

СЕНКА ЈЕДНЕ ОПЕРЕ

(Larry Wolff, *THE SHADOW OF THE EMPRESS: FAIRY-TALE OPERA AND THE END OF THE HABSBURG MONARCHY*. Stanford University Press: Stanford, 2023. Pp. 435 [Лари Вулф, *СЕНКА ЦАРИЦЕ. БАЈКОВИТА ОПЕРА И КРАЈ ХАБЗБУРШКЕ МОНАРХИЈЕ*. Станфорд, 2023])

Жена без сенке (*Die Frau ohne Schatten*), опера Рихарда Штрауса (Richard Strauss) компонована на либрето Хуга фон Хофманстала (Hugo von Hofmannsthal), премијерно је приказана на сцени Бечке државне опере 10. октобра 1919. године. Грандиозно осмишљена, она се састојала од три чина у којима изведбу пет водећих вокала (тенор, високи сопран, мецосопран, бас-баритон и сопран), на комплексној сценској поставци која се непрестано трансформисала, прати велики оркестар од сто шездесет четири инструмента са чак осам хорни, шест труба, шест тромбона и пет кинеских гонгова. Радња опере смештена је на измишљеним Југоисточним острвима. По Хофмансталовим замислима била је то *мајична бајка* (*Zaubermärchen*), конципирана као извесна аналогија *Чаробне фруле* Волфганга Амадеуса Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart). У средишту фабуле налазе се два пара, митолошки Цар и Царица, смештени у империјалној палати, и фарбар Барак и његова Жена, који живе у свету оријенталног сиромаштва. Царица је ћерка невидљивог бога-духа Кејкобада, те и сама полудух. Она је биће без сенке и с обзиром на своју нељудску природу чак ни након годину дана брака са Царем они немају потомство. Стога Кејкобад преко гласника даје ултиматум Царици, уколико у року од три дана не буде стекла сенку, њен супруг ће бити претворен у камен и њихов брак окончан. Заstraшена претњом она моли за помоћ своју заштитницу Дадиљу. У потрази за сенком оне се заједно спуштају у свет људи, где се Царица подвргава различитим искушењима у процесу стицања своје људскости. Кроз авантуре са Бараком и његовом Женом, који се и сами суочавају са изазовима који стају на пут њиховој љубави, Царица почиње да саосећа са патњама човечанства. Одбивши у пресудном тренутку да отме сенку од Жене и тако спаси Цара, она стиче хуманост откривајући своју савест. Доказавши своју људског, самопожртвовање и одговорност према човечанству, она превазилази сва искушења и тако добија сенку постајући човек. Тријумфални завршетак опере устоличавањем Цара и Царице, нераскидиво повезаних са својим срећним поданицима, није могао бити даље од политичке реалности Беча током јесени 1919. године. Описујући свој повратак у послератну аустријску републику мало више од шест месеци пре прве

изведбе *Жене без сенке*, писац Штефан Цвајг (Stefan Zweig) присетио се једног дубоко симболичног догађаја. На пограничној станици у Фелдкирху, у западном делу државе, ускомешана маса пажљиво је посматрала воз који је пристизао. Кроз стакло на једном од луксузних вагона Цвајг је препознао лица цара Карла (Karl) и његове супруге Ците (Zita): „Био сам запањен; последњи цар Аустрије, наследник династије Хабзбурга која је владала седам стотина година, напуштао је своје царство!“ Био је то судбински тренутак, сви присутни „осећали су историју, светску историју“ која им се одигравала пред очима. После овога, наводи Цвајг, „знао сам да је то била друга Аустрија, други свет, којем сам се враћао“.

Премијера *Жене без сенке* у новој, постимперијалној Аустрији имала је другачији одјек од Штраусове и Хофмансталове првобитне намере. Амерички историчар Лари Вулф (Larry Wolff) у својој књизи *The Shadow of the Empress: Fairy-tale Opera and the End of the Habsburg Monarchy* прати генезу ове опере, начин на који је мењање политичких, друштвених и културних околности у касном Хабзбуршком царству трансформисало њен садржај и значење, осветљавајући притом историјски тренутак у којем су цареви и царице нестајали са политичке сцене. Стављајући пред читаоца шаролику слику културног живота у предвечерје аустроугарске државе, Вулф се не зауставља на томе. Он паралелно с тим прати живот последње аустријске царице и угарске краљице Ците од Бурбон-Парме, кратку владавину њеног супруга Карла, распад вишевековног Хабзбуршког царства, преображај културног модернизма у јеку Првог светског рата, утицај овог сукоба на ширем пољу европске културе. Експозиција наведених проблема је испреплетена, али захваљујући изузетном осећају за аналитичност Вулф са лакоћом ствара јединствени наратив који комбинује ове теме у кохезивну целину. У основи свега налази се *Жена без сенке*. Вулф оперу не користи као алегорију за историјска дешавања, поштујући Хофмансталову визију по којој она „није представљала историјску анегдоту, већ вечити, односно ванвременски, симболички субјект“. Узрочно-последичне везе између овог уметничког дела и света који га окружује нису увек директне и аутор не инсистира на томе. Уместо тога амерички историчар их испитује на симболичком нивоу стварањем две паралелне радње од којих једна прати фабулу саме опере, док се друга креће историјским током догађаја. Тако се спуштање Царице у свет људи на крају првог чина користи као прилика да се испитају посете Хофманстала и Ците Галицији, његова током служења војног рока у овој области средином 1890-их, њена приликом премештаја њеног супруга у овај регион 1912. године. Прелазак митолошке Царице у свет обичних људи ставља се у раван са преласком Ците из империјалне метрополе у најсиромашнију провинцију царства. Директан утицај ових боравака у Галицији на фабулу *Жене без сенке* највероватније је тривијалан и тешко се може доказати њихов већи значај. Али за Вулфа то није ни циљ. Сврха је користећи мотиве опере испитати епоху касне Монархије, њене конфузне токове и судбоносне тренутке.

Текстуалном анализом Хофмансталовог либрета, музиколошком анализом Штраусове композиције и кроз међусобну кореспонденцију ауторског

двојца, Вулф педантно реконструише ток стварања опере и њен садржај. У средишту њене контекстуализације је епохална промена до које је дошло услед Првог светског рата. Када је 1911. Хофманстал почео да ради на тексту за *Жену без сенке*, Европа је, истиче Вулф, била „континент царских палата и дворова, царских ритуала и прилика, империјалних савеза и ривалства“, који су се простирали „од Шенбруна преко Топкапија до Зимског дворца“. Стога почетак стварања *Жене без сенке* он разматра на трагу старих барокних опера, које су имале важну функцију у „модерној културној конструкцији династичког политичког легитимитета“. Међутим, избијањем рата показало се да опера може задобити и нове функције. Хофманстал, који је након кратке мобилизације помоћу својих веза добио премештај у Канцеларији за ратну помоћ (Kriegsfürsorgeamt), где је током рата писао пропагандне есеје, закључује да би *Жена без сенке* могла бити идеална опера за послератни период. Након победе у рату у „сасвим одређеној атмосфери, са сасвим одређеним захтевима (и предрасудама) у погледу свега, а посебно уметности... *Жена без сенке*, због своје теме и извођења, могла би изгледати изузетно добро и часно“. Док је аустријски писац размишљао о улози и функцији опере у будућем свету предвођеном победоносним Централним силама, немачки композитор ју је посматрао и у оквиру ширих културних токова. По Штраусу, *Жена без сенке* морала је бити „последња романтична опера“. Ове речи написане Хофмансталу на лето 1916. јасно су одсликавале нови контекст у којем је двојац стварао дело – европска култура неповратно је измењена после 1914. и почетка Великог рата. Није се радило само о стваралачком духоклонућу немачког композитора, био је то одјек колективног очајања у којем се налазио ратом изморени европски континент.

Извођење опере у послератном периоду није пошло по Хофмансталовим плановима. Уместо Немачке и Аустроугарске империје, силе Антанте и Сједињене Државе изашле су као победнице из светског рата. Уместо да послужи као бајковити израз стварних царстава, *Жена без сенке* сада је била *geiße бола* (*Schmerzenskind*), реликт света који је нестајао. Када су Хофманстал и Штраус почели са њеним стварањем, цареви и царице нису били фантастична, бајковита бића, већ саставни део политичког поретка. Када је опера коначно доживела премијеру, Беч није био место у којем су столовали цареви и царице, већ престоница нове републиканске државе на чијем челу се налазио социјалиста Карл Ренер (Karl Renner). Можда зато и не треба да чуди што је у социјалдемократском листу *Раџничке новине* (*Arbeiter-Zeitung*) анализа опере ставила нагласак на сиромашног Барака, уместо на краљевски пар. Док су они били *вила* и *бајковити цар* (*Märchenkaiser*), фарбар је био „стваран“, „носилац судбине која прети да сатре простог и ниског човека, али га уздиже због његовог доброг срца“. У времену несташница, глади и класно-политичке реконфигурације, *Жена без сенке* добила је ново рухо, био је то свет где су цареви и царице били бајковита прошлост. Стога Вулф са разлогом сматра да је ова опера била „културни пројекат који је премештавао предратни и послератни свет“. Реконструкцијом тог пројекта он испитује различите аспекте трансформације која се догодила у Хабзбуршкој

монархији током друге деценије XX века. Пре свега на културном, али и политичком, друштвеном, идеолошком, дипломатском и војном плану. Пратећи Хофмансталову идеју да смисао ове опере није могао бити схваћен очигледно или директно, тек као „ $2 \times 2 = 4$ “, већ само разумевањем мистерије разломака ове једначине, Вулф улази у историографски дијалог са централним питањем *Жене без сенке*: шта је то што цареve и царице чини људским бићима? Резултат тог дијалога је импресиван, како у стилу и ерудицији, тако и у креативној снази. На концу, Вулфова монографија представља слику распада Хабзбуршке монархије кроз призму бајковите опере коју истраживачи ове теме не би смели заобићи.

Вукашин Г. Марић
vukasin.maric@ff.uns.ac.rs