

UDK 782.1 Rajičić

Nadežda Mosusova
Beograd

OPERSKI OPUS STANOJLA RAJIČIĆA

Skroman po svom obimu, ali ne i po svojoj vrednosti, srpski onerski repertoar se posle drugog svetskog rata obogatio značajnim delima starije, srednje i mlađe generacije srpskih muzičkih autora. Posle operskih doajena kao što su Petar Konjović (1883-1970) i Stevan Hristić (1885-1958), pojavljuje se u srpskoj muzici Stanojlo Rajičić (1910) sa tri opere. Od njih već prva, *Simonida*, postaje dostojan nastavljac srpske operne tradicije koju su tridesetih godina učvrstili Hristić operom *Suton* (1925) i Konjović muzičko-scenskim delima *Knez od Zete* (1926) i *Kočtara* (1929).

Stanojlo Rajičić je u vreme početka komponovanja svoje prve opere, pedesetih godina, bio zreo stvaralac, afirmisani umetnik, koji se sa uspehom ogledao u mnogim muzičkim žanrovima. Do *Simonide*, raspon svog talenta isprobao je u više stilskih pravaca, tragajući za različitim mogućnostima tonskog izražavanja. *Simonida* označava u kompozitorovom stvaranju ustaljivanje i intenziviranje njegovog poznomantičarski orijentisanog muzičkog jezika, posle čitave decenije (uključujući tu i vreme na studijama u Pragu i posle njih) odlučnog raskida sa tradicijom u srpskoj, a dobrim delom i u evropskoj muzici toga doba.

Vreme rada na *Simonidi* obuhvata, sa prekidima, razdoblje od petnaest godina (1952-1967), u kome je opera dobila četiri verzije, što ne znači da se Rajičić sa svojim operskim prvencom osetio na nesigurnom terenu: naprotiv. Četiri baleta i pet melodrama nastalih u periodu 1940-1945, kao i scenska muzika za Shakespearove drame i dečje komade, pokazuju da je Rajičić zainteresovan za scenu i da za nju ima mnogo afiniteta. Da za scensku dramatiku raspolaže velikim dijapazonom izražajnih sredstava, dokazao je u potpuno novom žanru za ono vreme u srpskoj muzici, u svojim ciklusima za glas i orkestar.

Od ranih pedesetih godina do današnjih dana, ovakva se muzička vrsta - četiri pesme na stihove Branka Radičevića (1950), *Na Liparu* (1952), na stihove Djure Jakšića i *Lisje žuti* (1953), takodje na tekst Radičevića, *Magnovenja* (1965), na tekst Momčila Nastasijevića i *Tražim pomilovanje* (1981), tekst Desanke Maksimović - pokazala kao jedan od najboljih medijuma kompozitorovog zrelog vokalno-simfonijskog izraza, koji takodje dostiže vrhunac u njegovim krunnim muzičko-scenskim delima kao

što su *Simonida* (konačna verzija 1967), *Karadjordje* (1972) i *Dnevnik jednog ludaka* (1977).

1.

Već sam izbor siže za prvu operu, pokazao je da se Rajičić tom prilikom pripremio da angažuje sve svoje sposobnosti i iskustvo kompozitora, koji sa svojim novim, "ublaženijim" modernizmom želi da se na polju muzičke drame upusti i u eksperimentisanja. Jedno od tih je prva verzija *Simonide*, u kojoj je njen književni prototip, drama u stihovima *Kraljeva jesen*, iskorišćen integralno, bez ikakvih skraćivanja, dodavanja ili bilo kakvih modifikacija teksta. Rajičićev način rada bio je sličan onom koji su primenili Musorgski u *Ženi dbi* a Dargomižski u *Kamenom gostu*. Poznato je da je Musorgski ostavio svoju *Ženi dbu* nedovršenu, dok je Dargomižski u svom delu srećno ostao na onoj granici gde je jedan korak dovoljan da se predje određena mera koju je vrlo teško ili nemoguće održati u ovakvom kompozicionom postupku, a da ne dodje do neqiranjja onoga što se u najširem smislu podrazumeva pod operском formom. Ta prva faza *Simonide*, medjutim, bila je Rajičiću potrebna radi odmeravanja snaga u odnosu na verbalnu dramu. Napuštajući potpuno ovu prvu verziju opere, koju nije ni orkestrirao, obratio se kompozitor Josipu Kulundžiću, reditelju i književniku, za pomoć u izradi libreta.

Kraljeva jesen, delo rano preminulog srpskog pesnika Milutina Bojića, koje je izvedeno 1913. godine u Beogradskom narodnom pozorištu, sa scenskom muzikom Miloja Milojevića, predstavlja po svom stilu romantičarsko-simbolistički uzlet bujne stvaralačke fantazije jednog izuzetno obdarenog i rano formiranog mladog literate. Bojić se inspirisao zbivanjima koja su potresala srpsku zemlju s početka XIV veka, i u jedan romaneskni siže, u tonu fin-de-siècle ili belle époque, upleo srpskog kralja Milutina, njegove sinove, njegovog vernog savetodavca, igumana i arhiepiskopa Danila, i, na prvom mestu, njegovu četvrtu (i poslednju) ženu, vizantijsku princezu Simonidu. O životu ove srpske kraljice, čiji je prerani brak sa Milutinom bio ustupak njenog oca Andronika II pobedničkoj Srbiji, 1299. godine, istorija daje malo podataka. Činjenica da se ona kao dete od osam godina morala udati za mnogo starijeg čoveka, uz to istaknutog srpskog vladara, podstakla je Bojića, da uz pomno proučavanje domaćih i stranih istorijskih izvora, sroči svoju jednočinu dramu. U njoj će izneti tragediju *Simonide* u jednom zamišljenom odlomku njenog života, inventivno iskonstruisavši trenutak u kome lepa i mlada kraljeva žena postaje - u književnosti po drugi put - žrtva političkih nadmetanja oko državne vlasti. Pokušaj Milutinovog sina Stefana (od treće žene) da 1314. godine uzurpira srpski presto, za šta ga je otac kaznio oslepljenjem i progonstvom, Bojić je uzeo kao polaznu tačku svog komada i nadgradio ovaj istorijski događaj literaturom o neuspelim Simonidinim nastojanjima da spase svog pastorka, u koga je beznađežno zaljubljena.

Druqa verzija opere, proširena uz Kulundžićevu saradnju na dva čina, bila je prvo prezentiranje Rajičićevog muzičko-scenskog dela publici. Za ovu priliku su intervencije napravljene i u smeru razlaganja poetskog metra, Bojićevog dvanaesterca, koji je, doslovno prenet u muziku, morao remetiti

unutarnji tok drame. Ako se u operi nisu mogli sačuvati svi Bojićevi stihovi i rime, sačuvan je ostao sadržaj i, na prvom mestu, pesnikov emfatičan ton, čijoj je temperaturi još mnogo stepeni dodala Rajičićeva muzika. Premijera opere u Sarajevu 1957. godine, pokazala je publici u punoj meri kompozitorove kreativne mogućnosti u domenu muzičke scene. Bez obzira na kritikovane detalje, pored upečatljivog opšteg utiska, Rajičić je i sam smatrao da može da dâ u *Simonidi* još bolje dramaturško rešenje i latio se nove prerade opere. Uostalom, mane i vrline jednog muzičko-scenskog dela sagledavaju se do kraja - nekiput i pored autorovog velikog iskustva - tek na pozornici. Treća verzija Rajičićeve opere imala je umesto dva, tri čina i bila izvedena na sceni Beogradske opere 1958. godine.¹ Utisak je bio pozitivan do te mere da se u razgovorima oko opere spominjao srpski *Boris*, sa direktnim ukazivanjem na poznatu muzičku dramu Modesta Musorgskog.² Ima dosta analogija, uglavnom sasvim spoljašnjih, koje bi ovakvom posmatranju mogle da idu u prilog,³ ali je u suštini to pokazivalo koliko je publika bila željna jedne srpske savremene muzičke drame sa istorijskim sižeom, za koju srpska scena takoreći nije ni znala.

Posle nekoliko godina preradio je kompozitor ponovo svoju operu, vraćajući se u poslednjoj, četvrtoj verziji na jednočinu formu *Simonide*, kakva je ona prvobitno i bila. Mnogo štošta je u definitivnoj redakciji ostalo iz onih prošlih: Kulundžićevi tekstuelni dodaci za arije i horske delove, što su kompozitora inspirisali u istoj meri kao i Bojićev originalni tekst, i razudjeni pesnički slog, kome je Rajičićev muzički tretman davao nove akcente. Bez obzira na interpolacije tuđeg teksta, skraćivanje i eliminisanje originalnog, Rajičićeva konačna *Simonida* poklapa se skoro do detalja i u celini sa Bojićevom dramom.⁴ Usredsredjenost muzičkih tokova na glavne ličnosti, Danila, Milutina i Simonidu, doprinela je većoj dinamičnosti operskog spektakla što je odlika i književnog originala. Izdeljena na trinaest scena sa prologom i finalom, *Simonida* je, ovako zgusnuta, poprimila oblik velike simfonijske poeme.

Široko razradjen vokalni part i simfonizovani orkestarski stav čine okvir muzičkoj tematici koja u poslednjoj verziji opere - zbog skraćivanja i sažimanja - ne prerasta u bilo kakvu organizovanu lajtmotiviku. Lajtmotivski princip je samo donekle nagovešten temom koju donosi muški hor u XIII slici, "Zemlja je naša znana po patnji...", a pre toga, u XII sceni, orkestar u kratkom instrumentalnom intermecu.⁵

1 Istorijat *Simonidinih* verzija, kao i iscrpnu analizu treće verzije opere, premijerno izvedene u Beogradu, videti u monografiji Stvaralački put Stanojla Rajičića od Vlastimira Peričića, Beograd 1971, 90-100.

2 Up. Peričić, Op. cit., 93.

3 Jedna od tih je isti tumač uloge Borisa Godunova i kralja Milutina na Beogradskoj operskoj sceni, basista Miroslav Čangalović.

4 Up. Peričić, Op. cit., 120.

5 Peričić navodi ovu temu kao lajtmotiv Stefana u trećoj verziji *Simonide*, Ibid., 93, 94.

6 Tekst i notni primeri se citiraju prema klavirskom izvodu *Simonide*, Izdanje UKS, Beograd 1968.

7 Up. Bojić, M., *Sabrana dela, Drama*, 454, 455, Beograd 1978.

8 Peričić takodje govori o "psihološkom kontrapunktu" kao konstruktivnom principu pojedinih *Simonidinih* scena, Ibid., 96.

9 Kulundžić je režirao operu prilikom njene premijere u Beogradu, 1958. godine.

1.

(170)

Andante



Tonalitet E, u kome su komponovana oba navedena stava, i orkestarski i horski, ujedno je i osnovni tonalitet *Simonide*. Nebošice se nameće poredjenje sa Simfonijom in E, iz 1967. godine. Ne izlazeći iz granica tonalnosti, Rajičić je živopisnim modulacijama, modulatornim kadencama, efektnim tonalnim skokovima i modalnim istupanjima sa vrlo diskretnim aluzijama na folklor, postigao kompaktnu muzičku arhitektoniku i uzbudljiv dramaturški tok opere, prekomponovane na jedan samosvojan način, koji se može samo delimično uporediti sa nekim slovenskim operama novijeg datuma.

Dramski tok događaja izvodi u prve tri relativno kratke scene, sporedne ličnosti, vojvodu Novaka Grebostreka, kome pripada I scena. Anu, ćerku kralja Milutina iz prvog braka, Gijoma Adama, katoličkog arhiepiskopa, dva franciskanska kaludjera i dvorskog dijaka u II i III sceni, da bi se u IV sceni pojavio iguman Danilo, pokretač zbivanja u koje se zapliću dužni i nedužni akteri Bojićeve i Rajičićeve drame. Na sceni je od samog početka hor, vlastela, koji učestvuje u Grebostrekovoj vojničkoj priči. U II sceni se iz mnoštva izdvajaju franciskanci sa dijakom, Ana i Gijom Adam. Oni prepričavaju snletke sa drugih dvorova i komentarišu događaje u svetu, u čemu prednjači stariji franciskanac.

2.



U trećoj, sasvim kratkoj sceni, Gijom se obraća Grebostreku sa potsmešljivim pitanjem: "Tim bunama večnim kad će biti kraj? Zar sad, kad zemlja na vrhuncu stoji..." misleći na trvenja oko Milutinovog prestola, na šta će mu vojvoda lakonski odgovoriti: "Nered nam u krvi, nikad nismo siti." Gijom na to: "Pa zar nikog nema kog se zemlja boji?" - Grebostrek: "Sabor."

Od IV scene muzički tok dobija u intenzitetu dramske radnje. Danilova pojava unosi medju prisutne izvesnu zategnutost,

ali se princeza Ana (u komadu to je jedna od dama) ne ustručava da ga direktno upita: "Čuje se da će kralj oslepiti sina."⁶ To je prvi put da se spomene Milutinov sin, zatočen u Skoniju, zbog čega se događa ono što se događa na sceni "jedno doćne popodne u dvorskoj rezidenciji u Paunima, 1314. godine", kako stoji kod Bojića u uputstvima za reditelja i scenografa *Kraljeve jeseni*.⁷ Danilo izbegava da odgovori Gijomu koji insistira da sazna šta će biti sa kraljevim sinom. Mali predah unutrašnjem nemiru donosi završna scena posvećena baletu, inače prva zatvorena numera u *Simonidi*.

Najavljeni viteški turnir, umesto čoga je kompozitor stavio balet, prebačen je u opersku V scenu i razradjen kao zvučni fon dijalocu Milutina i Danila. Pritisak Daniloov na kralja, da kazni sina, odvija se u lapidarnim replikama, praćenim motivima koji se naziru u prologu-uvertiri. Povici sa turnira (hor iza scene), u kome uzima učešće i odnosi pobede Grehostrek, četiri puta će prekinuti psihološki dvoboj izmedju Danila i kralja, a istovremeno činiti kontrast koji je dobijen uspešnim vođenjem dveju simultanih radnji ili situacija, jedne na sceni, druge iza scene; na njihovom muzičkom dopunjavanju - i psihološkom odbijanju - izgrađuje kompozitor prvi veliki vrhunac u operi.⁸ Izumom Danilo iznudjuje od Milutina strašnu kaznu za sina ne predočavanjem opasnosti (blagost prema Stefanu ohrabruje druge pretendente na presto), niti skrivenim pretnjama (strašni Sabor, čoga se jedino "ova zemlja boji", može se okrenuti i protiv samog vladara), a koje Milutin odhija nrkosnim i očajnim uzvikom "Ipak sam kralj!" (ovde kao da su libretista i reditelj hteli da nas podsete na *Borisa Godunova* Musororskog),⁹ već potpirivanjem latentne kraljeve ljubomore. Tiho, kao uzored, jaoovski, Danilo saopštava kako mu se čini da Stefan "svoju mačehu rado gleda." "Oslepi ga!" viče Milutin izbezumljen od besa na kraju V scene. Njegova užasna odluka se prelama uz pratnju likujućih vitezova, koji u dvorištu slave pobjednika turnira, kličući svome kralju.

3.

Nek bu-de u več - noj ta — mi

S.
A.
T.

ži - vi slav-ni po-bednik naš, da ži vi,

ži - vi slav - ni, da

čuvši kraljeve reči, dotrčala je Stefanova žena Teodora, sa malim sinom, da moli Danila za pomoć. VI scena je Teodorin plač, koji se posle dijaloga sa Danilom odvija u formi velike arije. To je druga zatvorena numera u operi. VII scena predstavlja malu žanr-epizodu sa paževima koji najavljuju dolazak kraljice. VIII scena je druga ključna scena u operi i njen glavni vrhunac. Simonidina pojava, njen nastup i njeno nadmetanje sa Danilom, izraženo je u širokim **melodijskim** linijama, velikih izražajnih amplituda. Njen monolog prikazuje čitavu skalu duševnih stanja, sa reskim prelazima iz jednog raspoloženja u drugo. Na početku, Simonida vrlo samouvereno zahteva od inumana da oslobodi Stefana (rečitativ), ne ustručavajući se da otvoreno govori o svojoj ljubavi prema pastorku (ariozo), i da zatim, sunčena sa Danilovom hladnom nenokolebljivošću, predje u jadikovanje nad sopstvenom sudbinom (arija).

4. **Andante tranquillo**

75 Dvor je mra - ćan, su - rov, siv, nig - de sun - ca

Kad nisu pomogle naredbe, molbe i suze, sasvim iskrene, Simonida preti, vredja, nudi položaje, i na kraju - samu sebe. Od tog mesta Simonidin monolog prelazi u duet sa Danilom, koji se zaneo njenom lepotom, u Bojićevoj drami mnogo više nego u Rajičićevoj operi. Danilo se osvešćuje brzo i u svom velikom monologu o državi, vlasti i odricanju, stavlja kraljici do znanja da je Stefanova sudbina zapečaćena. Odlazi gordo, ostavljajući očajnu Simonidu, koja se još nada da će umilostiviti kralja, tražeći utehu kod dvorkinja. IX scena je sazdana od njihove pesme (ženski hor) i Simonidinog ariosa: "Neću ko bedni prosjak da se grejem na zadnjoj iskri zublje što se gasi...", za koji je tekst uzet iz prethodnog Simonidinog dijaloga sa Danilom.¹⁰

X scena je treća ključna scena u operi, bračni obračun kralja sa kraljicom, u kome se mešaju njegove ljubavne izjave sa ljubomornim izlivima besa i jarosti: Milutin želi da zadrži Simonidu za sebe, a Stefan mora biti oslepljen. Kraljev monolog je po formi i konstrukciji melodije srodan Simonidinom iz VIII scene. Na pojavu Danila sa poveljom o svirepoj kazni, koju je kralj potpisao, Simonida još jednom pokušava da izdejstvuje milost za njegovog sina, ali je sve već rešeno. Glasnik sa naredbom hita u Skoplje. Od XI scene dramska tenzija popušta, kolizije nosilac akcije u operi završene su. Sporedne ličnosti ponovo su tu kao komentatori događaja. Okunjanje Sabora

10 V. Bojić, *Op. cit.*, 493.

11 Drama je objavljena kao dodatak časopisu *Pozorišna kultura*, 1, Beograd, 1970.

muzički je ilustrovano impozantnom pasakaljom za muški hor. On je svedok Milutinovog kajanja i ludila u XII slici. Kralj traži da se glasnik vrati i u svom poslednjem nastupu, monologu-arijeti, kune potomstvo zbog koega mora ovako da postupi. Ponovni nastup hora sličan tužbalici ili rekvijemu, zaokružuje ovu uskovitlanu dramu vlasti, savesti i ljubavi, u XIII sceni i Finalu, gde ostaje rezignirana Simonida sama.

2.

Kompozitor se u svojoj sledećoj operi obratio savremenom tekstu. Srećne okolnosti doprinele su da se prilagodio i novom medijumu, pošto se za njegov rad na drugoj operi, koju je završio u relativno kratkom roku, od samog početka zainteresovala Beogradska televizija. Tako je iz Rajičićevog pera nastala prva srpska televizijska opera, koja se u njegovom stvaranju stilski nadovezuje na ciklus *Magnovenja* i Simfoniju *in F* (šestu), a hronološki direktno na poslednju premijeru *Simonide*. Kada je novodom stogodišnjeg jubileja Beogradskog narodnog pozorišta, 1968, prikazana premijerno njena definitivna verzija, nagradjen je na konkursu za dramu i izveden godinu dana kasnije u istoj kući, pozorišni komad *Vožd* mladog srpskog pisca Ivana Studena.¹¹

U svom komadu, Studen modernim teatarskim jezikom evocira teško i prelomno vreme u Srbiji s početka prošlog veka, koncentrišući se na jedan značajan istorijski trenutak - ubistvo srpskog "vožda" Djordja Petrovića-Karadjordja. O tom trenutku, na kome se zasniva drama *Vožd*, istorijske činjenice govore kako se Karadjordje, organizator i vođa ustanaka za oslobodjenje, pojavio među Srbima 1817. godine, posle trogodišnjeg boravka u Rusiji, sa namerom da ponovo pruži oružani otpor turskim ugnjetateljima. Ravno dve nedelje po povratku u domovinu, Karadjordje biva ubijen na spavaju, od svojih nekadanjih najbližih saradnika, a tadašnjih srpskih eksperimenata u turskoj državi, vojvode Vujice Vuličevića i kneza Miloša Obrenovića. Po njima je mir sa Turcima u datom momentu - zasnovan na obostranim ustupcima, u kome je sa srpske strane spadalo i ubistvo Karadjordja - bio bolji nego krvavo ugušen srpski ustanak.

Takozvana spoljašnja radnja drame, događaji koji su prethodili likvidiranju Karadjordja i sama njegova smrt, okvir su njenom sadržaju, koji čine preživljavanja glavnih junaka sudbonosnih zbivanja, kneza Miloša i njegove žrtve Karadjordja, kako ih je video autor Ivan Studen. Njegov *Vožd* je potresna i zanimljiva psihološka drama, čiji tekst, upotpunjen autorovim uputstvima za korišćenje muzike, nudi inventivna vizuelna rešenja. Po svojoj čisto slušnoj komponenti, *Vožd* isto tako može biti uspela radio-drama. Za operskog kompozitora, pisac je možda bio svestan toga, *Vožd* je gotov libretto, podesan za muzički teatar, što je svojim umetničkim instinktom i velikim muzičkim iskustvom shvatio Rajičić, i prionuo da od Studenovog *Vožda* komponuje svog *Karadjordja*. U kompozitorovo doslovnosti (ali uz eliminisanje čitavih scena) u korišćenju originalnog teksta mogao bi se videti istovetni postupak sa onim primenjenim u prvoj, neizvedenoj verziji *Simonide*, da nije upadljive podudarnosti Studenovog komada sa nekim od tipova savremene muzičke psihološke drame.

Studen je dramu dvojice srpskih vodja uobličio u dva dela. Istu takvu formu zadržao je i kompozitor - opera je tako i emitovana, u dva nastavka, 1977. godine, na Beogradskoj televiziji, sa naslovom *Seme zla* - izdelivši svoju jednočinku na četrnaest scena. Slična praksa kojom se Rajičić koriste u svojoj poslednjoj *Simonidi*, a poslužiće se njome i u trećoj svojoj operi, s tim što je od *Simonide* do *Karadjordja* i *Dnevnika jednog ludaka* načinio skok od tradicionalne operске dramaturgije, u njenom najboljem smislu, do eksperimentalnog muzičkog teatra. U muzičkom pogledu se kompozitor otisnuo od ekspresivnog postromantizma ka ekspresionističkom radikalizmu, svojstvenom njegovom muzičkom jeziku iz mlađjih dana, koji su, u oba ova operska slučaja, sugerirali realistički tekstovi Studena i Gogolja.

Rajičićev *Karadjordje* je - bez obzira na lica koja okružuju protagoniste, a čiji je broj u odnosu na književni prototip znatno smanjen - u svojim scenskim i muzičkim shvatanjima, savremena muzička monodrama, zapravo, kao i književni original - ako ga svedemo na suštinu - spoj dveju monodrama, Miloševe i *Karadjordjeve*.¹² Preslikan u muziku, Studenov dramski diptih se istakao u reljefnosti i izražajnosti, posebno u košmarnim vizijama koje prate grčevitu dramu savesti ili bolje reći dramu nesigurnosti Miloša Obrenovića i tragediju usamljenosti na propast osuđenog Djordja Petrovića.

U prvom delu opere, posle kraće uvodne muzike, Miloš je u prvoj sceni sa glasnikom koji mu je doneo pismo od vojvode Vujice. U pismu je obaveštenje o dolasku *Karadjordja* u Srbiju, što baca Miloša u veliki nemir i glasna razmišljanja: "Na tebe mislim stalno." - obraća se on svom rivalu i kumu - "Nisam miran ni danju ni noću. U snu mi dolaziš, pitaš me za ovo te za ono..."¹³ Osetivši potrebu da se opravda, za ono što će učiniti, pred Bogom i ljudima, Obrenović se okreće ikoni i pokušava da olakša svoju savest: "Oprosti mi, Bože, on se i tako opredelio poginuti za dobro otečestva, pa bilo to sada ili kasnije ... i zato sam ga odlučio žrtvovati zarad dobra za koje se i sam hteo žrtvovati." Miloševa dilema koju je tekstualno vrlo izniansirano prikazao autor drame, a autor opere prihvatio i podvukao snažnim akcentima, mnogo je više prouzrokovana strahom za sopstveni život nego grižom savesti zbog uništavanja tudjeg. U slučaju provale i neuspeha poduhvata stradaće Miloš Obrenović i zato on na kraju II scene, opet sam sa sobom, smrtno uplašen od moguće izdaje, tri puta uzastopce frenetično uzvikuje: "Hoću mrtvog vožda!" Kompozitor završava scenu malim orkestarskim interludijumom, a Studen je posle sudbonosne Miloševe replike, zamislio "harmonični ples istočnjačkih robinja u jednom impresivnom, jednostavnom i skladnom ritmu...",¹⁴ stavivši i na taj način do znanja koliko drži do kontrastnih situacija i raspoloženja u svojoj drami. Rajičić ih otiskava takoreći vizuelnom, filmskom tehnikom, koja i odgovara brzini smenjivanja emocionalnih "kadrova" u drami. U tom smislu je i forma opere, u celom, prokomponovane mozaične strukture. Mozaičan je i način konstruisanja melodike, da sasvim uslovno ovde upotrebimo ovakav termin, jer se kompozitor u svojim

12 Naslovnu ulogu je pevački i glumački tumačio Nikola Mitić (bariton), a kneza Miloša Obrenovića Miroslav Čangalović (bas); režija Slavoljuba Stefanovića-Ravasija.

13 Tekst i notni primeri citiraju se prema klavirskom izvodu *Karadjordja*

muzičko-vokalnim tumačenjima Studenovog teksta, spontano opredelio za recitativo accompagnato, sa vrlo škrtim ekskurzijama u bilo kakvu melodioznost standardnog tipa. Orkestarska deonica je do kraja podređena narativnom načinu izlaganja teksta. Kompozitor je dobro odmerio odnos reči i tona i postarao se da orkestar prikazuje duševna stanja scenskih likova, ali da ni za trenutak ne zaseni konstantni ariozni parlando pevačke deonice. Sprovođenje motivike u orkestru potisnuto je interpoliranjem ostinatnih modela.

Posle monumentalnog orkestarskog zvuka u *Simonidi*, autor nam dočarava kamerni zvuk kroz skoro isti orkestarski sastav u *Karadjordju*. Razlika je u pojačanoj skupini udaraljki, a mesto harfe zauzima čelesta, koju Rajičić kombinuje sa ksilofonom, ili je vodi zajedno sa grupom drvenih duvačkih instrumenata.¹⁵ Dobijena je na taj način jedna efektna nekoloritnost zvuka, koja pogoduje atmosferi strave, što dominira u VI sceni, vrhuncu Miloševog solilokvijuma i prvog dela opere. U svojim halucinacijama on doživljava susret sa Karadjordjem. Kompozitor ističe kontrast između Miloševog nadmenog ironičnog stava prema ženi Ljubici u III i IV sceni, zapovedničkog odnosa prema doušnicima u V sceni i krajnje servilnog njegovog ponašanja u VI sceni, prema zamišljenom Karadjordju.

3.

Je-dan je pra - vi, gos - po - dar naš i Vožd,

stacc.

VII i završna scena prvog dela opere, sa Miloševom ženom i muškim horom, ima karakter finala grčke tragedije. Ljubica, prava savest Miloševa, kune sve oko sebe. Ona je jedina koja želi da spase Karadjordja, ali ne može.

U drugom delu opere Miloš Obrenović se više ne pojavljuje. Svoju scensku egzistenciju je završio u VI slici, gde u imaginarnom susretu, u imaginarnom grobu sa Karadjordjem pada pogodjen od Karadjordjevog metka.

U VIII sceni pojavljuje se pravi Karadjordje. Stigao je sa prijateljem, grčkim ustanikom Naumom u selo Radovanje blizu Velike Plane, gde će poginuti. Ne sluteći da ga čeka skora smrt, ali ipak pripravan na sve, meditira sa pratiocem Naumom o životu i slobodi. U IX sceni se susreće sa seljakom Dragićem koji mu donosi dobre vesti od kneza Andreje. U X sceni Vožd ostaje sam. Razmišljajući o svojoj samoći i usamljenosti, on zaspi. Iz sna

(rukopis).

14 Up. Studen, Vožd, 6.

15 Na sličan postupak povezivanja grupe duvačkih instrumenata sa klavirom ili harfom, ukazuje Peričić kod pomenute *Simfonije in E* (Op. cit., 117).

se prene kad začuje svog kuma, vojvodu Vujicu kako mu prilazi. Propituje Vujicu, za koga je on sada, i zašto nema Miloša s njim. U dužem monologu, gde rečitativ neznatno prelazi u ariozo, Karadjordje bodri vojvodu da se izjasni.

6. **Allegro**

Sa-mo re-ci voj-vo-do, re-ci slobodni ne boj se! Od me-ne ti je prosto

"A ti, Vožde s kim si?" pita ga Vujica. "Sa slobodom, kume, jer samo slobode bio sam Vožd. I svako može izdati Vožda slobode, ali Vožd ne sme izdati sebe." - "I ja sam s tobom, gospodaru", laže Vujica, a Karadjordje se u svojim mislima (XII scena) prebacuje u prošlost, u dane provedene u Rusiji, na dvoru, kada je uzalud molio cara Aleksandra za pomoć. Seća se kako je po carevoj želji pozirao za portret. Dok se slika, saleću ga careve rođjake, ushićene njegovom egzotičnom pojavom (ženski hor). "Daleko odavde, vaše carske presvetlosti i gospodjice živi, kojekuda, jedan narod...", pokušava Karadjordje da ih zainteresuje, ali bez odjeka. U XIII sceni se Karadjordje seća kako je svog brata osudio na smrt zbog neposlušnosti. U sećanju koje liči na snovidjenje, identifikuje se sa bratom i mirno čeka smrt. Narod (muški hor) oplakuje Vožda. U XIV sceni Voždovu smrt uz zloslutno kliktanje ptica (ženski i muški hor naizmenično) doživljavaju i ubica i žrtve kao fantasmagoričnu viziju. Vujicin košmar meša se sa Karadjordjevim snovima o slobodi i miru uz jadikovku ženskog hora, i uskomešani kovitlac orkestra, koji se postepeno stišava u pianissimu.

Muzički vrhunac je u drugom delu opere Karadjordjev dijalog sa Vujicom, a dramaturški, Karadjordjeva smrt, ma da prisutni hor, tretiran ekspresionistički, nema, zbog isključivog isticanja solista, iz dramaturških razloga, ni izdaleka onu veliku ulogu koju ima u *Simonidi*. Muzički jezik *Karadjordja* je na nivou atonalnog jer je polifonizovani harmonski stav orkestra zasnovan na nefunkcionalnoj akordici slobodnih veza. Priklonivši se ekspresionističkom načinu mišljenja u svojoj drugoj operi, kompozitor nije išao za tim da u *Karadjordju*, kako bi se očekivalo od muzičke drame na temu iz nacionalne istorije, ostvaruje neki posebni nacionalni duh i stil, ali je pokazao da je njegov lični muzički stil, sa *Karadjordjem* stekao još jednu duboko usadjenu i proživljenu nacionalnu notu višeg reda.

3.

Sa sledećom televizijskom i trećom svojom operom *Dnevnik jednog ludaka*, Stanojlo Rajčić se uvrstio u jednu veću grupu

muzičkih stvaralaca na strani, koja je komponovala opere i balete na Gogoljeve tekstove. Među njima najveći broj predstavljaju ruski a u poslednje vreme i sovjetski autori. Gogoljeva proza, kojoj se u Sovjetskom Savezu, posle zlosrećnog Šostakovičevog *Nosa*, decenijama niko nije obraćao, odjednom je, od šezdesetih godina naovamo, počela da biva moćna inspiracija srednjoj i mlađoj generaciji sovjetskih kompozitora. Sa ovom novom strujom slučajno se podudarilo Rajičićovo muzičko angažovanje na Gogolju, konkretno na noveli *Zapiski sumasšedšago* (originalni naslov), koju su do njega za scenu komponovali Englez Humphrey Searle (1957) i Rus Jurij Bucko (1964). Rajičić je započeo treću operu neposredno posle završavanja *Karadjordja* i radio na njoj u periodu od pet godina. Emitovana je na Beogradskoj televiziji 1981. godine.¹⁶

Kada je dvadesetpetogodišnji Nikolaj Gogolj napisao ovu povest (zbirka *Arabeske*, objavljena 1835. godine), koja kroz formu dnevnika (otuda slobodan prevod naslova na srpskom i drugim jezicima), prikazuje kako se muti i definitivno pomućuje um skromnog petrogradskog činovnika Aksentija Ivanoviča Popriščina, pitali su se tada njegovi biografi, kao što se pitaju i danas, šta je mladog pisca privuklo ovako neobičnoj temi.¹⁷

Ono što u *Dnevniku* poražava, smatraju savremeni autori, jeste sistematičnost kojom Gogolj opisuje haotično duševno stanje siromašnog i usamljenog činovnika, koji postepeno tone u mrak bezumlja.¹⁸ Sav taj do detalja virtuozno razradjeni košmar, u kome sredovečni pisar, razočaran, između ostalog, zbog neostvarene ljubavi, za koju i nije bilo nekakve realne osnove, počinje da uobražava da je velika ličnost, i na kraju sam španski kralj, ima baš u toj konačnoj tački ludila ishodište u jednoj realnoj činjenici. Krajem 1833. godine umro je u Španiji kralj Ferdinand VII i ostavio presto bez muškog naslednika. Saznavši za to iz novina, već skoro sasvim poremećeni Gogoljev činovnik proglašava sebe za Ferdinanda VIII i biva smešten u ludnicu. To je završetak pripovetke po kojoj je Rajičić komponovao svoju televizijsku monodramu u jednom činu, podeljenu na dvadeset i dve scene, koje se uglavnom poklapaju sa datumima u dnevniku.

Prerada Gogoljeve novele u operski libreto nije pričinila kompozitoru neke probleme, već samim tim što se dnevnik vodi u prvom licu. Izvršivši neznatna skraćivanja u tekstu, Rajičić je za formu opere uzeo formu literarnog originala. Gogolj svakako da nije bio svestan činjenice da je *Dnevnik jednog ludaka* napisao u formi prave literarne svite, toliko podudarne sa istoimenim muzičkim oblikom, da se u njegovoj pripovetci jasno ocrtavaju modulacije, kadence i polukadence, i s tim u vezi muzički odseci prekomponovanog tipa i zatvorene numere.

- 16 *Ulogu ludaka tumačio je Nikola Mitić; režija Slavoljuba Stefanovića Ravasija .*
- 17 *Up. Šestov, L., Na vesah Jova, Pariž 1975, 101.*
- 18 *Ibid.*
- 19 *Tekst i notni primeri citiraju se prema klavirskom izvodu opere u rukopisu.*
- 20 *Up. Levidov, A.M., Autor - obraz - čitatelj, Lenjingrad 1977, poglavlje o "spiralnom" i "pravolinijskom" scenskom liku, 41-65.*
- 21 *Termin uzet iz knjige o Rahmanjinovu V. Brjanceve, Moskva 1976, 388.*
- 22 *Up. Diether de la Motte, Harmonielehre, Kassel 1976, 258.*

Radnja počinje 3. oktobra. Pisac dnevnika, Popriščin, razmišlja o tome da li da ide u kancelariju ili ne. Načelnik odeljenja ga već odavno kori zbog pogrešaka koje mu se potkradaju u aktima. Ali, treba tražiti avans od blagajnika. Obukavši stari šinjel zbog kišnog vremena, Popriščin izlazi na ulicu. Usput nailazi na ćerku svog direktora, koja je pošla u kupovinu. Pred jednom radnjom je ostavila svoju kučkicu Medži. Popriščin je zastao i odjednom začuo kako je nju ljudskim glasom oslovilo drugo kuće, poznanica Fidel, koju su vodile dve žene. Ošamućeni činovnik konstatuje, za sebe, kako u poslednje vreme čuje i vidi stvari koje drugi niko nije ni video ni čuo. Zainteresovan ovom pojavom odlazi za dvema damama da vidi gde Fidel stanuje. (Završetak prokomponovanog trodelnog stava.) - 4. oktobar. Popriščin priprema pera u direktorovom kabinetu. Pojavljuje se direktorova ćerka. Popriščin je toliko zbunjen da ne ume ništa da kaže. Pod utiskom tog susreta prepisivao je uveče neke ljubavne stihove koji su mu se učinili vrlo lepi. (Završetak drugog stava.) - 6. novembar: Popriščina nervira načelnik odeljenja. Stavlja Popriščinu primedbe zbog ponašanja. Zašto se nameće direktorovoj ćerci? Šta on zamišlja?! Popriščin zamišlja kako bi elegantno obučen imao mnogo veće šanse i kod te devojkice i u društvu, ali "prihodi su mali, u tome je nevolja." (Završetak stava.) - 8. novembar. Popriščin odlazi u pozorište. Jedna pevačica u vodvilju podsetila ga je na direktorovu ćerku (sporedna epizoda, žanr-scena.) - 11. novembra: oštri pera za direktora. Mašta o njegovoj kćeri. Voleo bi da vidi kako ona živi u svojoj kući. Odjednom se priseća razgovora dveju kučkica, koje su spominjale nekakva pisma. (Počinje prokomponovani razvojni deo.)

Popriščin odlazi 12. novembra u kuću gde živi Fidel. Devojci koja mu je otvorila vrata izrazio je želju da porazgovara sa psom. Ugledavši u pretsooblju kutiju sa slamom, ulazi i pretura po njoj. Našavši tamo svežanj papirića vraća se zadovoljan kući iako ga je Fidel ujela za nogu... 13. novembra čita pseća pisma iz kojih saznaje da načelnikovu ćerku - kojoj je ime Sofi - posećuje mlad i lep kamerjunker Teplov. Na tom mestu Popriščin, besan, cepa pseću korespondenciju. 3. decembra nastaje prelom u duši Popriščina; saznao je za svadbu Sofije i kamerjunkera. Sve se u njemu buni protiv toga. "Pa šta ako je on kamerjunker, pa to je samo zvanje... Otkud te razlike među ljudima. Otkuda to da sam ja titularni savetnik... možda sam ja neki grof ili general!" - 5. decembra Popriščin čita u novinama o upražnjenom španskom prestolu. 8. decembra hoće da ide u kancelariju, ali ga zadržavaju misli o španskim problemima.

"God. 2000 aprila 43. datuma." - "Danas je dan pravog trijumfa, Španija ima kralja, to sam ja!" - objavljuje Popriščin u svom dnevniku. Novost saopštava svojoj služavci Mavri, pa zatim odlazi u kancelariju. Tamo se drži vrlo dostojanstveno i odbija da prepisuje akta. - "Martobra 86. datuma između dana i noći." Služitelj iz nadleštva dolazi po Popriščina, pošto ovaj već tri nedelje nije išao na posao. Našavši se u kancelariji, potpisuje se na jednom aktu, u prisustvu svih, kao Ferdinand VIII. Posle toga odlazi u direktorov stan, ide pravo kod Sofije i saopštava joj da je čeka velika sreća. "Nijednog datuma, dan je bio bez datuma." - Popriščin se šeta incognito po Nevskom prospektu. Nikome se nije otkrio jer nema špansko nacionalno odelo. "Ne pamtim datum. Ni mesec nije bio nijedan. Djavo bi znao šta je bilo." - Popriščin je sebi od novog šinjela sašio plašt. Mavra je

vrisknula kad ga je videla. U očekivanju deputata iz Španije, odlazi na poštu da se raspita zašto oklevaju. "Madrid. Trideseti februar." - "Dakle, u Španiji sam. Jutros u pratnji španskog plemstva podjoh na put... Čudna je zemlja Španija!" Popriščin se čudi mnoštvu ljudi sa obrijanim glavama i ponašanju "kancelara", koji ga je vodio za ruku, vikao na njega i udarao ga štapom. "Januar iste godine, koji je došao posle februara." - "Sudeći po svemu, padoh u ruke inkvizitora... Zašto da kralj bude izložen inkviziciji?" - Datum 25. Ponovna pojava inkvizitorova u sobi kod Popriščina. On se krije iza nameštaja. "Februar mesec 34. datuma 349. godine." - Popriščin mnogo trpi i gubi snagu: "Bože, šta mi čine, sipaju mi hladnu vodu na glavu... Spasite me, vodite me..." Priziva hitru trojku da ga odnese i na kraju, osvestivši se za časak, svoju majku: "Sažali se na svoje bolesno dete!", da bi završio ludačkim kalamburom: "A znate li da alžirski bej ispod samog nosa ima čir?" - (Završetak na disonanci!)¹⁹

Gogoljeva svita se sa jednim jedinim svojim likom odvija u vidu spirala.²⁰ Za Rajičićevu operu se takodje može tvrditi da ona i muzički i dramaturški predstavlja svitu spiralne strukture. Minucioznosti Gogoljeve naracije odgovara kompozitorova doslednost u variranju jednog malog motiva ili lajtimpulsu,²¹ koji prožima i oscilacije pevačke deonice i ostanatnu motoriku orkestarskog stava. Osnovni motiv i njegove varijante, razradio je Rajičić na takvim mikro-planovima vokalnih (malu pevačku rolu je dodelio Medži i Fidel) i instrumentalnih deonica, da je stvorio jedan odredjeni fonični efekt, lajtzvuk, kojim započinje skoro svaka misao ili pasus dnevnika, bilo da se radi o suludom činovniku (I scena),

7. **Andante**

Ne znam pra - vu ko - rist od služ - be u nad - leš - tvu...

ili njegovim poznanicima iz životinjskog carstva (X scena).

8. **Andante**

a Tre - zo - ro - va je njuš - ka ši - lja - ta

sf *p dolce*

Sve drugo što bi u rekom većem planu moglo da se približi

shvatanju lajtmotivike, kao što je, na primer, tema prologa,



ili markantna orkestarska podrška pevačkom partu, u XV sceni,



utapa se u opštu ritmičku i tematsku pulsaciju muzičkog toka *Dnevnika*. "Ludačkoj" atmosferi u zvučnom i ritmičkom "tonusu" opere, doprinosi kontrastno smenjivanje laganog i brzog tempa na vrlo kratkim relacijama, kao i sama instrumentacija, koju je kompozitor obogatio zvucima klavira i čeleste. Transparentnu orkestraciju postiže autor još većim distanciranjem orkestarskih grupa, nego što je to bio slučaj u *Karadjordju*, i njihovim harmonskim kontrastiranjem u sferi bitonalnog, što u okviru datih mikro-lajtmotiva, stvara polifone miksture odnosno miksturalne polifonije.²²

Vokalna deonica se odlikuje, uglavnom melodikom malih intervala, iskidane linije. U kretanjima nesredjenih misli poremećenog čoveka Popriščina, psihološku funkciju imaju i agogičke promene u okviru rečenice, cezure između rečenica, pa i reči u rečenici, koje popunjavaju orkestarska mikro-intermezza, kao u primeru iz VII scene, gde početak rečenice, "Kad dodjem do prepiske..." ima tempo Moderato i Meno mosso, a završetak sledi posle cezure i "ubrzanja".



Ima još melodijskih i ritmičkih elemenata, značajnih za partituru *Dnevnika*, poteklih iz Gogoljevog "spiralnog" teksta. Rajičić je vrlo duhovito interpolirao minijature instrumentalne žanr-scene i male plesne "numere", gdegod je pisac davao za to i najmanji povod. To je u IV sceni mala orkestarska koda u ruskom narodnom duhu, koja se javlja kao eho ludakovog završnog arioza. Pre toga, u istoj sceni, opis bala u novinama praćen je ritmom Quasi menuetto. Španski ritmovi i melodika, uklapaju se u

12.



ostinatnu pratnju deklamaciji u XVI sceni. Španska igra je zasebna orkestarska numera na završetku XVIII scene, da navedemo najizrazitije primere uspešnih uvodjenja igračkih, "tancevalnih" odseka.

I celokupna muzika *Dnevnika jednog ludaka*, sa svojom "usitnjenom" polifonijom, melodijskim linijama koje se sukobljavaju u klasterima, atonalno zamišljenom vokalnom kantilenom, odvija se kao neko sumanuto vrzino kolo, paklena igra sudbine, sve brže i brže, ka strašnom kraju i vrhuncu u završnoj XXII slici. Nema mesta na ovome svetu za jadnog Popriščina, "suvišnog" čoveka iz ruske literature, koga je Stanojlo Rajičić, u potpunom skladu sa Gogoljevom dramom otudjenosti i očaja, dostojno ovekovečio u muzici.

SUMMARY

Stanojlo Rajičić (b. 1910), an outstanding Serbian composer and one of the leading Yugoslav ones, turned to opera after the Second World War, when he was already a mature and generally recognized artist.

Otherwise an author of numerous solo, chamber, symphonic, and vocally-symphonic works, incidental and ballet music, Rajičić meaningfully contributed to the small but imposing operatic output of his country by composing three musical dramas. The first, *Simonida* (four versions: 1953, 1957, 1958, and 1967), is based on the play *Kraljeva jesen* (*The King's Autumn*) by the Serbian poet Milutin Bojić; the second, *Karadjordje* (1972) was inspired by the play *Vožd* by the contemporary Serbian writer Ivan Studen; and the third, *Diary of a Madman* (1977), is based on Nikolai Gogol's story bearing the same title. Differing in character, Rajičić's operas reflect the multiplicity of the composer's artistic image and reveal also in this medium the wide range of the expressive possibilities of his music. By the time he wrote *Simonida* Rajičić had tried his hand at several stylistic genres; in his first opera he evoked the late Romantic-oriented musical idiom, with its stable tonal points and discreet national colouring (cf. examples 1-4), thus creating a through-composed musical-scenic work in traditional form, of monumental richness of sound and of vocal parts impressive in their scope. In the television operas *Karadjordje* and *Diary of a Madman* the composer takes us into the sphere of experimental theatre with its freely through-composed musical form of Expressionist sound, where the relation between words and music is based either on a strict

rendering of the text (in Karadjordje - cf. examples 5 and 6) or on a recitative cantilena of minor intervals (in Diary of a Madman - cf. examples 7-12). The musical and dramaturgical concept of Rajiđić's television operas offers interesting examples of an original approach to the new medium in the developing of contemporary psychological musical drama.