed to the completion of the deed...“

Narrator

Nikolai Apollonovich could read no further because the name of his father was there. And then:

Choir

„The material you require in the form of a bomb, has been duly delivered in a bundle. It is desirable that the deed be done in the next few days.“

Narrator

Then followed a slogan. Both the slogan and the handwriting were familiar: it had been written by The Unknown One.

There was no doubt.

Nikolai Apollonovich's arms and legs dropped, his jaw sagged. He tried not to think, not to understand: could there be any understanding of this? This had come, had crushed, and was roaring. And nothing gave illumination. Consciousness struggled in vain to give illumination. It gave no illumination. Horrible darkness!

Nikolai Apollonovich again addressed himself to the note:

Choir

„Remembering your proposal of last summer...“

Narrator

Nikolai Apollonovich read it again:

Choir

„Remembering your proposal of last summer...“

Narrator

A proposal had indeed been made. He had forgotten about it. Only once had he rememered it, but then the domino had swept everything away. He cast an eye over the recent past. There had been a lady. Nothing special, just a lady. And there was no centre of consciousness. There was a gateway instead.

Choir

„The material you require in the form of a bomb, has been duly delivered in a bundle..“

Narrator

Nikolai Apollonovich took exception to this phrase: it had not been delivered! All this was a joke.

He had no bomb.

In a bundle!?

He recalled: the bundle, the suspicious visitor, the miserable September day, and all the rest. Unutterable fright gripped him. Darkness enveloped him.

Narrator

Out of the darkness protruded the lofty side of a house made of heavy masses. Two Egyptians held up the balcony on their hands. Past the house and the million-toned bulks walked Apollon Apollonovich, overcoming all the heavy masses.

So that's what the „solid citizen“ is like! He remembered what the solid citizen was planning to do to him... They were planning to... Planning to... No.... Idle cerebral play.

Choir

It's time, my friend it's time!... My heart begs

For some peace.

The days chase on the days, each serving to

Decrease

The some of our own being. Together you and I

Propose to live some more. But lo! We too

Shell die.

Narrator

With whom then was he proposing to live? With his son? His son was a scoundrel. With the „solid citizen“? The solid citizen was planning to... Once he had proposed to spend his entire life with Anna Petrovna, and on retiring from government service to settle at his dacha in Finland, but then, Anna Petrovna:

Apollon Apollonovich:

She's left, you know: it can't be helped...

Narrator

Everything was illuminated: a rosy pink ripple of tiny clouds, floated into the flames. The lace metamorphosed into morning Petersburg. The rust red palace was bedawned.

...

The square was empty. Nikolai Apollonovich raised curious eyes toward the immense outline of the Horseman. The face of the Horseman and the bronze laurel wreath flared, and through all of Petersburg would resound: yes, yes, yes...

It is – I...

I doom: irrevocably.

...

Nikolai Apollonovich leaped off the steps of the porch. He ran to meet his father, and avoiding his eye, he said:

Nikolai Apollonovich:

Good morning papa!

Narrator

Apollon Apollonovich was thinking that this young man, so shy in appearance, was a scoundrel.

A. A:

I see, I see, good morning... Well, fancy meeting you here.

Narrator

The Ableukhovs rushed side by side through the doorway each embarrassed. Nikolai Apollonovich stood in his domino before the very eyes of his father, in whose mind these lines began spinning:

Choir

Fiery pigments, ever bright,

I shell cast upon my hand;

A. A.:

Ah....a domino?... Well, fancy that!

N. A.:

I was at a masquerade...

A. A.:

I see... Kolenka... I see....

You see Kolenka... Your mother, Anna Petrovna, has returned.

N. A.:

But certainly, I know...

A. A.:

But of course, her return to Petersburg is an unexpected event.

N. A.:

Who would have thought it?

A. A.:

This completely unexpected event may end in a change in our domestic status quo... It is difficult to explain to you...

Narrator

Nikolai Apollonovich felt a surge – can you imagine of what? Of love! Another instant and he would have fallen on his knees before him to confess. But the old man wave his little hands:

A. A.:

No! Leave me alone, I know what you are after! You my dear sir have been pleased to lead me around by the nose. You, my dear sir, are no son of mine. You are the most horrible of scoundrels!

Narrator

Apollon Apollonovich did not say but shrieked.

Nikolai Apollonovich crashed into the door. He ran up to the desk.

N. A.:

Damn it all... where can it be? Ah, here it is...good!

Narrator

Nikolai Apollonovich had the habit of talking to himself.

...

He began undoing the knots of the napkin. His trembling fingers could not undo the knot. Nonetheless, he undid the bundle.

N. A.:

A bonbonniere... Wha-a-a...? A ribbon!

Narrator

Beneath the pink ribbon, the bonbonniere contained not sweet candies from Ballet's, but a small tin. A clock mechanism attached to the side. There was a little metal key which had to be turned so that the small sharp black hand would point to the hour. Nikolai Apollonovich felt that he would not be able to turn the key. There was no way at all of stopping the movement of the mechanism once it had started. Nikolai Apollonovich grasped the little metal key with his fingers. He tumbled headlong into that abyss which he had wanted to escape.

The little key slowly turned to one o'clock then to two o'clock, and Nikolai Apollonovich jumped off to the side. A sardine tin, an ordinary sardine tin: with rounded corners...

N. A.:

No!

Narrator

A sardine tin with horrible contents!

Choir

The horrible contents of the sardine tin would expand in a rush, uncontrollably; then the sardine would fly apart...

The gases would briskly spread in circles, tearing the desk to bits with a thunderous roar, and something would burst with a boom inside him; and his body would be blown to bits; mixed with the splitters, mixed with the gases, it would splatter in slush;

Narrator

This was the state in which he was sitting in front of the sardine tin: he saw, yet did not see; and he heard, yet did not hear. Looking back at him through the door that opened onto the corridor was the bottomless, the measurless immensity of the cosmos. And from the door, from measurless immensity something was looking at him: some kind of head of some kind of God there. His Kirghiz-Kaisak ancestors had maintain relations with the Tibetan Lamas. They swarmed in the Ab-Lay-Ukhov blood in goodly number. Nikolai Apollonovich was thinking: Chronos had favored him with a visit in the guise of a Mongol Ancestor. And Nikolai Apollonovich rushed to his guest:

Choir

Kant:

„Value as a metaphysical nothing!

Social relations based on values

The distruction of the Aryan world by means of a system of values.

Conclusion: the Mongol cause“

Ghost Turanian:

„The task has not been understood. Paragraph one – the Prospect.

Instead of value, numeration: by houses, floors and rooms for time everlasting.

Instead of a new order, the record of the circulation of the citizens of the Prospect.

Not the distruction of Europe but its immutability...

The Mongol cause...“

Narrator

He was condemned. He glanced at the ear, and understood that the old Turanian who was instructing him in all the ways of wisdom was Apollon Apollonovich. And that was the last judgement.

N. A.:

Who can this possibly be?

Your father.

N. A.:

Who?

Saturn.

Narrator

The last judgement was at hand. There was no Earth, no Venus, no Mars. But his father was Saturn. The kingdom of Saturn had returned. The flow of time ceased to be.

N. A.:

Father!

A. A.:

You wished to blow me to bits...

All is crumbling into ruins, toppling onto Saturn...

Narrator

Outside the windows in the darkness, resounded: tourne-tourne.

N. A.:

What then is our chronology?

A. A.:

None, Kolenka, none at all: the chronology my dear boy, is – zero.

N. A.:

What then is 'I am'?

A. A.:

A zero.

And zero?

A bomb.

Narrator

Nikolai Apollonovich understood that he himself was a bomb. And he burst with a boom. He awoke from his dream. His head was lying on the sardine tin. A dreadful dream. His childhood nightmares had returned: pepp peppovich pepp, swelling from the little blob, was in the sardine tin – pepp peppovich pepp is a Party bomb, chirring inaudibly; pepp peppovich pepp will expand and expand. And pepp peppovich pepp: will burst!

N. A.:

Am I delirious or what?

Narrator

He turned the little key twenty times. Twenty times something wheezed. The ravings had passed, so that morning could remain morning, day could remain day, evening could remain evening. But as the coming night waned, no movement of the little key would postpone anything: the walls would collapse.

Choir

Behind him e'er the Horseman Bronze

With heavy tread came riding on

Narrator

Alexander Ivanovich strated down the staircase at a trot, he noticed some shady type wearing an italian cloak. Nikolai Apollonovich cut him off with a menacing whisper:

N. A.:

You, of course, understand: I can not and further more I do not want to. In a word – I won't do it.

Do you call this public action? Party work? Surrounding me with agents, having me followed everywhere...

A. I.:

Explain yourself more clearly.

N. A.:

What more is there to explain? I have the right to demand... after all I'm the one whose suffering, not you, not your comrade..."

A. I.:

What?

N. A.:

To have given me the bundle...

A. I.

So?

N. A.

Without warning, without explanation.

A. I.

The party asked you to look after the bundle temporarily. You agreed, didn't you?

N. A.

Oh please, if it were just a matter of a bundle...

A. I.

Quiet, we might be overheard. What's base about it, where's there any baseness?

N. A.

What do you mean where?

A. I.

The Party asked you to look after it temporarily and that is all.

N. A.

That's all.

A. I.

All. I just recalled rumors have reached me.

N. A.

Well?

A. I.

About an act of violence which you proposed to us. So the intention originated with you.

N. A.

To demand from me, that I... with my own hand... that's vile!

A. I.

Yes, vile. And I didn't believe it.

A. I.

To disentangle the whole knot, answer me this: the promise to... with your own hand and so on...it didn't originate with you?

N. A.

No, definitely not.

A. I.

I believe you...I have something else in mind: am I supposed to be a party to it?

N. A.

In my opinion yes...you helped him...

A. I.

Who?

N. A.

The Unknown One. It was the Unknown One who demanded that a vile act be committed.

A. I.

Where?

N. A.

In a disgusting note.

A. I.

I know of no such person.

N. A.

The Unknown One is your party comrade.

A. I.

But I assure you there is no unknown one in the party.

N. A.

For three months I've receiving notes... from him...

Narrator

Abraca dabra! They had lost their minds: that which dooms irrevocably – was real.

N. A.:

Consequently, you suppose that error has crept into everything?

A. I.:

Not error, but charlatanism of the vilest kind is at work here. This absurdity has been deliberately maintained in order to stifle the party's public action.

N. A.:

Then help me...

A. I.:

I will immediately initiate inquiries...

Scene VII

Narrator

In keeping with the laws of the organic wholeness of the body, Alexander Ivanovich cast out onto the Nevsky. Individual thought was sucked into the cerebration of the myriapod being that moved along the Nevsky.

Choir

There were no people on the Nevsky, but there was a crawling, howling myriapod there. The damp space poured together a myria – distinction of voices into a myria – distinction of words...

Narrator

All the words jumbled and again wove into a sentence; and the sentence seemed meaningless. It hung above the Nevsky, a black haze of phantasmata.

And swelled by those phantasmata, the Neva roared and trashed between its massive granite banks. The crawling myriapod is horrible. It has been moving along the Nevsky for centuries.

Choir

The human myriapod has no limit, along the Nevsky shuffle the individual arthropodic links. Exactly like a scolopendra!

N. A.:

Do you understand? Do you understand me, Alexander Ivanovic?

A. I.:

Yes, I understand you.

N. A.:

Life had been stirring...in the tin. The mechanism has been ticking in a strange manner.

A. I.:

So you started it going?

N. A.:

Yes, for twenty four hours.

A. I.:

What have you done?! Through it in the river at once!

N. A.:

It made a face at me.

A. I.:

The tin?

N. A.:

Generally speaking, a tremendous number of constantly changing sensations took possession of me when I was standing over it.

A. I.:

Hm!

N. A.:

I became the bomb with a ticking in my belly.

Nightmares came back to mind...

A. I.:

Could it be your childhood?

Narrator

Opposite the black of an intersection a caryatid hung suspended above the street. From there loomed the Institution where Apollon Apollonovich held sway.

The bearded caryatid at the entry way had crushed an impetus hoof into the wall. And it seemed that he would break loose and spill into the street! And beneath his feet he sees the flow of the myriapod along the pavement, where deathlike is the rustling of moving feet and where green are the faces.

Choir

From observing the procession of bowlers, you would never say that momentous events were rumbling in the town of Ak-Tyuk, in the theatre in Kutais. The universities of Russia were one big mass meeting. The Reval iron works had already begun running up red flags.

Factories were on strike: the shipyards, the Alexandrovsky factory.

The circulation was not disrupted: the bowels continued their deathlike flow.

A. I.:

Lippanchenko!

L.:

Hello. Well, sir?

A. I.:

But I've told you everything.

L.:

Not good, not good at all...aren't you ashamed!

I must cool you down. The letter to Ableukhov was written by me.

A. I.:

What?

L.:

And it was sent through you. Or have you forgotten?

A. I.:

I delivered it I assure you, not to Ableukhov, but to Varvara Efgrafovna.

L.:

Enough Alexander Ivanovich, old chum. The letter found its addressee. I saw you spying on us. Do you think you get away with that? Not good...not good at all.

The accusation is a serious one. I'll tell you bluntly, it is so serious that...

A. I.:

But what facts do you have?

L.:

They are being gathered...about you...

A. I.:

Good Lord!

L.:

Don't pretend that Ableukhov's roll and the reasons compelling me to use this assignment as a means of punishing him are unknown to you. That rotten little swine has managed to play out his roll and our little calculation was correct – our calculation that he would be spineless, like you.

Choir

A weighty sonorous clatter swept across the bridge to the islands. The Bronze Horseman flew on. The muscles of his metallic arms flexed. The horse's hooves fell on the cobblestones. The

horse's laughter rang out, reminiscent of the whistling of a locomotive. Horse snorted, bucked and reared, and passer by shut their eyes.

Narrator

Alexander Ivanovich moved away from the window, calmed. Lippanchenko had enslaved his will. He understood everything. He offered him a way out: believing in Ableukhov's treachery. That is what the nightmare was about.

...

Alexander Ivanovich heard a noise thundering below. Crash after crash resounded, the crash of metal, shattering stone – higher and higher, closer and closer. The Bronze Horseman stood there. The past was dismantled. "I have remembered I have been waiting." The Bronze had been galloping through periods of time right up to this very instant coming full circle.

I have heard that thundering roar. Have you heard it?

Apollon Apollonovich was a crashing blow on stone; and Petersburg was a crashing blow on stone; the caryatid which shell break loose was a crashing blow. The Bronze Horseman said to him: "Greetings my son! Petro Primo Catharina Secunda. Die endure yet a little while."

Scene VIII

Narrator

Umbrellas were being opened all around. Nikolai Apollonovich was standing by the shop window and thinking that there was no name for this hideous, oppressive thing.

A most clever, well worked out plan was arising; and comparatively speaking, a safe plan, but... a base one, yes, base! Nikolai Apollonovich spat in disgust:

Nikolai Apollonovich

I am an out-and-out scoundrel.

Narrator

But his papa had come to the very same conclusion. He shuddered, reeled back and began running, not knowing where himself, because he realized that: the author of the plan was – he himself.

...

He saw his head resting on his governess. The old lady was reading:

Choir

Who dashes, who gallops through night and wind wild?

It is a brave horseman and with him his child...

N. A.:

What's wrong with me? This is no time for day dreaming.

To sneak in the sardine tin, place it under the pillow; or, no – under the mattress. And – "Good night papa!" "Good night Kolenka." To go to my room. To reassure myself that it would not be soon, that it would come in ten slow revolutions of time, to be deceived because: unrepeatable, unique, alluring sound would, all the same - crash!!

Choir

Noodle – doodle, dummy – wummy,

Little Kolya's dancing:

On his head a dunce – cap wears,

On his horse he's prancing.

Narrator

A lie had been added to parricide; and, most important of all, so had baseness.

Choir

Noble, trim, and pale of mien,
Flaxen hair for all to see;
In ideas rich, in feelings poor,
N. A. A. – who can he be?

Narrator

He was a base villain.

Scene IX

Narrator

Apollon Apollonovich was the most popular civil servant in Russia (with the exception of Konshin – whose signature is on the bank notes in your pocket). Apollon Apollonovich is lonely. He is not on top of things. He fell in the opinion of many. At this point the twilight of Ableukhov began.

Choir

The caryatid had not moved: the old BEARDED MAN of STONE!

Oh, BEARDED MAN of STONE! What he has seen – he will not tell.

Narrator

In the Institution, whispering fluttered from table to table. Suddenly the door opened:

Choir

Apollon Apollonovich...is retiring.

Narrator

Apollon Apollonovich was not head of the Institution.

...

Apollon Apollonovich stood up and he understood. Here it was – walls, the domestic hearth. His career had come to an end. Well?

Snow, not walls! Rather cold...well? Family life – yes, family life. That is, Nikolai Apollonovich – a really horrible, so to speak... and – Anna Petrovna, who in her old age had become...mmm - mmm...

Cerebral play!

Narrator/Choir

These twenty four hours!

These twenty four hours of our narrative have expanded and scattered in the spaces of the soul. Cerebral, leaden games have plodded along within a closed-in horizon, in a circle that has been traced by us –
in those twenty four hours!

...

Those twenty four hours!

That is, an entire day and night: a concept that is relative, where an instant – or – something that can be defined by the amplitude of events in the soul is an hour, or a zero: experience grows apace, or is absent: in an instant.

We forgot that Anna Petrovna had returned.

A. A.:

Anna Petrovna! I, you... Know... I have come to pay my respects. We have...a strike on our hands.

Narrator

But today Apollon Apollonovich was taking Anna Petrovna for a reunion with her son.

A. P.:

I have heard Apollon Apollonovich, that you are to be made a minister.

A. A.:

Where have you just come from Anna Petrovna?

A. P.:

I have come from Granada...

A. A.:

I see, I see... Well, you know, things have come up unpleasant things, you know, at the office...

Narrator

And – what was that? He felt a warm hand on his own hand.

A. P.:

Kolenka...

A. A.:

And Kolenka is fine...just fine... getting along fine.

A. P.:

Why didn't he come to see me?

A. A.:

He Anna Petrovna... mmm... was in his turn, very, very... He was overjoyed. Kolenka is acting now don't be alarmed...strangely.

Narrator

Nikolai Apollonovich flew into his varicolored room and began rummaging in his pockets trying to find a little key.

N. A.:

Eh? Damn it all... Have I lost it.

Narrator

Nikolai Apollonovich, like Apollon Apollonovich talked to himself. He tugged at the drawer. ...And – and- and...

N. A.:

No, it could not be! No sardine tin.

How could this have happened, what's going on? Really now, where I could have hidden it?

Narrator

Nikolai Apollonovich was running down the corridor. The first thing he saw was the face of his mother.

A. P.:

Kolenka, my very own, my darling boy.

Is it really you my boy?

N. A.:

Mamma it's you...

A. P.:

My darling boy.

Narrator

But then came sudden slash of memory! The sardine tin! A paroxysm burst within Nikolai.

N. A.:

Just a moment... I'll be back...

A. A.:

Yes...these...paroxysms...demonstrate a naturalness of feeling, and, so-to-speak the good qualities of his nature...I didn't expect it at all.

A. P.:

I always said...

A. A:

Yes, you know my dear...

Choir

Tick-tick

Narrator

Nikolai Apollonovich stood over the heap of objects, and agonized:

N. A:

But where is it...how it could have happened...where in fact did I put it...

Narrator

He could not recollect. There beyond the windows, Petersburg pursued, with cerebral play. Nikolai Apollonovich hobbled into his bedroom. He understood that his fears have not been mastered. Just at that time an unsettling sound reached his ears: a soft tick-tick, tick-tick: the sardine tin?

He was searching for the location of the sound. Tick-tick was softly coming out of the shadowy corner; and he crept back away from the desk into the corner. But the watch went on ticking.

N. A:

But it's ticking, it's ticking...

Narrator

Flitting pulses of light madly scattered in all directions as the sparks of a bonfire scatter if you give the bonfire a powerful whack with a cudgel. Nikolai Apollonovich remained squatting on his haunches in the corridor – whether from a feeling of security, whether from fatigue – except, except: he dozed off.

...

And when he opened his eyes he understood: why was he on the floor?

A thundering roar: he understood everything.

It had been a special kind of roar, comparable to no other in any way, deafening and hollow, with a metallic, bass, oppressive quality.

...

And then everything had fallen silent.

Presently voices the thud of bare feet, the soft howling of bulldog were heard. And the telephone began crackling. Lemon yellow smoke filled the room.

He heard someone saying:

Choir

Can't you see some terrible misfortune's happened in the house!

Oh these bastards they should all be...

A bomb...

Oh

That's right...it blew up...

In Apollon Apollonovich's study...

Well thank heavens!

Narrator

Apollon Apollonovich had absentmindedly and quietly carried the sardine tin into his study. It stands to reason that he was in a state of ignorance about the contents of the sardine tin.

Nikolai Apollonovich began running back away from the gap. On the bed sat Apollon Apollonovich, his naked little yellow legs pressed to his chest. Nikolai Apollonovich rushed to the helpless little body, but the helpless little body seeing who was running toward him waves his arms in indescribable horror.

A. A:

*Wait...where are you going...but stop. And –
Aaa...aaa...aaa...*

Narrator

At this point he fainted and here we put a full stop.

Epilogue I

Narrator

We will not try to describe how the fire was extinguished, how the senator later had a little talk with the police. After this talk the doctors went into consultation. We can tell you that he managed to prove a thing or two. Someone or other was arrested and then released; important connections are brought into play here, and the matter was squelched. No one was touched. His son was laid up with attacks of nervous fever, completely unconscious. He was with his mother. Apollon Apollonovich moved to the country and for his son he arranged a passport to travel abroad, and money. Anna Petrovna accompanied Nikolenka. She returned only the following summer. Nikolai Apollonovich did not return to Russia until the demise of his father.

Epilogue II

Narrator

Nikolai Apollonovich in a blue gandurah and a bright red Arabian chechia, squats motionless on his haunches. Below him is a village square and the sounds of a tom-tom: they strike the ears with a hollow, oppressive quality. There a bellowing Berber urges a little donkey with shouts. Nikolai Apollonovich does not hear the sounds of the tom-toms, he does not see the Berber. He sees Apollon Apollonovich before him-bald, small, old-sitting in a rocker.

Nikolai Apollonovich has rented a small house from an Arab in a coastal village near Tunis.

...

Enormous spectacles appeared on Apollon Apollonovich in the country. And the old gentleman is penning his memoirs which are to see the light in the year of his death.

...

Wearing a thick pith helmet with netting, Nikolai Apollonovich sits on a pile of sand. Nikolai Apollonovich is sitting before the Sphinx.

He is doing a research in the museum of Bulaq. Yes, yes the commentaries on “The Book of the Dead” and the writings of Manetho are incorrect. Yes, yes, Nikolai Apollonovich has been engulfed by Egypt.

There are sounds of some kind, there is a roar in Cairo, a special kind of roar; it reminds him of that same sound: deafening and hollow, with a metallic, bass, oppressive quality.

And he has leaned, deep in thought, against the dead side of a pyramid. He himself is a pyramid, the summit of a culture which will crash into ruins.

...

The old gentleman kept leaning towards the old lady, his whole torso slipping out of the arm-chair:

A. A:

You say he finished it? That he's coming?

A. P:

He is putting his papers in order.

Narrator

Somewhere in Egypt Nikolai Apollonovich had brought his monograph to completion.

A. P.:

What's the title?

A. A.:

The monograph is entitled...me-mme... 'On the letter of Daupheskhrut'.

Prilog 2

Libreto – prevod na srpski jezik²⁴

Prolog

Narator

Petrograd, ili Sankt Peterburg ili Piter (što je jedno te isto) izvorno pripada Ruskoj Imperiji. Dok Carigrad, Konstantinograd (ili, kako vele, Konstantinopolj), pripada Ruskoj Imperiji po pravu nasleđa. I o njemu dužiti nećemo.

...

Nevski prospekt je pravolinijski (među nama budi rečeno) zato što je on evropski prospekt. A svaki evropski prospekt nije prosto prospekt, nego (kako već rekoh) prospekt evropejski, zato što...da.

...

Nevski prospekt nije beznačajan prospekt u neruskom ovom ali prestolnom gradu. Ali ako Petrograd nije prestonica, onda Petrograda i nema. Onda se samo čini da on postoji.

Kako bilo da bilo, Petrograd nam se ne priviđa samo, on se i vidi – na kartama, u vidu dva kružića što jedan u drugome leže, s crnom tačkom u središtu; i baš iz te tačke matematičke, koja dimenzija nema, objavljuje on energično da postoji.

...

Pređimo sad na pretke ne tako daleke epohe. Živeli su oni u kirgijsko-kajsackoj hordi, otkuda, za vladavine carice Ane Ivanovne, u rusku službu hrabro stupi vrlo mirza Ab-Laj, praded senatorov, koji prilikom hrišćanskog pokrštavanja dobi ime Andrej i nadimak Uhov. Kratkoće radi, kasnije Ab-Laj-Uhov bi pretvoren u Ableuhova, prosto.

Apolon Apolonovič Ableuhov je bio starešina Ustanove: *one*...kako se zvaše?

...

Zajedno sa kišnom prašinom slivale su se influence i gripe pod podignuti okovratnik gimnaziste, studenta, činovnika, oficira., sumnjivog lica. Kočije su letele na Nevski prospekt. A tamo su bile linije: Neva i ostrva. Apolon Apolonovič nije voleo ostrva: stanovništvo je tamo fabričko i grubo.

Apolon Apolonovič:

Ostrva treba uništiti!

Hor

Tako da sva zemlja, pritisnuta prospektima, u linijskom kosmičkom trku preseče neobuhvatljivost pravolinijskim zakonom; da se mreža paralelnih prospekata, presečena mrežom prospekata, u bezdane sveta raširi ravnima kvadrata i kocaka, po kvadrat na stanovnika, da bi...

Narator

Ponekad se zadugo predavao posmatranju bez misli: piramida, trouglova, paralelopipeda, kocaka, trapeza.

Postoji beskonačnost letećih prospekata i beskonačnost letećih senki što ih presecaju. Čitav Petrograd je beskonačnost prospekta podignutog na enti stepen. Iza Petrograda – ničega nema.

²⁴ Prevod na srpski jezik: Vesna Jovanović Trifunović (uz osvrt na Andrej Beli: *Petrograd*, prevela Milica Nikolić, stihove prepevao Danilo Kiš, 2006, AED Studio, Beograd)

Scena I

Narator

Među polucilindrima, ugleda on na uglu par očiju. A oči su izražavale ono što se nije moglo dopustiti. Prepoznale su senatora. Apolon Apolonovič shvati da raznočinac u svojim rukama drži zavežljaj.

Usred gomile koja je lagano proticala, proticao je neznanac. To je uho već video.

Presecajući stubove razgovora, lovio je fragmente.

Hor

Znate li?

Oni planiraju

Da bace

Na koga

Abl

Na Ableuhova

Abl-ucija nije solucija za šta

Oni planiraju

Da bace

Verovatno ...dokaz

Provo-kacija

Lipančenko:

Aleksandre Ivanoviču!

Aleksandar Ivanovič Dudkin:

Lipančenko!

L:

Odnosite smesta Nikolaju Apolonoviču. Vas bi mogli da uhvate. Tamo će biti na sigurnom.

A. I:

Šu-šu-šu

Ableuhova?

Šu...

Ableuhovu?

Šu...

S Ableuhovim?

L:

Da, ali ne sa senatorom, nego sa sinom.

Scena II

Narator

Nikolaj Apolonovič bio je senatorov sin.

Pre dve i po godine, Ana Petrovna, mati Nikolaja Apolonoviča i žena Apolona Apolonoviča, napustila je porodično ognjište, oduševljena italijanskim pevačem. Nakon njenog bekstva sa pevačem Nikolaj Apolonovič pojavio se na parketu domaćeg ognjišta u biharskom halatu. Uvedene su i tatarske papuče, pojavila se i kapa. Tako se sjajan student pretvorio u istočnjaka. Nikolaj Apolonovič je, isto kao i Apolon Apolonovič, sam sa sobom razgovarao.

Nikolaj Apolonovič:

Šta je?

Semjonič, batler:

Neko je došao.

N. A:

To ste vi?

Kostimer?

Narator

Kakav sad kostimer?

...

Nikolaj Apolonovič zaključao je vrata. Izvukao je iz kutije: masku sa crnom čipkanom braodom i raskošan jarkocrveni domino.

...

Nikolaj Apolonovič je šetao Mojkom, glave potonule u kaput. Nešto užasno, nešto slatko. Može li to biti ljubav? Pisećao se. Stresao se.

Hor

Prvi oktobar

Prema svedočenju bolničarke N. N, iznosimo tajanstveni događaj. Uveče prvog oktobra, prolazila je N.N. pored mosta Černišova. Tamo, pored mosta, primetila je čudan prizor: nad kanalom pored mosta jurcao je crveni domino. Na licu domina bila je crna maska.

Četvrti oktobar

Stanovništvo predgrađa I. bežalo je kada se pojavio crveni domino. Sastavlja se niz protesta. Pozvan je jedan eskadron kozaka.

Narator

Saradnik uvaženih novina iskoristio je činjenicu koju je u jednoj kući ispričala domaćica. Stvar je, znači, u dami. Ko je dama?

Sofija Petrovna Lihutina bila je tek u dvadeset i trećoj godini. Ah, Sofija Petrovna! Poznanici njeni, oficiri, uvek su je zvali Anđeo Peri. Sofija Petrovna Lihutina okačila je male japanske pejzaže koji su pokazivali izgled planine Fudžijame. U pejzažima nije bilo perspektive.

Hor

Prozorska okna su se znojila; znojili su se posetioci; znojila se služavka i znojio se muž;

Narator

Sofija Petrovna Lihutina bila je pokrivena znojem kao hrizantema toplom rosom.

Hor

Odakle da bude perspektive? I tako, nije je ni bilo.

Narator/Hor

Posetioci Sofije Petrovne prirodno su se delili na dve kategorije: na kategoriju gostiju iz visokog društva i na *goste takoreći*. Ti *takoreći gosti* stalno su raspravljali, čulo se "revolucija-evolucija". I onda opet "revolucija-evolucija". I opet "socijalna revolucija".

Narator

Postojao je još jedan posetilac Lihutine: oficir Sergej Sergejevič Lihutin. Strogo uzevši, to bio njen muž. Postojala je osoba koju je Lihutin naročito voleo izvesno vreme. Bio je to Nikolaj Apolonovič Ableuhov, kum na Lihutinovom venčanju i svakodnevni posetilac stana na Moški.

...

Nikolaj Apolonovič nije izdržao. Strast mu jurnu u glavu. Nikolaj Apolonovič je obori na sofuu. I ona ugrize do krvi usne što su je tražile. Šamar je zazvonio japanskom sobom.

Sofija Petrovna:

Uu... nakazo, uu, žabo...uu, crveni klovne.

Nikolaj Apolonovič:

Japanska lutka...

Narator

Kada je otišao ona se baci na pod i pruži ruke prema vratima.

S. P:

Vrati se!

Narator

Da su Sergej Sergejevič Lihutin i Nikolaj Apolonovič stvarna jedinstva, a ne dvojstva, trojstvo bi postojalo. Sofija Petrovna bi našla harmoniju u savezu sa muškarcem.

...

Sofija Petrovna Lihutina se vraćala kući od baronice R.R. U unutrašnjosti ulaza ugleda crnu mrlju, poput maske koja zuri u nju. Crveni domino pruži svoj crveni rukav iz kojeg je virila posetnica.

N. A:

Čekam vas na balu pod maskama – tog i tog datuma.

Narator

Lihutina je ispričala uvaženom Nejtelnjpfajnu šta se dogodilo, sakrivši, naravno, sve konce. On je bio uvaženi saradnik novina: otada, nije prošao ni dan, a da u Dnevniku događaja ne izade po člančić. O dominu se sporilo i prepiralo. Neki su u tome videli revolucionarni teror, drugi su ćutali i slegali ramenima.

Scena III

Nikolaj Apolonovič

Kostimer?

Aleksandar Ivanovič Dudkin:

Nikolaje Apolonoviču, vi ste me pobrkali s nekim.

N. A:

To ste vi, Aleksandre Ivanoviču? Nisam vas poznao bez naočara.

Narator

Pojava raznočinca ispunila je Nikolaja Apolonoviča opravdanim strahom. Nikolaj Apolonovič se seti tužne okolnosti: svih pojedinosti situacije uključujući užasno obećanje. I shvati da su one ubistvene. Ali zašto? Ne zato što je dao obećanje, već zato što ga je dao lakomislenoj partiji.

A. I:

Meni je povereno da vam predam na čuvanje evo ovaj zavežljajčić.

N. A:

I to je sve?

A. I:

Zamoliću vas da budete oprezniji, Nikolaje Apolonoviču.

N. A:

Literatura?

A. I:

Ah, ne.

Odavno sam hteo da porazgovaram sa vama od srca. Vi poznajete metodiku socijalnih pojava i znate Marksa, ali ja ga nisam čitao. Nisam u toj priči.

N. A.:

Bili ste u progonstvu?

A. I.:

Da, I sada sam ilegalni radnik. Ne mislite da radim u ime vašeg ograničenog i uskogrudog mišljenja. Najzad, ja sam bio nićeanac. Svi smo mi nićeanci. Za nas nićeance, masa postaje izvršni aparat, gde su svi ljudi klavijatura po kojoj hitri prsti pijaniste preleću savlađujući sve teškoće. Takvi smo svi mi.

N. A.:

To jest, sportisti revolucije?

Narator

Opet nastupi neprijatno ćutanje. Nikolaj Apolonovič je ćupkao konjsku dlaku iz ležaja. Nije želeo da stupi u teoretski spor.

N. A.:

Sve je sazdano na kontrastima: rad za dobrobit društva doveo me je u ova ledena prostranstva. I što sam dalje odlazio u pustoš, tako su sa mene sve više otpadale Partijske predrasude.

Narator

Tamo iza prozorskog okna prolazili su vojnici u šinjelima. Bajoneti su pocrneli u magli. Nikolaj Apolonovič oseti ćudnu hladnoću. Odjednom -

N. A.:

A šta je to?

A. I.:

Ništa naroćito, dovezao se vaš tata.

Apolon Apolonović:

Izgleda da sam vas prekinuo. Koljenka, upravo sam ti doneo divnu lubenicu – evo izvoli.

Narator

Nikolaj Apolonović se seti poslednjeg cirkularnog pisma starca Ableuhova, i Nikolaj Apolonović dođe do zaključka da je roditelj njegov, Apolon Apolonović, podlac.

Scena IV

Narator

Dani su postajali magloviti, ćudni: prolazio je promrzlim korakom otrovni oktobar. Ali svi su verovali u proleće: na proleće je ukazivao popularni ministar. Tako je bilo u radionicama, u štamparijama, u berbernicama, u mlekarama, u krćmama, stalno se vrtelo uokolo sumnjivo lice, pomenuti već subjekt i u ruke ljudima gurao loše odštampan letak. Svi su se nećega plašili, nećemu se nadali, hrlili na ulice, okupljali se u gomile i opet se razilazili. U Arhangel-sku, u Nižnjem Kolimsku, u Saratovu, u Petrogradu, u Moskvi: postupali su tako svi – svi su se nećega plašili, nećemu se nadali, hrlili na ulice, okupljali se u gomile i opet razilazili.

Dani su postajali magloviti, ćudni: prolazio je otrovni oktobar. Jesi li odlazio noću u petrogradske pustare da bi slušao uvek istu nesnosnu notu na “u”? Uuuu-uuuuuuuu, tako su odzvanjali prostori, i – je li to bio zvuk? Bio je to zvuk nekog drugog sveta i on je dostizao retku snagu i jasnost. “Uuuuuu” razlegalo se poluglasno poljima prigradskim Moskve, Petrograda, Saratova. Ali fabrićka sirena nije svirala. Vetra nije bilo i ćutao je pas.

Jesi li slušao oktobarsku tu pesmu hiljadu devet stotina pete?

Hor

Boje ognjenoga cveta
Skupiću u dlan,
Pa da bukne na dnu sveta
Crven kao plam.

Narator

I nadzornik je povikivao: "Prolazite, gospodo, prolazite". Nemoguće je tu bilo videti bilo šta osim tela, tela i tela. Tela su sedela i stajala posvuda. "Uuu-uuu-uuu". Brujalo je u prostoru, i kroz "uuu" dopiralo je povremeno: "Revolucija...Evolucija...Proletarijat...Štrajk".
I brujalo je još jače.

...

Govorilo se stalno o tome da je tamo, i onamo, i ovamo već – štrajk. I da se i tamo, i onamo, i ovamo – priprema štrajk. I da zato i treba štrajkovati, i štrajkovati, eto, baš na ovom mestu: ni makac!

...

Anđeo Peri ostao je sam. Njenog muža nije bilo. Otvorila je svoju knjigu Čovek i njegova tela, ali...knjiga je ispadala iz ruku. I razleže se zvonce, ulete Varvara Jevgrafovna.

Varvara Jevgrafovna:

Šta je to?

Ko vam je dao?

Sofija Petrovna:

Baronica.

V. J.:

Naravno, ali šta?

S. P.:

Bezanson.

V. J.:

Hoćete da kažete Anri Bežant. Koješta...Jeste li pročitali Manifest?

Buržoazija, predosećajući svoj kraj, uhvatila se za mistiku. Vi ćete, naravno, biti na balu kod Cukatovih.

S. P.:

Biću.

V. J.:

Na tome će balu biti naš zajednički poznanik, Ableuhov.

Onda, molim predajte mu pismo. Predajte, nema šta više da otežem. Predaćete?

S. P.:

Ja...ću...

V. J.:

Onda u redu. Odoh na miting.

S. P.:

Draga Varvara Jevgrafovna, povedite i mene.

V. J.:

Može da bude tuče...

S. P.:

Neće, povedite me, povedite.

V. J.:

Dobro, hajdemo.

Narator

Prolazili su Mojkom. Sa lišćem baštenskim otrepereli su poslednje zlato i poslednji purpur.

V. J.:

Čujete li?

S. P.:

Šta?

V. J.:

Uuu-uuu...

S. P.:

Ništa ne čujem...

Narator

A zvuk se rasprostirao neglasno po šumama i poljima, po prigradskim prostorima moskovskim, petrogradskim, saratovskim. Jesi li čuo ti oktobarsku pesmu hiljadu devetsto pete?

V. J.:

To je sigurno fabrička sirena: negde je štrajk.

Narator

Fabrička sirena nije svirala, vetra nije bilo i čutali su psi.

...

Prolazeći pored, malo je zažmirio, jedva rukom dodirnuo obod. Ništa nije rekao i produžio je dalje.

S. P.:

Ableuhov?

V. J.:

Da...izgleda.

Hor

Blagorodan, zgodan, lica bleđa,
Kosa – lanen tron;
Mislina – štedar, čuvstvom – bedan,
N.A.A. – ko li je on?

Narator

On?

Hor

Revolucionar čuven, srca ledenog
Mada aristokrat krut,
Al od svoga roda bednog
Bolji po sto put.

Scena V

Narator

Razlegalo se zvono.

Stvorenja u plavim, belim i ružičastim haljinama zapljuskivala su velovima, lepezama, svilom, širila mirise ljubičica, đurđevka, tuberoza. Širile su se njihove bele lepeze. Tapkale su njihove plesne cipelice.

Razlegalo se zvono.

Hor

Razmaknite se!
Zanjišite svoje dame!

Narator

I opet:

Hor

Razmaknite se!

Narator

Cukатов polete na klaviristu ričući kao lav po čitavoj sali.

Hor

Igra u četvoro!

Narator

Domino je koračajući vukao svoj krvavi atlas po parketu.

Teške noge zatapkaše u susret.

Bila je tišina. Neočekivano, iza leđa gospođica, neko zadeklamova:

Hor

Ko ste vi, ko ste, surovi goste,

Sudbonosni domino – vi?

Pogledajte – rumen plašt

Kako oko sebe ovi.

Narator

I neko promrmlja:

Hor

Reci nam domino, da li ti to juriš prospektima?

Gospodo, jeste li čitali današnji Dnevnik događaja?

Zašto?

Opet je taj domino...

Gospodo, to su gluposti.

Ah, sve su to gluposti!

Ma ne, ne!

Je li to dominu maca pojela jezik?

Nema on veze.

I to mi je domino!

A šta kažeš na ovo?

Narator

Domino ne odgovori, samo pruži ruke.

Hor

Gospodo, hajdemo odavde.

Narator

I jato pobeže.

Hor

Igra u četvoro!

Narator

Ne prepoznavši madam Pompadur (Sofija Petrovna), Nikolaj Apolonovič joj pruži ruku. Madam Pompadur pruži bespomoćnu ruku i plesna cipelica se pomoli. I plesaše, plesaše. Jedan – dva – tri i pokret nožice!

Sofija Petrovna:

Prepoznaješ me?

Nikolaj Apolonovič:

Ne.

Narator

Jedan – dva – tri: i pregib, i pomoli se cipelica.

Za prvim parom – dominom i markizom – krenuše: arlekini, Španjolke, muslinska stvorenja, lepeze, srebrnasta leđa i šalovi.

Iz sale za ples domino ode u ugao sobe i pocepa koverat. Trudeći se da bolje vidi domino odiže masku na čelo. Drhtala je ruka, i drhtalo je pisamce. Domino više nije video madam Pompadur koja ga je posmatrala iz ugla. Odjednom ustuknu čitavim telom. Sa užasom ukoči pogled. Ali nju nije video i Sofija Petrovna htjede već da jurne iz ugla. Uđoše ljudi. Domino nervozno sakri pismo u ruci. Ali crveni domino zaboravio je da spusti masku i stajao je podignute maske, poluotvorenih usta i pogleda koji ništa ne vidi. Dotrčalo je devojče.

Hor

Pa to ste vi!

Dobar dan, Nikolaje Apolonoviču, dobar dan!

Pa ko bi vas prepoznao!

Narator

Nikolaj Apolonovič jurnu nekako čudno i dade se u beg: u salu.

...

Nikolaj Apolonovič munjevito prolete pored maski, a krvavi atlas se vukao za njim.

Bekstvo crvenog domina s podignutom maskom pod kojom se isticalo lice izazvalo je pravi skandal. Ljudi skočiše sa svojih mesta. Obuze ih histerija. U strahu, maske otkriše svoja izbezumljena lica. Prepoznavši Ableuhova u bekstvu, Šporišev ga uhvati za rukav.

Hor

Nikolaje Apolonoviču, recite, pobogu, šta vam je?

Narator

Ali Nikolaj Apolonovič se nekako tužno iskezi sileći se da se nasmeje. Osmeh nije uspeo. Nestade na vratima.

Maske – svi mali vitezovi, arlekini, Španjolke – što su malopre tajanstveno promicale, gubile su svoj smisao.

...

Sofija Petrovna Lihutina (madam Pompadur) se zaustavi nasred sale. I sagleda strašnu osvetu svoju. Koverat je sada prešao njemu u ruke. Jedva je shvatala šta je učinila. Juče nije shvatala šta je pročitala. A sada joj sadržaj pisma postade sasvim jasan: pismo ga je pozivalo da baci nekakvu bombu, koja se navodno nalazila na njegovom stolu. Predlagali su mu, po svemu sudeći, da bombu baci na...

Prohtelo joj se da ga uplaši šalom: on je bio kukavica.

S. P.:

Ali šta ako je ono u pismu istina? Šta ako je Nikolaj Apolonovič u svom stolu čuvao bombu? I ako se čulo za to? Ako ga sada uhapse?

Narator

U vazduhu je visila nemirna atmosfera skandala. Čule su se jadicovke i šapati:

Hor

Jeste li videli? Shvatate li?

Ne govorite, užasno...

Uvek sam govorila, ma chere, da je podigao nevaljalca.

Jadna Ana Petrovna. Mogu je razumeti!

Evo ga!

Ima užasne uši.

Predviđaju da će biti ministar.

On će upropastiti zemlju.

Treba mu reći...

Narator

Apolon Apolonovič je pokušavao da sakrije znake srčanog napada. Danas je tome uzrok bila pojava crvenog domina. Crvena boja bila je amblem haosa. To je Rusiju vodilo u propast. Uđe užurbani gospodičić s ogromnom bradavicom kraj nosa. Osmehnu se senatoru i odvede ga u ugao:

Vidite, Apolone Apolonoviču... šef N. N. odeljenja je predložio...da vam postavim jedno škakljivo pitanje...

Apolon Apolonovič:

Govorite direktno.

Pa, eto: to je pitanje

A. A.:

Znači moj sin?...

Žalosno je što je šala dobila već neumestan karakter, što je štampa...

I još nešto: predali smo slučaj petrogradskoj policiji. Razume se, za njegovo dobro samo.

A. A.:

Domino, kažete?

Eno ga, tamo je.

Hor

Odoše gospoda fon Sulice,

Ni Ableuhova nećeš sresti...

Prospekti, luke, ulice

Puni su zloslutnih vesti!

Izdajico pokvarena,

Senatora slavio si ti...

Zakonodavstvu mala je cena,

Vanrednih mera – svi su već siti!

A on – patriotska kuja –

Nosio je dostojanstva znake;

A sad – teroristička oluja

Hvata sve u svoje krake.

Scena VI

Narator

Nikolaj Apolonovič shvati u tren oka koliko je stih nepristojan. Udalji se od vrata.

Nikolaj Apolonovič je izašao iz kuće četvrt sata pre senatora: obreo se sav obamro pred ulaznim vratima Cukatovih. Počeo je da prevrće po džepovima i izvuče mali izgužvani koverat. Ponovo je čitao sadržaj u nastojanju da pronađe trag šale, ili – trag ruganja.

Hor

„Imajući na umu letošnji predlog, žurimo, druže, da vas obavestimo da vam se poverava izvršenje zadatka...“

Narator

Nikolaj Apolonovič nije mogao da pročita dalje pošto je tamo stajalo očevo ime. I zatim:

Hor

„Materijal koji vam je potreban predat vam je svojevremeno u vidu bombe u zavežljaju. Poželjno je da stvar bude obavljena ovih dana.“

Narator

Zatim je sledila parola. Poznati su bili i parola i rukopis: pisao je – Nepoznati.

Sumnje nije bilo.

Nikolaju Apolonoviču se oklembesiše i ruke i noge, usna se opusti. Trudio se da ne razmišlja, da ne shvata: zar se ovde nešto moglo razumeti? To je – došlo, pritislo, urlalo. I ništa nije svetlelo. Svest se uzaludno starala da svetli. Nije svetlela. Užasna tama!

Nikolaj Apolonovič se opet lati pisamceta:

Hor

„Imajući na umu letošnji predlog...“

Narator

Nikolaj Apolonovič ponovo pročita:

Hor

„Imajući na umu letošnji predlog...“

Narator

Predlog je postojao. Zaboravio je na njega. Samo se jednom setio, ali je prevladao domino. On baci pogled na nedavnu prošlost: tamo je bila nekakva dama. Prosto dama. I središta svesti nije bilo. Bio je prolaz umesto toga.

Hor

„Materijal koji vam je potreban predat vam je svojevremeno u vidu bombe u zavežljaju...“

Narator

Nikolaj Apolonovič se zakači za rečenicu: nije predat! Sve je to šala.

Bomba nije kod njega?!

U zavežljaju?

Tada se seti: zavežljaja, sumnjivog posetioca, bednog septembarskog dana, i svega ostalog. Obuze ga neizreciv strah. Tama ga obuhvati.

...

Iz tame se pomaljao visoki vrh kuće teških masa. Dva Egipćana su na rukama dizala balkon. Pored kuće i grdosija od milion tona, išao je Apolon Apolonovič, savlađujući sve težine.

Znači tako izgleda malograđanin! Setio se šta je malograđanin nameravao da mu učini...Oni su se spremali...Spremali...Ne...prazna igra mozga.

Hor

Vreme je, druže moj, vreme! Pokoja srce prosi.

Za danom lete dani. I svaki odnosi

Delić bića nam, znaj. A ja i ti kroz vrt

Života krenusmo tek. A tamo: tren, pa smrt...

Narator

S kim on namerava da živi? Sa sinom? Sin je podlac. S malograđaninom? Malograđanin se sprema da ga...Nekada je nameravao da proživi život sa Anom Petrovom, a po završetku državne službe da se zauvek preseli u letnjikovac u Finskoj, ali, eto – Ana Petrovna:

Apolon Apolonovič:

Otišla je, znate: šta možete...

Narator

Odjednom se sve zasvetle: ružičasta pena oblaka uđe u plamen. Čipka se pretvori u jutarnji Petrograd. Riđecrveni dvorac se zazori.

...

Trg je bio prazan. Nikolaj Apolonovič radoznalo podiže oči na ogromne obrise Konjanika. Lice Konjanika i bronzani lovorov venac buknuše i pronese se čitavim Petrogradom: da, da, da.

To sam ja...

Propadam: nepovratno!

...

Nikolaj Apolonovič skoči sa stepeništa trema. Trčao je u susret svom ocu, i izbegavajući njegov pogled, reče:

Nikolaj Apolonovič:

Dobro jutro, tatice!

Narator

Apolon Apolonovič je mislio da je ovaj naizgled stidljivi mladić hulja.

Apolon Apolonovič:

Da, da, dobro jutro... Da, eto – čudnovato – sretosmo se ovde.

Narator

Ableuhovi proleteše nekako bokom kroz otvor vrata, zbunjujući jedan drugog. Nikolaj Apolonovič stajao je u svom domu pred okom svog oca, u čijem se uhu zakovitlaše stihovi:

Hor

Boje ognjenoga cveta

Skupiću u dlan...

A. A:

A...a domino?...Ta, molim vas!

N. A:

Maskirao sam se...

A. A:

Tako znači...Koljenka...tako...

Vidiš Koljenka... Tvoja majka, Ana Petrovna, se vratila.

N. A:

Kako da ne, znam...

A. A:

Naravno, njen povratak u Petrograd potpuno je neočekivan.

N. A:

Ko bi mogao pomisliti?

A. A:

Taj potpuno neočekivani događaj može se završiti promenom našeg domaćeg status quo. Teško mi je da ti objasnim...

Narator

Nikolaj Apolonovič oseti prilik – možete li zamisliti čega? Ljubavi! Još jedan trenutak i on bi pao pred njim na kolena da se ispovedi. Ali starac zamaha svojim ručicama:

A. A.:

Ne! Ostavite me, molim vas, znam šta vam je potrebno! Vi ste, gospodine, izvoleli mene vući za nos. Vi, gospodine, niste meni sin. Vi ste – najveći podlac!

Narator

Apolon Apolonovič nije to rekao, već uzviknuo.

Nikolaj Apolonovič udari u vrata. Pritrča stolu.

N. A.:

Prokletstvo... gde li je? Ah, evo je...dobro.

Narator

Nikolaj Apolonovič imao je naviku da sam sa sobom razgovara.

Poče da razvezuje čvorove ubrusa. Drhtavi prsti nisu mogli razvezati čvor. Ali ipak, razveza zavežljaj.

N. A.:

Bombonjera?...A?...Pantljika?

Narator

Ispod ružičaste pantljike u bombonjeri se umesto slatkih Baleovih bombona nalazila limena kutija. Satni mehanizam bio je pričvršćen sa strane. Trebalo je sa strane vrteti metalnim ključićem da bi oštra crna kazaljka stala na jedan sat. Nikolaj Apolonovič je osećao da neće moći da okrene taj ključić. Nije bilo načina da se prekine rad mehanizma kada jednom započne. Nikolaj Apolonovič stavi metalni ključić među prste. Svali se u bezdan koji je želeo da izbegne.

Ključić se polako okrenu na jedan, zatim na dva, a Nikolaj Apolonovič odlete nekako u stranu. Kutija sardina, obična kutija debelih sardina: okruglastog oblika...

N. A.:

Ne!

Narator

Kutija sardina užasnog sadržaja!

Hor

Užasan sadržaj kutije sardina navaliće da se širi bez mere, tada će se sardine razleteti...

Gasovi će se brzo širiti u krugovima, razneće stočić s burnom tutnjavom i prsnuće nešto u njemu uz prasak; i njegovo telo biće razneto na paramparčad, pretvoriće se u bljuzgavicu pomešanu sa gasovima...

Narator

Eto, u takvom stanju je sedeo on pred kutijom sardina: gledao je i - nije video; slušao i – nije čuo. U otvorenim vratima hodnika ogledao se kosmički beskraj. A iz vrata, iz tog beskraj, na njega su gledali: nekakva tamo glava, nekakvog tamo boga. Njegovi kirgijsko-kajsacki preci imali su veze sa tibetskim lamama. Vrvili su obilno u krvi Ab-Laj-Uhovih. Nikolaj Apolonovič je mislio da je u obličju mongolskoga pretka došao Hronos.

I Nikolaj Apolonovič jurnu prema svom gostu:

Hor

Kant:

„Vrednost kao metafizičko ništa!

Socijalni odnosi zasnovani na vrednosti.

Rušenje arijevske svetla sistemom vrednosti.

Zaključak: mongolsko delo.“

Duh Turanac:

„Zadatak nije shvaćen. Paragraf prvi – Prospekt.

Umesto vrednosti – numerisanje: po kućama, spratovima i sobama – na vekovi vjekov.

Umesto novog sistema – registrovana cirkulacija građana Prospekta.

Ne rušenje Evrope – već njena nepromenljivost...

Mongolsko delo...”

Narator

On je osuđen. Pogleda uho i shvati da je stari Turanac što ga je učio svim pravilima mudrosti – Apolon Apolonovič. I to je Strašni sud.

Nikolaj Apolonovič:

Ko bi to mogao biti?

Apolon Apolonovič:

Tvoj otac.

N. A.:

Ko?

A. A.:

Saturn.

Narator

Strašni sud je nastupio. Nije bilo ni Zemlje, ni Venere, ni Marsa. Ali otac je bio Saturn. Saturnovo carstvo se vratilo. Proticanje vremena prestade da postoji.

N. A.:

Oče!

A. A.:

Ti si hteo da me razneseš...

Sve se ruši, suklja na Saturn...

Narator

Iza prozora, u mraku, odjekivalo je: turn – turn.

N. A.:

Koje je to računanje vremena?

A. A.:

Nikoje, Koljenka, nikoje: ovo je, mali moj, nulto računanje.

N. A.:

Šta je to onda „ja sam“?

A. A.:

A nula?

Bomba.

Narator

Nikolaj Apolonovič shvati da je on bomba. I prsnuvši tresnu. Trže se iz sna. Glava mu je ležala na kutiji sardina. Strašan san. Dečji košmari se vratiše: Pepp Peppovič Pepp, šireći se iz male kapljice, bio je u kutiji sardina. Pepp Peppovič Pepp je partijska bomba, nečujno zriče: Pepp Peppovič Pepp će se širiti i širiti. I Pepp Peppovič Pepp će prsnuti!

...

Okrete ključić dvadeset puta. Dvadeset puta nešto zakrča. Košmari nestadoše – da jutro ostane jutro, dan – dan, a večer – večer. Ali kad noć izbledi, pokret ključića ništa neće moći da odloži, srušiće se zidovi.

Hor

Bronzani konjanik za njima je svuda

S potmulim skakao topotom

Narator

Aleksandar Ivanovič pojuri niz stepenice. Primeti nekakvog subjekta u italijanskom ogrtaču. Nikolaj Apolonovič ga preseče pretećim šapatom:

Nikolaj Apolonovič:

Valjda ste shvatili: ne mogu i neću, jednom rečju – neću učiniti.

Aleksandar Ivanovič Dudkin:

To vi zovete akcijom? Partijskim radom? Okružili ste me špijunažom, svuda me pratite...

Izjasnite se određenije.

N. A.:

Šta imamo još da se objašnjavamo? Ja imam pravo da zahtevam...najzad, ja trpim, a ne vi, ni vaš drug

A. I.:

Šta?

N. A.:

Predali ste mi zavežljaj...

A. I.:

Pa?

N. A.:

Bez upozorenja, objašnjenja...

A. I.:

Partija je molila da za izvesno vreme pričuvate zavežljaj. Vi ste se složili, zar ne?

N. A.:

Ah, molim vas, kad bi stvar bila samo u zavežljaju...

A. I.:

Tiše, mogu da nas čuju. Šta je tu podlo, gde je tu nekakva podlost?

N. A.:

Kako to misliš gde?

A. I.:

Partija je molila da izvesno vreme pričuvate i to je sve.

N. A.:

To je sve?

A. I.:

Sve. Setio sam se, i do mene su doprli glasovi.

N. A.:

Koji?

A. I.:

O nasilničkoj akciji koju ste nam vi predložili. Znači, namera je potekla od vas!

N. A.:

Zahtevati od mene...da ja... svojeručno...to je gadno!

A. I.:

Da, gadno je. I ja nisam poverovao.

Da bismo razmrsili čvor, odgovorite mi: obećanje da ćete...svojeručno, itd... nije li ono poteklo od vas?

N. A.:

Ne, jasno da nije

A. I.:

Verujem vam... Hteo sam nešto drugo: jesam li i ja umešan?

N. A.:

Po mom mišljenju jeste... vi ste njemu pomagali...

A. I.:

Kome?

N. A.:

Nepoznatom. Nepoznati je zahtevao izvršenje gnusnog čina.

A. I.:

Gde?

N. A.:

U onom gnusnom pismu.

A. I.:

Ne poznajem takvog.

N. A.:

Nepoznati je vaš partijski drug.

A. I.:

Ali uveravam vas, u partiji nema Nepoznatog.

N. A.:

Ja tri meseca dobijam pisma...od njega...

Narator

Abrakadabra! Oni su poludeli: ono što uništava nepovratno – stvarno postoji.

N. A.:

Znači, vi smatrate da se tu potkrala greška?

A. I.:

Ne greška, već gnusno šarlatanstvo se tu umešalo. Besmislenost je sprovedena svesno, sa namerom da se upropasti akcija partije.

N. A.:

Onda mi pomozite...

A. I.:

Odmah ću pokrenuti istragu...

Scena VII

Narator

Povinujući se zakonima celovitosti tela, Aleksandar Ivanovič bi izbačen na Nevski. Misao se njegova upila u misao stonogog bića što juri Nevskim.

Hor

Na Nevskom nije bilo ljudi, ali puzava, glasna stonoga je bila tamo. Vlažni prostor je sasipao raznolikost glasova u raznolikost reči...

Narator

Sve reči, pomešane, ponovo su se splitale u rečenicu, i rečenica je izgledala besmislena. Nadvila se nad Nevskim, u crnom dimu izmišljotina.

I od tih izmišljotina nadimala se Neva i rikala, i tukla o masivni granit. Puzava stonoga je užasna. Stolećima ona juri Nevskim.

Hor

Ljudskoj stonogi nema granica, po Nevskom šljapkaju člankolike karike. Prava skolopendra!

Nikolaj Apolonovič:

Shvatate li? Shvatate li vi mene, Aleksandre Ivanoviču?

Aleksandar Ivanovič dudkin:

Da, shvatam vas.

N. A.:

U limennoj kutiji... micalo se nešto živo. Mehanizam je kucao čudno.

A. I.:

Znači vi ste je navili?

N. A.:

Da, na dvadeset četiri sata.

A. I.

Šta ste to uradili? Brže u reku s njom!

N. A.:

Isplazila mi se.

A. I.

Kutija?

N. A.:

Uopšte govoreći, neprekidno su se smenjivala vrlo intenzivna osećanja dok sam stajao nad njom.

A. I.

Hm!

N. A.:

Postao sam bomba: s kucanjem u stomaku.

N. A.:

Podsetilo me na košmare...

A. I.

Tvoje detinjstvo?

Narator

Nasuprot raskrsnici koja se crnela nadvila se nad ulicom karijatida. Ustanova, čiji starešina beše Apolon Apolonovič, uzdizala se otuda.

Bradata karijatida na ulazu je strelovito urila kopito u zid. I čini se, omaći će se, tresnuće na ulicu! A pod nogama vidi: protiče stonoga pločnikom, gde mrtvački šušte noge u trku i gde su lica zelena.

Hor

Posmatrajući prolaženje polucilindara, nikada ne bi rekao da zbivanja tutnje: u gradu Ak-Tjuku, u Kutaiskom pozorištu. Na ruskim univerzitetima se mitingovalo. Revalska livnica počela je da ističe crvene zastave.

Fabrike su bile u štrajku: brodogradilište i Aleksandrova fabrika.

Cirkulacija se nije narušavala: mrtvački su proticali polucilindri.

Aleksandar Ivanovič:

Lipančenko!

Lipančenko:

Dobar dan. Recite?

A. I.:

Ali, sve sam vam rekao.

L.:

Nije dobro, uopšte ne...zar se ne stidite!

Treba da vas ohladim. Pismo Ableuhovu sam napisao ja.

A. I.:

Šta?

L.:

I išlo je preko vas. Ili ste zaboravili?

A. I.:

Dostavio sam, budite uvereni, ali ne Ableuhovu, već Varvari Jevgrafovnoj.

L.:

Ma hajte, dragi Aleksandre Ivanoviču. Pismo je našlo onoga kome je upućeno. Video sam ja kako si ti motrio. Misliš da tako može? Loše...veoma loše.

Optužba je teška. Otvoreno ću reći, tako je teška da...

A. I:

Ali gde su vam činjenice?

L:

Sakupljaju se...o vama...

A. I:

Gospode Bože!

L:

Ne pravite se da su vam uloga Ableuhova i razlozi koji su nas naterali da ga kaznimo takvim zadatkom nepoznati. Prljavi gad je uspeo da odigra svoju ulogu i naš račun je bio ispravan – računalo se na slab karakter, kao što je vaš.

Hor

Teškozvonki zveket polete preko mosta, prema ostrvlju. Prolete Bronzani Konjanik. Zategoše se mišići metalnih udova. U kaldrmu se konjska zarivahu kopita. Razleže se kikut konjski nalik na zvižduk lokomotive. Konj se prope, frknu i zatutnja, a prolaznici zatvarahu oči.

Narator

Aleksandar Ivanovič se udalji od prozora, umiren. Lipančenko je porobio njegovu volju. Shvatio je sve. Predložio mu je izlaz: da poveruje u izdajstvo Ableuhova. Eto u čemu je bio košmar.

Aleksandar Ivanovič je čuo zvuk, zagrmelo je dole. Razlegao se udarac za udarcem, udarci metala što sitne kamen – sve više, sve bliže. Podigao se Bronzani Konjanik. Razlučila se prošlost. “Ja sam se setio, ja sam čekao...” Bronzani je galopirao kroz periode vremena sve do ovog trenu, zatvarajući čitav krug.

Tu sam lomljavu čuo. Jesi li je čuo ti?

Apolon Apolonovič je udarac kamena. I Petrograd je udarac kamena, karijatida što će se srušiti je udarac. Bronzani Gost mu reče: “Zdravo da si, sine moj! Petro Primo Catharina Secunda. Umri, strpi se.”

Scena VIII

Narator

Otvarali su se kišobrani. Nikolaj Apolonovič je stajao pored izloga i mislio da ovakvoj teškoj gnusobi nema imena.

Stvarao se divno oštrouman, razrađen plan, i srazmerno tome bezopasan, ali podao plan, da, podao! Nikolaj Apolonovič pljunu od gađenja:

Nikolaj Apolonovič:

Ja sam nepopravljiva hulja.

Narator

Ali i njegov tata je dolazio do takvog uverenja. Nikolaj je zadrhtao, zabacio se unazad, poleteo, i sam ne znajući kuda, zato što je otkrio da je autor plana – on sam.

...

Vide on kako glava njegova miruje u krilu guvernante. Starica čita:

Hor

Ko juri tako kroz noć i vetar taj?

To otac sa sinom svojim kroz pusti jaše kraj...

Nikolaj Apolonovič:

Šta ja to radim? Nije trenutak za sanjarenje.

Podmetnuti kutiju sardina, postaviti pod jastuk, ili ne: pod dušek. I... “Laku noć, tata!” – “Laku noć, Koljenka.” Otići u svoju sobu.

Umiriti sebe da će se desiti, ali ne tako brzo, kroz deset sporih obrtaja vremena, i ipak se prevariti...jer:

neponovljiv, jedini, privlačan zvuk ipak će se...zaoriti!

Hor

Budalina, prostačina,
Kolja pocupkava:
Na glavi mu kalpakčina,
S konjem poigrava.

Narator

Oceubistvu se pridružila laž; i što je glavno – podlost.

Hor

Blagorodan, zgodan, lica bleđa,
Kosa – lanen tron;
Mislima štedar, čuvstvom bedan,
N. A. A. ... Ko li je on?

Narator

On je – podlac.

Scena IX

Narator

Apolon Apolonovič je najpopularniji činovnik u Rusiji (sa izuzetkom Konšina – čiji autogram nosite na novčanicama u džepu). Apolon Apolonovič je sam. Nije na vrhuncu. Pao je u mišljenju mnogih. Tada počne zalazak Ableuhova.

Hor

Karijatida se ne pokrenu: brado, stari, kameni!
O, KAMENI BRADONJO! Ono što je video – neće ispričati.

Narator

Ustanovom je preletao šapat. Odjednom se otvoriše vrata:

Apolon Apolonovič ...napušta službu.

Apolon Apolonovič nije bio više starešina Ustanove.

...

Apolon Apolonovič ustade i shvati. Evo – zidova, domaće ognjište. Završilo se službovanje.
Pa šta?

Sneg, a ne zidovi! Malo hladni...pa šta? Porodični život – kao porodični život. To jest: Nikolaj Apolonovič – užasan takoreći...i – Ana Petrovna, koja je pod stare dane postala...me – emmme...

Igra mozga!

...

Ta dvadeset i četiri sata!

Ta dvadeset i četiri sata našeg pripovedanja raširila su se i razbacala po prostranstvima duševnim.

Olovne igre mozga vukle su se u zatvorenom horizontu, po krugu koji smo mi brižno ocrtali

–

- u ta dvadeset i četiri sata!

Narator/Hor

Ta dvadeset i četiri sata!

To jest, obdanica: pojam je relativan, jer je trenutak ili nešto drugo određeno potpunošću duševnih zbivanja – sat, ili – nula: preživljavanje se razrasta ili ne postoji: u trenutku.

Narator

Zaboravili smo da se Ana Petrovna vratila.

Apolon Apolonovič:

Ana Petrovna! Ja, zna-te...Došao sam da vam izrazim svoje poštovanje...Kod nas...počinje štrajk.

Narator

Ali danas je Apolon Apolonovič vodio Anu Petrovnu na viđenje sa sinom.

Ana Petrovna:

Čula sam, Apolone Apolonoviču, da ćete postati ministar.

A. A:

Otkuda sada dolazite Ana Petrovna?

A. P:

Dolazim iz Granade...

A. A:

Da, da, da...Znate, došlo je do službenih neprijatnosti...

Narator

I – šta to bi? Na ruci svojoj oseti toplu ruku.

A. P:

Koljenka...

A. A:

Koljenka je dobro...nije loše...dobro je, u stvari.

A. P:

Zašto nije došao da me vidi?

A. A:

On se, Ana Petrovna...mme...bio, sa svoje strane, vrlo, vrlo...bio se obradovao. Koljenka se ponaša sada, nemojte se sekirati, čudno...

Narator

Nikolaj Apolonovič ulete u svoju šarenu sobu i poče da pretura po džepovima tražeći mali ključ.

Nikolaj Apolonovič:

Ah, do đavola...zar sam izgubio?

Narator

Nikolaj Apolonovič je, poput Apolona Apolonoviča, sam sa sobom razgovarao. Povuče fioku. ... I – i – i...

N. A:

Ne, ne može biti! Ne kutija sardine.

Kako je ovo moguće, šta se dešava? Stvarno, gde sam je mogao sakriti?

Narator

Nikolaj Apolonovič je trčao niz hodnik. Prvo što ugleda bilo je lice njegove majke.

A. P:

Koljenka, rođeni moj, voljeni moj.

Jesi li ti to, dečko moj?

N. A:

Ti si, mama...

A. P:

Voljeni moj dečko.

Narator

Ali ga iznenada preseče misao! Kutija sardine! Zanos obuze Nikolaja.

N. A.:

Samo trenutak...doći ću...

A. A.:

Da...ti...zanosi...pokazuju prirodnost osećanja i, takoreći dobra svojstva prirode...Nisam nikako očekivao...

A. P.:

Ja sam uvek govorila...

A. A.:

Da, ti draga znaš...

Narator

Nikolaj Apolonovič stade nad gomilom predmeta s mukom razmišljajući:

N. A.:

Gde li je to...kako to...gde li sam stavio...

Narator

Nije mogao da se seti. Tamo iza prozora, Petrograd je progonio igrom mozga.

...

Nikolaj Apolonovič se odgega u svoju spavaću sobu. Shvati da strah nije savladan. Tada dolete do njegovog uha uznemirujući zvuk: slabo tik-tak, tik-tak: kutija sardina?

Tražio je mesto zvuka. Tik-tak – ispadalo je tiho iz senovitog ugla, i on se prikrađe nazad od stola ka uglu. A sat je i dalje kucao.

N. A.:

Kuca li, kuca...

Narator

Svetlosna, lepršava bila besno su se razasula, kao što se rasipaju iskre vatre ako po njoj snažno pročaraš batinom. Nikolaj Apolonovič ostade da čuči u hodniku – da li zbog osećaja sigurnosti ili iscrpljenosti - tek, tek: zadrema on.

...

I kad otvori oči odjednom shvati: zašto je na podu?

Zatutnja: shvati sve.

Bila je to sasvim neobična tutnjava, potpuno nesravnjiva s bilo čim, zaglušna i potmula: s metalnim, basovskim, pritiskujućim prelivom.

...

I sve je posle zamrlo.

Ubrzo se začuše glasovi, bosih nogu topoti, tiho zavijanje buldoga. I telefon zazvrja.

Limunasto žuti dim napuni sobu.

Čuo je kako neko govori:

Hor

Vidiš li kakva se užasna nesreća dogodila u kući?

Trebalo je sve te podlance...

Bomba...

Da... eksplodirala je...

U radnoj sobi Apolona Apolonoviča...

Bogu hvala!

Narator

Apolon Apolonovič je rasejano i tiho odneo kutiju sardine u svoju sobu za rad. Razume se, bio je u potpunom neznanju u odnosu na njen sadržaj.

Nikolaj Apolonovič poče bežati od provalije. Na krevetu je sedeo Apolon Apolonovič, žutih golih nožica skupljenih uz grudi. Nikolaj Apolonovič jurnu prema nemoćnome telašcu, ali nemoćno telašce, videvši ko mu prilazi, zamaha rukama s neopisivim užasom.

Apolon Apolonovič:

Čekajte...kuda...ta pričekajte. I –

Aaa...aaa...aaa...

Narator

Na ovom mestu izgubi on svest i stavimo ovde tačku.

Epilog I

Narator

Nećemo opisivati kako su gasili požar, kako se senator u najjačem srčanom napadu posle objašnjavao s policijom. Posle toga objašnjenja održan je lekarski konzilijum. Dodajmo: nešto je on ipak uspeo da dokaže. Uhapsili su tamo nekoga i posle pustili, upotrebljene su veze i stvar je zataškana. Nisu dirali nikoga. Njegov sin je ležao u nastupu nervne groznice, ne dolazeći svesti. Bio je sa majkom. Apolon Apolonovič se prebacio u selo, a sinu je pripremio pasoš za inostranstvo i novac. Ana Petrovna pratila je Nikoljenku. Tek se narednog leta vratila. Nikolaj Apolonovič se nije vraćao u Rusiju sve do očeve smrti.

Epilog II

Narator

Nikolaj Apolonovič se, u plavoj gonduri, u jarkocrvenom arapskom kečetu, okamenio čučeci. Pod njim – seoski trg i zvuci “tam-tama”: udaraju u uši muklim mučnim prelivima. Berber se dere i goni tamo kricima magarence. Nikolaj Apolonovič ne sluša zvuke “tam-tama”, ne vidi Berbera. On vidi: pred njim je Apolon Apolonovič – ćelav, mali, star – sedi u stolici za lujanje.

Nikolaj Apolonovič je zakupio kućicu od Arapina u tuniskom selu na obali.

...

Na Apolonu Apolonoviču su se pojavile u selu ogromne naočari. Starčić, evo, pokušava da sroči memoare da bi odmah posle njegove smrti ugledali svetlost dana.

...

U debelom tropskom šeširu od plute sa mrežom sedi Nikolaj Apolonovič na gomili peska. Nikolaj Apolonovič sedi pred Sfingom.

Radi na istraživanju u Bučakskom muzeju. Da, da, *Knjiga mrtvih* i *Manetonovi zapisi* naopako su protumačeni. Da, da, Nikolaj Apolonovič se izgubio u Egiptu. Postoje nekakvi zvuci, tutnje u Kairu, osobena tutnjava podseća na onaj zvuk: zaglušujući, mukao: s metalnim, basovskim, mučnim prelivima.

I on se nasloni zamišljeno uz mrtav bok piramide. On je sam piramida, vrh kulture koji će se srušiti.

...

Starčić se sav priklonio starici, izlazeći čitavim telom iz fotelje:

Apolon Apolonovič:

Kažete, završio je? Dolazi?

Ana Petrovna:

Sređuje papire...

Narator

Negde u Egiptu, Nikolaj Apolonovič je završio svoju monografiju.

A. P.:

Kako se zove?

A. A.:

Monografija se zove...m-mm... "O pismu Daufsehrute".

Literatura:

- Adorno, Teodor: "Građanska opera", *Muzički talas*, Beograd, Clio, 1997, broj 1-2, str. 54-58.
- Adorno, Teodor: *Filozofija nove muzike*, Beograd, Nolit, 1968.
- Art in Theory 1900-2000 An Anthology of Changing Ideas*, Edited by Charles Harrison & Paul Wood, Blackwell Publishing, 2008.
- Atali, Žak: *Buka - ogleđ o političkoj ekonomiji muzike*, Beograd, Biblioteka XX vek, 2007.
- Badiou, Alain: *Fifteen Theses on Contemporary Art*, <http://www.lacan.com/frameXXIII7.htm>
- Beli, Andrej: *Petrograd*, Beograd, AED Studio.
- Bely, Andrei: *Petersburg*, Robert A. Maguire and John E. Malmstad, Indiana University Press, 1978.
- Dalhaus, Karl: "Od muzičke drame do opere pisane na književni tekst", *Muzički talas*, Beograd, Clio, 2003, broj 32-33, str. 66-72.
- Debor, Gi: *Društvo spektakla*, Beograd, Blok 45, 2003.
- Focht, Ivan: *Savremena estetika muzike - petnaest teorijskih portreta*, Beograd, Nolit, 1980.
- Hauzer, Arnold: *Socijalna istorija umetnosti i književnosti*, Beograd, Kultura, 1966.
- Heartney, Eleanor: *Postmodernism*, Tate Publishing, 2005.
- Hill, John Walter: *Baroque Music Music in Western Europe 1580-1750*, New York – London, W. W. Norton & Company, 2005.
- Jovićević, Aleksandra i Vujanović, Ana: *Uvod u studije performansa*, PDF izdanje, Beograd, Fabrika knjiga, 2007.
- Kamuf, Pegi: "Riplej je prava stvar - opera Nikson u Kini Džona Adamsa", *Muzički talas*, Beograd, Clio, 2002, broj 30-31, str. 76-84.
- Lippman, Edward: *A History of Western Musical Aesthetics*, University of Nebraska Press, 1992.
- Masnikosa, Marija: *Muzički minimalizam*, Beograd, Clio, 1998.
- Meyer, Leonard B: *Style and Music*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1996.
- Mena, Filiberto: *Analitička linija moderne umetnosti*, Beograd, Clio, 2001.
- Novak, Jelena: *Opera u doba medija*, Sremski Karlovci - Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2007.
- Popović, Berislav: *Muzička forma ili smisao u muzici*, Beograd, Clio, 1998.

Rosen, Charles: *The Classical Style - Haydn Mozart Beethoven*, Faber and Faber, 2005.

Royal, Jason: *Salvatore Sciarrino Explores the Outer Limits*,
<http://www.publicbroadcasting.net/knau/artsmain/article/2/1051/528996/Classical/Salvatore.Sciarrino.Explores.the.Outer.Limits/>

Salazar, Filip-Žozef: *Ideologije u operi*, Beograd, Nolit.

Strickland, Edward: *Minimalism: Origins*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2000.

Šuvaković, Miško: *Diskurzivne analize - uvod u estetiku, filozofiju umetnosti, nauku o umetnosti i teoriju umetnosti*, rukopis.

The Cambridge Companion to Twentieth Century Opera, Edited by Mervyn Cooke, Cambridge University Press, 2005.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Edited by Stanley Sadie, "Opera", vol. XIII, str. 544-647.

The Oxford Illustrated History of Opera, Edited by Roger Parker, Oxford University Press, 1994.

Veselinović-Hofman, Mirjana: *Pred muzičkim delom: ogledi o međusobnim projekcijama estetike, poetike, stilistike muzike 20. veka: jedna muzikološka vizura*, Beograd, Zavod za udžbenike, 2007.

Veselinović-Hofman, Mirjana: *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Novi sad, Matica srpska, 1997.

Wagner, Richard: *Opera and drama*, translated by Edwin Evans, London, vol. I & II.

Whittall, Arnold: *Musical Composition in the Twentieth Century*, Oxford University Press, 1999.

Partiture:

Borodin, Aleksandar: *Князь Игорь*, Москва, Музигз, 1962.

Glinka, Mihail: *Руслан и Людмила*, Москва, Музигз, 1947.

Ligeti, György: *Aventures*, Edition Peters.

Ligeti, György: *Le Grand Macabre*, Mainz, Schott, 2003.

Ligeti, György: *Nouvelles Aventures*, Edition Peters.

Milojević, Miloje: *Sobareva metla*, Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 1981.

Prokofiev, Sergei: *Любов к трём апельсинам*, Москва, Советский композитор, 1963.

Rimsky / Korsakov, Nikolai: *Золотой петушок*, Москва, Музигз, 1937.

Satie, Erik: *Parade*, Paris, Salabert.

Satie, Erik: *Socrate*, Paris, Editions Max Eschig.

Schoenberg, Arnold: *Erwartung*, Wien, Universal, 1923.

Schoenberg, Arnold: *Die glückliche Hand*, Wien, Universal, 1917.

Schoenberg, Arnold: *Pierrot lunaire op. 21*, Wien, Universal, 1914.

Stravinsky, Igor: *Oedipus Rex*, London, Boosey and Hawkes, 1949.

Stravinsky, Igor: *The Flood*, London, Boosey and Hawkes, 1963.

Stravinsky, Igor: *L'Historie du soldat*, Wien, Philharmonia, 1925.