



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
АКАДЕМИЈА УМЕТНОСТИ

**Драматска карактеризација Пучинијевих
хероина**

- докторска дисертација -

Ментори:

Проф. др Живко Поповић
Проф. др Ира Проданов Крајишник

Кандидат:

мр Милица Стојадиновић

Нови Сад, 2016. године

УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
АКАДЕМИЈА УМЕТНОСТИ

Ključna dokumentacijska informacija

Redni broj: RBR	
Identifikacioni broj: IBR	
Tip dokumentacije: TD	Monografska dokumentacija
Tip zapisa: TZ	Tekstualni štampani materijal
Vrsta rada (dipl., mag., dokt.): VR	Doktorska disertacija
Ime i prezime autora: AU	Mr Milica Stojadinović
Mentor (titula, ime, prezime, zvanje): MN	Prof. dr Živko Popović, redovni profesor Prof. dr Ira Prodanov Krajišnik, redovni profesor
Naslov rada: NR	Dramatska karakterizacija Pučinijevih heroina
Jezik publikacije: JP	Srpski jezik
Jezik izvoda: JI	srp. / eng.
Zemlja publikovanja:	Republika Srbija

ZP	
Uže geografsko područje: UGP	Autonomna Pokrajina Vojvodina
Godina: GO	2016. godina
Izdavač: IZ	autorski reprint
Mesto i adresa: MA	Akademija umetnosti, Đure Jakšića 7, 2100 Novi Sad

Fizički opis rada: FO	(broj poglavlja / stranica / slika / grafikona / referenci / priloga) 6 poglavlja, 274 str., 69 slika, 190 referenci, 3 priloga
Naučna oblast: NO	Teatrologija
Naučna disciplina: ND	
Predmetna odrednica, ključne reči: PO	Đakomo Pučini, Heroine, Opera
UDK	
Čuva se: ČU	Biblioteka Akademije umetnosti, Đure Jakšića 7, 21000 Novi Sad
Važna napomena: VN	
Izvod: IZ	
Datum prihvatanja teme od strane NN veća: DP	28.06.2012.

Datum odbrane: DO	
Članovi komisije: (ime i prezime / titula / zvanje / naziv organizacije / status) KO	predsednik: član: član:

UNIVERSITY OF NOVI SAD

ACADEMY OF NOVI SAD

Key word documentation

Accession number: ANO	
Identification number: INO	
Document type: DT	Monograph documentation
Type of record: TR	Textual printed material
Contents code: CC	Doctoral thesis
Author: AU	Milica Stojadinović
Mentor: MN	Professor Živko Popović, PhD Professor Ira Prodanov Krajišnik, PhD
Title: TI	Dramatic Characterization of Puccini Heroines
Language of text: LT	Serbian
Language of abstract: LA	eng. / srp.
Country of publication: CP	Republic of Serbia
Locality of publication:	Autonomous Province of Vojvodina

LP	
Publication year: PY	2016
Publisher: PU	Author's reprint
Publication place: PP	Academy of Arts, Đure Jakšića 7, 21000 Novi Sad

Physical description: PD	6 chapters, 274 pages, 69 pictures, 190 references, 3 appendices
Scientific field SF	Theatrology
Scientific discipline SD	
Subject, Key words SKW	Giacomo Puccini, Heroines, Opera
UC	
Holding data: HD	Library of Academy of Arts, Đure Jakšića 7, 21000 Novi Sad
Note: N	
Abstract: AB	
Accepted on Scientific Board on: AS	28 th June 2012
Defended: DE	

Thesis Defend Board: DB	president: member: member:
----------------------------	----------------------------------

САДРЖАЈ

1. Увод.....	19
2. Временски контекст у коме је Пучини стварао	26
2.1. Натурализам	26
2.2. Веризам	43
2.3. Егзотизам код Пучинија.....	49
3. Уметничка биографија Ђакома Пучинија.....	55
3.1. Ране године у Луки.....	58
3.2. Студије у Милану.....	62
3.3. Прве опере	64
3.4. Период уметничке зрелости.....	71
3.5. Смрт Ђакома Пучинија	101
4. Настанак и анализа опера и драматска карактеризација главних јунакиња.....	105
4.1. <i>Боеми</i> – Мими и Мизета.....	110
4.2. <i>Тоска</i>	160
4.3. <i>Мадам Батерфлај</i> – Ћо-Ћо-сан.....	196
4.4. <i>Турандот</i> – Турандот и Лиу.....	225
5. ЗАКЉУЧАК	251
6. ЛИТЕРАТУРА	259
Прилози.....	270
Прилог 1 – Преглед Пучинијевих опера и њихових хероина	271
Прилог 2 – Листа опера Ђакома Пучинија и њихових ревизија.....	272
Прилог 3 – Светска статистика учесталости извођења опера у сезони 2012/2013.....	274

Списак примера

Пример 1. Giacomo Puccini, <i>La Boheme</i> , G. Ricordi, 54.	118
Пример 2. Giacomo Puccini, <i>La Boheme</i> , G. Ricordi, 59.	120
Пример 3. Giacomo Puccini, <i>La Boheme</i> , G. Ricordi, 64.	121
Пример 4. Giacomo Puccini, <i>La Boheme</i> , G. Ricordi, 69–70.....	123
Пример 5. Giacomo Puccini, <i>La Boheme</i> , G. Ricordi, 78.	125
Пример 6. Giacomo Puccini, <i>La Boheme</i> , G. Ricordi, 79.	125
Пример 7. Giacomo Puccini, <i>La Boheme</i> , G. Ricordi, 81.	126
Пример 8. Giacomo Puccini, <i>La Boheme</i> , G. Ricordi, 110.....	129
Пример 9. Giacomo Puccini, <i>La Boheme</i> , G. Ricordi, 129.....	130
Пример 10. Giacomo Puccini, <i>La Boheme</i> , G. Ricordi, 137.....	131
Пример 11. Giacomo Puccini, <i>La Boheme</i> , G. Ricordi, 139.....	132
Пример 12. Giacomo Puccini, <i>La Boheme</i> , G. Ricordi, 171.....	133
Пример 13. Giacomo Puccini, <i>La Boheme</i> , G. Ricordi, 180.....	134
Пример 14. Giacomo Puccini, <i>La Boheme</i> , G. Ricordi, 181	134
Пример 15. Giacomo Puccini, <i>La Boheme</i> , G. Ricordi, 188	135
Пример 16. Giacomo Puccini, <i>La Boheme</i> , G. Ricordi, 197	136
Пример 17. Giacomo Puccini, <i>La Boheme</i> , G. Ricordi, 199	137
Пример 18. Giacomo Puccini, <i>La Boheme</i> , G. Ricordi, 201–202.....	138
Пример 19. Giacomo Puccini, <i>La Boheme</i> , G. Ricordi, 205.....	140
Пример 20. Giacomo Puccini, <i>La Boheme</i> , G. Ricordi, 209.....	141
Пример 21. Giacomo Puccini, <i>La Boheme</i> , G. Ricordi, 212.....	142
Пример 22. Giacomo Puccini, <i>La Boheme</i> , G. Ricordi, 216.....	143
Пример 23. Giacomo Puccini, <i>La Boheme</i> , G. Ricordi, 219.....	145
Пример 24. Giacomo Puccini, <i>La Boheme</i> , G. Ricordi, 221.....	146
Пример 25. Giacomo Puccini, <i>La Boheme</i> , G. Ricordi, 250–251.....	147
Пример 26. Giacomo Puccini, <i>La Boheme</i> , G. Ricordi, 257.....	148
Пример 27. Giacomo Puccini, <i>La Boheme</i> , G. Ricordi, 260–261.....	149
Пример 28. Giacomo Puccini, <i>La Boheme</i> , G. Ricordi, 264.....	151
Пример 29. Giacomo Puccini, <i>La Boheme</i> , G. Ricordi, 267–268.....	152

Пример 30. Giacomo Puccini, <i>La Boheme</i> , G. Ricordi, 270–271.....	153
Пример 31. Giacomo Puccini, <i>La Boheme</i> , G. Ricordi, 272.....	154
Пример 32. Giacomo Puccini, <i>La Boheme</i> , G. Ricordi, 275.....	155
Пример 33. Giacomo Puccini, <i>La Boheme</i> , G. Ricordi, 276.....	156
Пример 34. Giacomo Puccini, <i>Tosca</i> , G. Ricordi, 32.....	164
Пример 35. Giacomo Puccini, <i>Tosca</i> , G. Ricordi, 36.....	164
Пример 36. Giacomo Puccini, <i>Tosca</i> , G. Ricordi, 52.....	165
Пример 37. Giacomo Puccini, <i>Tosca</i> , G. Ricordi, 111.....	167
Пример 38. Giacomo Puccini, <i>Tosca</i> , G. Ricordi, 117.....	168
Пример 39. Giacomo Puccini, <i>Tosca</i> , G. Ricordi, 125.....	168
Пример 40. Giacomo Puccini, <i>Tosca</i> , G. Ricordi, 126.....	169
Пример 41. Giacomo Puccini, <i>Tosca</i> , G. Ricordi, 127.....	170
Пример 42. Giacomo Puccini, <i>Tosca</i> , G. Ricordi, 164.....	172
Пример 43. Giacomo Puccini, <i>Tosca</i> , G. Ricordi, 189.....	173
Пример 44. Giacomo Puccini, <i>Tosca</i> , G. Ricordi, 192–193.....	174
Пример 45. Giacomo Puccini, <i>Tosca</i> , G. Ricordi, 223.....	175
Пример 46. Giacomo Puccini, <i>Tosca</i> , G. Ricordi, 226.....	176
Пример 47. Giacomo Puccini, <i>Tosca</i> , G. Ricordi, 233.....	177
Пример 48. Giacomo Puccini, <i>Tosca</i> , G. Ricordi, 242.....	179
Пример 49. Giacomo Puccini, <i>Tosca</i> , G. Ricordi, 262.....	182
Пример 50. Giacomo Puccini, <i>Tosca</i> , G. Ricordi, 263.....	183
Пример 51. Giacomo Puccini, <i>Tosca</i> , G. Ricordi, 264.....	184
Пример 52. Giacomo Puccini, <i>Tosca</i> , G. Ricordi, 268.....	187
Пример 53. Giacomo Puccini, <i>Tosca</i> , G. Ricordi, 323.....	190
Пример 54. Giacomo Puccini, <i>Tosca</i> , G. Ricordi, 329.....	191
Пример 55. Giacomo Puccini, <i>Tosca</i> , G. Ricordi, 330.....	192
Пример 56. Giacomo Puccini, <i>Tosca</i> , G. Ricordi, 334.....	193
Пример 57. Giacomo Puccini, <i>Madama Butterfly</i> , G. Ricordi, 46.....	200
Пример 58. Giacomo Puccini, <i>Madama Butterfly</i> , G. Ricordi, 48.....	202
Пример 59. Giacomo Puccini, <i>Madama Butterfly</i> , G. Ricordi, 68.....	203
Пример 60. Giacomo Puccini, <i>Madama Butterfly</i> , G. Ricordi, 113.....	205

Пример 61. Giacomo Puccini, <i>Madama Butterfly</i> , G. Ricordi, 129.....	205
Пример 62. Giacomo Puccini, <i>Madama Butterfly</i> , G. Ricordi, 148.....	206
Пример 63. Giacomo Puccini, <i>Madama Butterfly</i> , G. Ricordi, 182.....	211
Пример 64. Giacomo Puccini, <i>Madama Butterfly</i> , G. Ricordi, 226.....	214
Пример 65. Giacomo Puccini, <i>Madama Butterfly</i> , G. Ricordi, 241.....	215
Пример 68. Giacomo Puccini, <i>Madama Butterfly</i> , G. Ricordi, 258.....	217
Пример 69. Giacomo Puccini, <i>Madama Butterfly</i> , G. Ricordi, 278.....	218
Пример 70. Giacomo Puccini, <i>Madama Butterfly</i> , G. Ricordi, 352.....	219
Пример 71. Giacomo Puccini, <i>Madama Butterfly</i> , G. Ricordi, 353.....	220
Пример 66. Giacomo Puccini, <i>Madama Butterfly</i> , G. Ricordi, 358.....	221
Пример 72. Giacomo Puccini, <i>Turandot</i> , G. Ricordi, 14.	230
Пример 73. Giacomo Puccini, <i>Turandot</i> , G. Ricordi, 21.	231
Пример 74. Giacomo Puccini, <i>Turandot</i> , G. Ricordi, 81.	232
Пример 75. Giacomo Puccini, <i>Turandot</i> , G. Ricordi, 115.	233
Пример 76. Giacomo Puccini, <i>Turandot</i> , G. Ricordi, 117.	236
Пример 77. Giacomo Puccini, <i>Turandot</i> , G. Ricordi, 231.	238
Пример 78. Giacomo Puccini, <i>Turandot</i> , G. Ricordi, 239.	239
Пример 79. Giacomo Puccini, <i>Turandot</i> , G. Ricordi, 240.	241
Пример 80. Giacomo Puccini, <i>Turandot</i> , G. Ricordi, 291.	243
Пример 81. Giacomo Puccini, <i>Turandot</i> , G. Ricordi, 295.	244
Пример 82. Giacomo Puccini, <i>Turandot</i> , G. Ricordi, 340.	246
Пример 83. Giacomo Puccini, <i>Turandot</i> , G. Ricordi, 343.	247

Списак слика

Слика 1. Ђакомо Пучини (1858–1924).....	25
Слика 2. Плакат за филм рађен према роману <i>Жерминал</i> Емила Золе.	30
Слика 3. Корице књиге <i>Тереза Ракин</i> Емила Золе.	31
Слика 4. Корице књиге <i>Кућа Телије</i> Ги де Мопасана.	32
Слика 5. Плакат за драму Герхарда Хауптмана <i>Ткачи</i> из 1897.	33
Слика 6. Корице књиге <i>Госпођица Јулија</i> Августа Стриндберга.	34
Слика 7. Ајлиф Петерсен, <i>Пецање лососа</i>	36
Слика 8. Гистав Курбе, <i>Шкоље у Етретату</i> , уље на платну.	37
Слика 9. Gustave Courbet, <i>Погреб у Орнану</i> , уље на платну.	38
Слика 10. Франсоа Мије, <i>Сакупљачице класја</i> , уље на платну.	39
Слика 11. Иља Рјепин, <i>Бурлаци на Волги</i> , уље на платну.	40
Слика 12. Портрет Ђованија Верге од Антонина Гандолфа.	45
Слика 13. Густав Климт, <i>Адела Блох-Бауер I</i>	52
Слика 14. Клод Моне, <i>Камил у кимону</i>	53
Слика 15. Пучини у доба школовања у Луци.	60
Слика 16. Teatro Verdi, Pisa.	61
Слика 17. Плакат са премијере опере <i>Le Villi</i> 26. децембра 1884. године у Teatro Regio, Turin.	64
Слика 18. Плакат са премијере опере <i>Edgar</i> 21. априла 1889, у Teatro alla Scala, Milan.	66
Слика 19. Плакат са премијере <i>Manon Lescaut</i> 1. фебруара 1893, у Teatro Regio, Turin.	69
Слика 20. Плакат са премијере <i>La Bohème</i> 1. фебруара 1896, у Teatro Regio, Turin.	73
Слика 21. Пучини и либретисти Илика и Ђакоза.	76
Слика 22. Корице клавирског извода опере <i>Tosca</i> , Ricordi, 1900.	77
Слика 23. Плакат за премијеру опере <i>Tosca</i> 14. јануара 1900, у Teatro Costanza, Rome.	78
Слика 25. Позориште La Scala di Milano.	83
Слика 26. Плакат са премијере <i>Madama Butterfly</i> 17. фебруара 1904, у La Scala, Milan.	84
Слика 27. Енрико Карузо као Дик Џонсон, фотографија са премијере опере <i>Девојка са запада</i> 10. децембра 1910, у Metropolitan Opera House of New York.	88
Слика 28. Пучинијев аутограф теме Мини са посветом листу <i>New York Times</i>	89

Слика 29. Плакат за италијанску премијеру <i>La Rondine</i> 2. јуна 1917, у Teatro Comunale, Bologna.....	91
Слика 30. Плакат с премијере опере <i>Il Tabarro</i> , из <i>Il Trittico</i> , 14. децембра 1918, у Metropolitan Opera House of New York.	92
Слика 31. Завршна сцена са премијере опере <i>Il Tabarro</i> , из <i>Il Trittico</i>	93
Слика 32. Џералдина Фарар у улози сестре Анђелике на премијери опере <i>Suor Angelica</i> , из <i>Il Trittico</i>	94
Слика 33. Плакат са премијере опере <i>Suor Angelica</i> , из <i>Il Trittico</i> , 14. децембра 1918, у Metropolitan Opera House of New York.	95
Слика 34. Сцена читања „новог” тестаментa са премијере опере <i>Gianni Schicchi</i> , из <i>Il Trittico</i>	96
Слика 35. Плакат са премијере <i>Gianni Schicchi</i> , из <i>Il Trittico</i> , 14. децембра 1918, у Metropolitan Opera House of New York.	97
Слика 36. Плакат са премијере <i>Turandot</i> 25. априла 1926, у Teatro alla Scala, Milan.....	100
Слика 37. Корице клавирског извода опере <i>Turandot</i> , Ricordi, 1926.....	100
Слика 38. Фотографија Пучинија, његове супруге Елвире и сина Антонија, у башти њихове виле, почетак XX века.....	101
Слика 39. Партитура аутографа Ђакома Пучинија за оперу <i>La boheme</i> , 1896.....	113
Слика 40. Адолфо Хохенштајн, Скица за Мимин костим у 1. чину опере <i>La Boheme</i>	119
Слика 41. Адолфо Хохенштајн, Скица за сцену у 2. чину опере <i>La Boheme</i>	128
Слика 42. Адолфо Хохенштајн, Скица за костим шваље за 2. чин премијерног извођења опере <i>La Boheme</i>	129
Слика 43. Фотографија с музичком илустрацијом из 3. чина са премијере опере <i>La Boheme</i>	145
Слика 44. Адолфо Хохенштајн, Скица за костим Тоске у 1. чину опере <i>Tosca</i>	163
Слика 45. Адолфо Хохенштајн, Скица за сценографију 2. чина опере <i>Tosca</i> , Скарпијина соба у палати Фарнезе.....	171
Слика 46. Адолфо Хохенштајн, Скица за Тоскин костим у 2. чину опере <i>Tosca</i>	173
Слика 47. Марија Калас у улози Тоске, Тито Гоби као Скарпија у опери <i>Tosca</i> , 1964, у Royal Opera House, London.....	181

Слика 48. Марија Калас у улози Тоске у опери <i>Tosca</i> , 1964, у Royal Opera House, London.....	185
Слика 49. Адолфо Хохенштајн, Скица за сценографију 3. чина опере <i>Tosca</i> , платформа тврђаве Сент Анђело.....	188
Слика 50. Посвета Ђакома Пучинија из 1904. године.....	194
Слика 51, Адолфо Хохенштајн, Плакат за премијеру опере <i>Madama Butterfly</i> 17. фебруара 1904, La Scala di Milano.....	197
Слика 52. Сценографија за оперу <i>Madama Butterfly</i> , која се чува у Рикордијевом музеју.	198
Слика 53. Ђузепе Пала, Скица за костим Ђо-Ђо-сан у опери <i>Madama Butterfly</i> , чин I, 1904, Teatro alla Scala, Milano.....	201
Слика 54. Сцена „венчања” из опере <i>Madama Butterfly</i> , 2002, Српско народно позориште, Нови Сад.....	204
Слика 55. Пучинијев рукопис дуета из опере <i>Madama Butterfly</i>	207
Слика 56. Скица за три верзије кимона у опери <i>Madama Butterfly</i> , 1904, Teatro alla Scala, Milano.....	208
Слика 57. Дует Ђо-Ђо-сан и Шарплеса из опере <i>Madama Butterfly</i> , 2002, Српско народно позориште, Нови Сад.....	212
Слика 24. Розина Сторкио, прва мадам Батерфлај.....	216
Слика 69. Костим с премијере опере <i>Madama Butterfly</i> , изложен у Рикордијевом музеју.	216
Слика 58. Милица Стојадиновић у улози Ђо-Ђо-сан у опери <i>Madama Butterfly</i> , 2002, Српско народно позориште, Нови Сад.....	221
Слика 59. Плакат за премијеру опере <i>Turandot</i> 25. априла 1926, у La Scala di Milano.....	225
Слика 60. Пучини и либретисти опере <i>Turandot</i> , Ренато Симони и Ђузепе Адами.....	226
Слика 61. Дворски министри Пинг, Панг и Понг у опери <i>Turandot</i> , режија и сценографија Франко Зефирели, Arena, Verona.....	227
Слика 62. Опера <i>Turandot</i> , режија и сценографија Франко Зафирели, Metropolitan Opera House of New York.....	227
Слика 63. Марија Калас у улози Турандот.....	228

Слика 64. Опера <i>Turandot</i> , режија и сценографија Франко Зефирели, Royal Opera House, London.....	229
Слика 65. Умберто Брунелески, Скица за костим Турандот у 1. чину опере <i>Turandot</i> 1926, у Teatro Reale dell'Opera di Roma.....	235
Слика 66. Умберто Брунелески, Скица за костим принцезе у опери <i>Turandot</i> , чин II, 25. април 1926, Teatro Costanzi, Roma.	240
Слика 67. Умберто Брунелески, Скица за костим Калафа у опери <i>Turandot</i> , 1926, Teatro Costanzi, Roma.	242
Слика 68. Фотографија са премијере опере <i>Turandot</i> , 1926, из колекције Chini.....	245

Велику захвалност дугујем својим менторима проф. др Живку Поповићу и проф. др Ири Проданов Крајишник, без њихове професионалне помоћи и велике подршке не бих могла да савладам тешкоће у раду на овој дисертацији. Посебну захвалност дугујем проф. др Ири Проданов Крајишник која је иницирала идеју да своје дугогодишње искуство на оперској сцени и своју пасионирану љубав према Пучинију претворим у озбиљно истраживање и преточим у тезу.

Велику захвалност дугујем својој пријатељици др Мирјани Брковић, управници Централне библиотеке Универзитета у Новом Саду, која ми је пружила стручну библиотечку помоћ у проналажењу литературе.

И на крају, али не последње, хвала мојој породици на бескрајном стрпљењу и подршци коју су ми пружали свих ових година колико је рад на мојој дисертацији трајао.

АПСТРАКТ

Са само пет наслова од дванаест опера колико је укупно написао, Пучини већ више од века доминира у репертоару свих светских оперских кућа, од најмањих до највећих, што га ставља у исти ранг са Моцартом, Вердијем, Вагнером. Његова популарност је тако велика не само због изванредне музике и сјајног осећаја за оркестрацију, него управо због сасвим специфичног начина на који је Пучини драматуршки третирао своје главне протагонисте. Нарочити афинитет је имао ка савршено нијансираном креирању хероина. Управо су његове хероине главно обележје његовог стваралаштва. Како је опера уметност заснована на синтези две уметности – драмске и музичке, реч је о раду који истражује главне женске ликове анализирајући упоредо драматуршка и музичка средства која је композитор користио и које има за циљ да дође до општих закључака о емоционалном аспекту хероина у значајном делу стваралаштва Ђакома Пучинија, у операма *Боеми*, *Тоска*, *Мадам Батерфлај* и *Турандот*.

Кључне речи: Ђакомо Пучини, Хероине, Опера

ABSTRACT

With only five out of the twelve operas he wrote, Puccini has been dominating the repertoire of opera houses of the world, from the smallest to the largest ones, for more than a century. This puts him on par with Mozart, Verdi, Wagner. He is so well known not only for the excellence of his music and a great sense of orchestration, but also for the very specific ways in Puccini's dramaturgical treatment of his main protagonists. He has shown special affection towards his perfectly nuanced creation of heroines. It was his heroines that turned out to be the main feature of his whole opus. As the opera as an art is a synthesis of two arts - drama and music, this thesis analyzes the main female characters by simultaneously focusing on the dramaturgical and musical resources which the composer used, and it aims to reach more

general conclusions about the emotional aspect of his heroines in a significant part of the creative work of Giacomo Puccini, in his operas *La Boheme*, *Tosca*, *Madama Butterfly* and *Turandot*.

Key words: Giacomo Puccini, Heroines, Opera

1. Увод

Посматрањем развоја оперске уметности јасно се може видети својеврсна еволуција у осликавању женских оперских ликова. Сам наслов *Драматска карактеризација Пучинијевих хероина* наговештава да ово истраживање разматра и посебно се фокусира на описивање оних елемената који су битни за изградњу једног лика на оперској сцени. Како је опера уметност заснована на синтези две уметности – драмске и музичке – реч је о истраживању главних женских ликова у операма о којима је реч. Анализирају се драмска и музичка средства која је композитор користио да би нам приближио ликове својих хероина. Разматрају се целокупна либрета и партитуре опера *Боеми (La Bohème)*, *Тоска (Tosca)*, *Мадам Батерфлај (Madama Butterfly)* и *Турандот (Turandot)*. Ова анализа има за циљ да дође до општијих закључака о емоционалном аспекту хероина у значајном делу стваралаштва Ђакома Пучинија

За биографе и критичаре, Пучини представља фасцинантну личност за истраживање. Са само пет наслова од дванаест опера колико је укупно написао, он већ више од једног века доминира у репертоару свих светских оперских кућа, од најмањих до највећих. Тиме се Пучини сврстава у исти ранг са Волфгангом Амадеусом Моцартом (Wolfgang Amadeus Mozart), Ђузепеом Вердијем (Giuseppe Verdi) и Рихардом Вагнером (Richard Wagner) (в. Прилог 3). Ништа мање није интересантан ни поглед музичког света на Пучинијево стваралаштво. Док га је публика на свих пет континената славила и дизала у небеса почев од првог извођења његове опере *Манон Леско (Manon Lescaut)*, тадашњи критичари су му нерадо признавали вредност коју заслужује и са омаловажавањем гледали на његово стваралаштво, чак су неки од њих окарактерисали његова дела као кич, управо због „претераних емоција које нису примерене једном оперском делу“, о чему ће у раду бити више речи. Како је ново време донело и нове погледе на музичке и театарске изразе и став критике је престајао да буде тако оштар према Пучинију. Он сам, пак, ништа није препуштао случају. Пажљиво је одабирао драмске комаде на које је желео да напише музику и вршио стални утицај на

своје либретисте, што нам показује делимични увид у композиторову преписку са њима у време настајања и каснијих прерада опера.

Претпоставка је да је његова популарност тако велика не само због изванредне музике и сјајног осећаја за оркестрацију, него управо због сасвим специфичног начина на који је Пучини драматуршки третирао своје главне протагонисте. Свим својим ликовима овај аутор је уливао потпуно искрене и стварне емоције, неуобичајене за норму тадашњег поимања сценске уметности. Такорећи, правио је јунаке „од крви и меса“. Нарочити афинитет Пучини је имао ка савршено нијансираном креирању хероина. Управо су његове хероине главно обележје његовог оперског стваралаштва, а верује се да ниједан композитор није успешније од њега афирмисао мит о романтичној љубави.

Циљ овог рада ће бити да се на основу спроведене анализе докаже такво гледиште. Двадесет година тумачења првих сопранских рола на оперској сцени стављају ауторку овог рада у позицију свакодневног, готово личног контакта са многобројним ликовима чија ће драматска карактеризација бити тема истраживања. Ово ће бити научни рад, заснован на истраживању, али ће неминовно искуство стечено током дугог низа година на сцени осветлити ову тему и из још једног, сасвим новог и неуобичајеног угла, а он би се могао назвати углом извођача који са пуно љубави улази у креирање сваког новог лика, сваке нове улоге, те се безброј пута опрашта од живота на „даскама које живот значе“.

Будући да опера сама по себи представља спој више различитих уметности, неопходно је било у овом истраживању позабавити се веома обимном литературом која је обухватала књиге из различитих области: музике, литературе, историје, театрологије, као и незаобилазним клавирским изводима и либретима свих дванаест Пучинијевих опера, с посебним освртом на четири најзначајније у његовом опусу, на *Боеме*, *Тоску*, *Мадам Батерфлај* и *Турандот*, које су у овом раду и биле у фокусу интересовања. Такође, било је веома важно сагледати контекст времена у коме је Пучини стварао, такозвани *fin de siecle*, као и утицај који су на њега извршили његови претходници и савременици, нарочито Верди, јер се Пучини помиње у свим списима и критикама као једини прави и достојан наследник великог маистра Ђузепеа Вердија. Након лондонске

премијере опере *Манон Леско* Џорџ Бернард Шо (George Bernard Shaw) је написао следеће: „Пучини ми се чини више као наследник Вердија од свих његових ривала”.¹

За потребе овог истраживања било је потребно проучити Пучинијеву биографију, услове у којима је одрастао и живео и који су, по тврђењу свих његових биографа, условили њега као личност и његова дела као његов лични печат. Без познавања његове биографије, као и историјских чињеница о времену у коме је живео и стварао, а такође и музичког живота и нових струјања која су захватила Италију и Европу није било могуће сагледати еволуцију његовог по обиму не толико великог колико за историју музике, а нарочито опере, значајног опуса.² Од великог значаја је био и његов посебан однос са либретистима, као и веома уска сарадња коју је имао са сваким од њих. Било је значајно и упознавање с обимном грађом која је омогућила увид у музичка догађања у области опере на тлу Италије у периоду с краја XIX и почетка XX века. За правилно разумевање Пучинијевог дела била су не мање драгоцене и истраживања која су обухватала оперско стваралаштво других композитора, како Пучинијевих савременика, тако и његових непосредних претходника као што су Ђузепе Верди и Рихард Вагнер.

Такође, било је неопходно правити компаративни преглед женских ликова других оперских стваралаца у односу на Пучинијеве хероине. Посебно поређење није, како би се са музиколошког аспекта могло очекивати, посвећено Вагнеровим хероинама, него Вердијевим. Наиме, Вагнерова музичка драма има потпуно другачији приступ грађењу ликова. Као што је Вагнерово позориште посвећено легендама и бајкама, тако је Пучинијево и Вердијево окренуто живим јунацима какве можемо срести свуда око нас и темама које су вечне и свуда присутне. Неузвраћена љубав, остављена драга, жудња за слободом, патриотски идеали, све су то емоције које свако од нас може да осети и схвати и самим тим имају способност да изазову емпатију код сваког гледаоца. Тим изузетно хуманим третирањем својих јунака Пучини је и стекао толику наклоност публике.

¹ Džordž Bernard Šo, *O muzici* (Beograd: Nolit, 1991), 179.

² За разлику од Вердија који је написао 26 опера, Росинија који је аутор 39 опера (последњу је написао чак 39 година пре смрти) и Доницетија који је сачинио 66 опера, Пучини их је написао само 12, а ипак се на списку најизвођенијих опера на свету међу првих шест налазе чак три Пучинијеве опере.

Циљ истраживања у овој докторској дисертацији је да се размотре драмски елементи опере, с посебним фокусом на описивање оних елемената који су битни за изградњу женских ликова на оперској сцени. Очекивани резултат јесу одговори на постављена истраживачка питања, тј. намера да се кроз музичку и драматску анализу допре до продубљеног схватања о Пучинијевим операма, а посредно и о њиховим хероинама. Када је реч о музичкој и драматуршкој анализи, тежиште истраживања је на анализи либрета у оквиру клавијеског извода, то јест на дефинисању оних елемената лика и односа међу ликовима који пружају драмску основу за стварање лика. Анализа музике треба да одговори на питање на који је начин битне садржаје радње и лика Пучини изразио музиком, то јест да се музички аспект опере повеже са драматуршким. У том смислу, ово истраживање је интердисциплинарно, јер повезује две уметничке области – Театрологију и Музикологију, што је и природно када је реч о проучавању оперске уметности.

Покушаћемо да докажемо неколико **радних хипотеза**.

I хипотеза: истраживање треба да докаже да је Пучинијева популарност тако велика из више разлога:

- због сасвим специфичног начина на који је драматуршки третирао своје главне протагонисте;

- зато што је својим ликовима уливао потпуно искрене и стварне емоције;

- због тога што су те емоције биле неуобичајене за норму тадашњег поимања сценске уметности.

II хипотеза: опште је познато да је Пучини правио јунаке „од крви и меса“, а да је имао нарочитог афинитета ка савршено нијансираном креирању хероина. Због тога ће рад бити покушај да се докаже полазно гледиште да су управо Пучинијеве хероине главно обележје његовог стваралаштва.

Сматрамо да ће оваква поставка радних хипотеза бити исправна и продуктивна, а да би се одговорило на постављене хипотезе, истраживање које ће бити спроведено биће подељено у неколико сегмената:

1. Увод;

2. Временски контекст у коме је Пучини стварао – у којем је планирано да буду дати резултати истраживања уметничких тенденција у времену у коме је Пучини стварао;

3. Уметничка биографија Ђакома Пучинија – у којем ће у основним цртама бити реконструисана Пучинијева животна и уметничка биографија;

4. Настанак и анализа опера *Боеми*, *Тоска*, *Мадам Батерфлај* и *Турандот* и драматска карактеризација њихових главних јунакиња – покушаће да заокружи драматску и музичку анализу Пучинијевих најуспешнијих опера и у том контексту да се посебно да анализа драматске карактеризације сваке хероине понаособ;

5. Закључак – у коме ће бити дата комплетна синтеза закључака који ће произаћи из анализе у вези с драматском карактеризацијом хероина, а на основу тога ће се оповргнути или доказати полазне хипотезе.

Приликом истраживања биће коришћени познати **методолошке приступи**, као што су историјски метод, драматска анализа, као и метод анализе и синтезе. Историјски метод ће бити претежан у раду на другом и трећем поглављу, у четвртом ће се претежно користити метод драматске анализе, а у петом метод анализе и синтезе. То су методи које намеће сама грађа и циљ који је постављен.

За **предмет** истраживања је одабрано четири од десет репрезентативних опера из Пучинијевог опуса. То су: *Боеми*, *Тоска*, *Мадам Батерфлај* и *Турандот*, иако ће и друге опере бити поменуте и биће дати основни подаци о њима. Пучинијева прва два младалачка дела, *Виле (Le Villi)* и *Едгар (Edgar)* само се помињу у историји музике, док се значајним, осим четири наведене, сматрају још и *Манон Леско (Manon Lescaut)*, *Девојка са запада (La fanciulla del West)*, *Ластавица (La rondine)* и *Трпуних (Il tritico)* који се састоји од три једночинке: *Плашт (Il Tabaro)*, *Сестра Анђелика (Suor Angelica)* и *Ђани Скики (Gianni Schicchi)*). Одабране четири опере представљају врхунац Пучинијевог опуса, а њихово истраживање може да пружи одговоре на питања која су постављена.

Неопходна литература за овај рад може се пронаћи у Библиотеци Матице српске, Библиотеци Академије уметности у Новом Саду, Библиотеци Српског народног позоришта и у Позоришном музеју Војводине. Поред ових класичних библиотека, пуно

грађе постоји на интернет сајтовима различитих високошколских установа које су отвориле приступ до својих репозиторијума, одакле се може покушати да доћи до информација из бројних докторских дисертација, магистарских и мастер теза. Грађа ће бити обезбеђена и путем база података на које су наше високошколске институције претплаћене путем КоБСОН-а. Потребно је посебно истаћи да је на српском језику веома мали број прилога о овом значајном италијанском композитору и да ће стога, највероватније, бити неопходно користити не само класичне и електронске изворе, већ и сву грађу до које је могуће доћи из приватних библиотека.



Слика 1. Ђакомо Пучини (1858–1924).³

„Свемоћни Господ дотакао ме је својим прстом и рекао: „Пиши за театар! Само за театар!“ – и ја сам послушао наредбу Свевршињег.“⁴
*Ђакомо Пучини**

³ <https://giacomopuccini.wordpress.com/pictures/> (Preuzeto: 20. 02. 2016)

⁴ Giuseppe Adami, *The Letters of Giacomo Puccini: Mainly Connected with the Composition and Production of his Operas*, (Philadelphia & London: J. B. Lippincott, 1931), 265.

* Све преводе са енглеског, италијанског и руског језика у тексту је урадила кандидаткиња за потребе ове докторске дисертације, осим оних који су већ публиковани на нашем језику.

2. Временски контекст у коме је Пучини стварао

Када је, средином 1900. године, почео да се бави темом *Мадам Батерфлај*, Ђакомо Пучини (Giacomo Puccini) је већ био веома познат. *Манон Леско*, *Боеми* и *Тоска* су већ били представљени широм света и за кратко време је својом популарношћу успео да надмаши своје колеге Руђера Леонкавала (Ruggiero Leoncavallo). и Пјетра Маскањија (Pietro Mascagni). Очекивано је било да настави традицију бел канта. Његов издавач Ђулио Рикорди (Giulio Ricordi) је Пучинија прогласио за јединог правог наследника великог Вердија и критичари су га стално поредили узимајући Вердија као модел. Са ове временске дистанце, можемо да се сложимо са ставом који је изнео Харолд Шонберг (Harold Schonberg) поредећи Вердија и Пучинија: „Док је основа Вердијевих опера хук битке, основа Пучинијевих опера је љубавни зов”.⁵

Заправо, Пучинија је мучило исто питање као и већину композитора тога времена који су се бавили проблемима музичког позоришта: с једне стране, како писати оперу, а не занемарити постојећу традицију дугу триста година, а с друге стране, како, ипак, оперу прилагодити духу новонасталог времена и новим струјама које су се јавиле у уметности? У овом поглављу даћемо кратак преглед тих нових кретања у европској уметности с краја XIX и почетка XX века, односно у времену у којем је и Пучини стварао.

2.1. Натурализам

У XIX веку је у уметности доминирао романтизам. Тај правац је управљао стваралачком имагинацијом, емоцијама и сензибилитетом уметника. Како се столеће ближило крају, тако се и романтизам постепено претварао у декадентан уметнички правац. Италијанска публика била је већ уморна од романтичног сентимента и од

⁵ Цитирано према: Burton D. Fischer, *Puccini's Tosca*, Opera Classics Library (Miami: Opera Journey's Publishing, 2005), 5.

идеализације, као и од романтичног приказивања реалног света. Италија је била суочена са политичким превирањима која су изазивала и социјалне и економске преокрете. Покрет за уједињење Италије *рисорђименто* (*risorgimento*), ослободио је Италију од спољног вођства, али се до краја века није стабилизовала ни економска, ни политичка ситуација у земљи због огромних економских разлика између југа и севера. Север је био богат и индустријски развијен, за разлику од југа који је од Напуља до Сицилије толико заостао да је деловало да је још увек у претходном столећу.

То се одразило и на уметност, па је тако дошло до процвата реализма и натурализма, који су изникли из ситуација у реалном животу, а приказивали су свет без идеализације, изражавајући потпуно верно све емоције и страсти у свим њиховим драматичним видовима. У натуралистичкој литератури и драми нема тема које се изостављају, ниједна није сувише ружна, примарне страсти постају тема сама по себи. Натуралистичке теме и сижее обилују интензивним страстима међу којима су секс, освета, издајство, љубомора, убиство. Човек приказан у натурализму био је портретисан као ирационалан, неморалан, луд, бруталан, округан, другим речима демонизован. Оно што је најважније, добро не тријумфује над злом.

Натурализам је уметнички правац који се надовезује на реализам. Приказује природу и човека у највулгарнијим и најтамнијим тренуцима. Реч натурализам је латинског порекла и значи природан. Натурализам као правац у уметности се јавља седамдесетих година XIX века и траје до 1890. године. Најпре се таква дела јављају у Француској, а потом се правац шири у Шведску, Норвешку, Немачку и друге крајеве Европе. Теорију натурализма обликовао је Емил Зола (*Emile Zola*) у расправама *Романописци натуралисти* (*Les Romanciers naturalists*) и *Експериментални роман* (*Le Roman experimental*) 1880. године. Зола је своју теорију утемељио на учењу Клода Бернара (*Claude Bernard*) *Увод у студије експерименталне медицине* (*Introduction à la médecine expérimentale*) и Иполита Тена (*Hippolyte Taine*). Чарлс Дарвин (*Charles Darwin*) утиче на Зола теоријом о наслеђивању својстава. Књижевност се, по Золи, приближава науци, а писац је експериментатор. Надовезујући се на учење Иполита Тена о наслеђу, тренутку и раси као чиниоцима који утичу на људско понашање, Зола је захтевао да се човеков развој прикаже као одређен његовом околином и наслеђем.

Зола је сматрао да писац мора да открије све тамне, црне стране људског живота као што лекар открива болест или рану коју треба да излечи. Не чуди стога идеја да натурализам треба да прикаже најтамније и најружније стране живота чиме се уводи „естетика ружноће”. Према натуралистима, сваки покушај идеализације је покушај фалсификовања! Ликови се читаоцима врло често сами представљају, писац није свезнајући приповедач, већ скривени режисер. Стога се у делима натуралиста разоткривају морална изопаченост, злочини, душевна болест, настраност, груба сексуалност. Јунаци натуралистичких романа су робови својих страсти, заточеници властите несретне судбине, људи коју су оптерећени наследним особинама и који су окружени истим таквим несрећницима као што су и сами. Маса људи је главни лик у књижевним делима натуралиста. Зола слика пороке, али их он и мрзи, а приказује их у својим делима да би их раскринкао и тако омогућио да их свако замрзи! Човек као природно биће подложен је нагонима, страстима и темпераменту.

Методологија природних наука се у натурализму преноси на књижевност и изучава се човек као што се изучавају друге природне врсте. На основу испитивања људске природе, натуралисти доносе закључак да три елемента одређују човека, а то су: а) наслеђе, раса, односно генетски материјал; б) средина, односно друштво, али и простор и клима; в) тренутак, тачније историјске околности. Од ова три елемента натуралисти посебно наглашавају генетику и нагоне. Ликови који најбоље осликавају важност наслеђа и гена су убице, проститутке, алкохоличари, агресивни људи, маргинални ликови који до тада нису били у жижи интересовања књижевних стваралаца. Теме које су у центру пажње књижевних стваралаца су се, такође, промениле. У доба натурализма то су најчешће: пороци, беда, нагонске реакције у складу с властитим интересима и непресушна жеља за опстанком.

У књижевно-теоријском смислу, натуралистичку књижевност карактеристише: огољена реченица без пуно украса, а емоције и ставови самог писца потискују се у други план; духовни живот се своди на механизам материје од које је сачињено људско тело; изучавају се људски поступци и реакције; чести су саблажњиви, развратни и аморални ликови, а човек се посматра као природни организам без надградње морала, свести, конвенција, културе и свега оног што га чини свесним и култивисаним бићем.

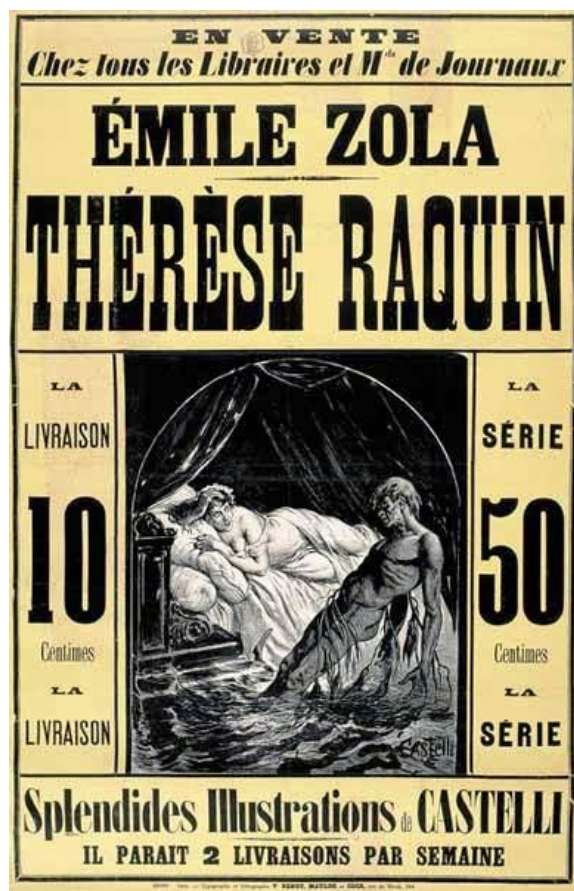
У Паризу је у време натурализма утемељено и Слободно позориште (Théâtre Libre) које је деловало од 1887. до 1896. године, а и сцена и глума морале су одговарати животу. Све што се приказивало на сцени било је „право”. Млади књижевници окупљени око Золе називају се *меданцима*, јер су се окупљали у Золиној кући, у Медану (Médan). По њима се на дну сваког човека крије дивља звер. Заједничка збирка радова младих натуралиста названа је *Меданске вечери* (*Les Soirées de Médan*). Читав покрет покренуо је Зола и окупио младе следбенике, међу којима се највише истицао Ги де Мопасан (Guy de Maupassant).

Треба рећи нешто више о Емилу Золи. То је француски романописац који је живео крајем XIX века и, како је већ раније поменуто, оснивач је натурализма. Радио је као издавач, писац и био је познат у културном и јавном животу оног времена у Паризу. Желећи да докаже да је могуће написати роман као експеримент осмислио је уметнички поступак у ком се књижевни лик доведе у одређене околности да би се проучиле његове реакције, управо као што се то чини у научном експерименту. Зола је покушао да изучи природну и друштвену историју једне фамилије под Другим царством и објавио је циклус експерименталних романа о њима. То је, по његовом мишљењу био синтетички приступ у којем се посматрала реакција групе људи под утицајем различитих околности. Делови збирке су познати из наслова његових романа: *Јазбина* (*L'assommoir*), *Жерминал* (*Germinal*), *Нана* и *Тереза Ракин* (*Thérèse Raquin*).



Слика 2. Плакат за филм рађен према роману *Жерминал* Емила Золе.⁶

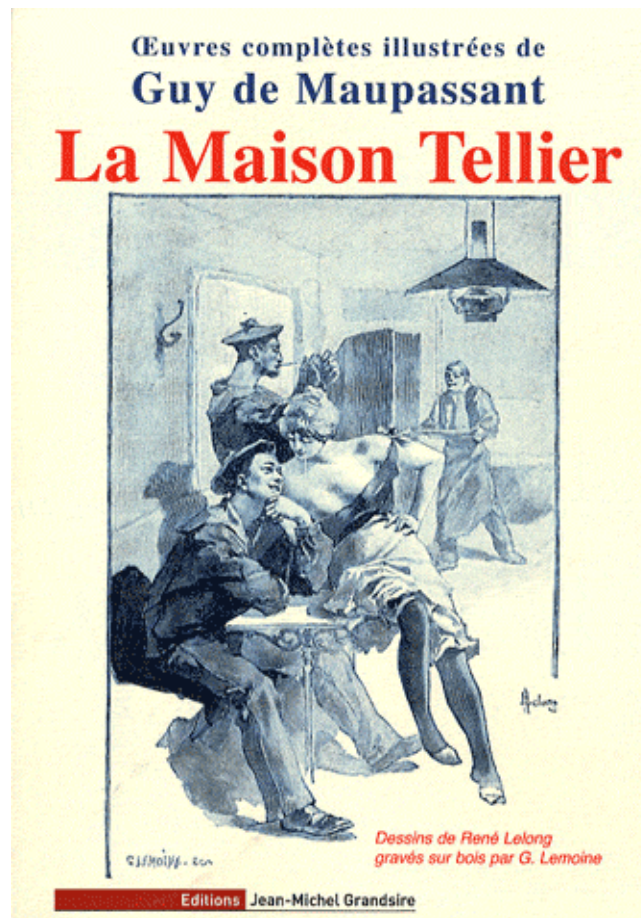
⁶ <http://theshack-lefordmuseumofart.blogspot.rs/p/emile-zola.html> (Preuzeto: 20. 02. 2016)



Слика 3. Корице књиге *Тереза Ракин* Емила Золе.⁷

Следећи значајан француски писац, новелиста с краја XIX столећа који се сматра натуралистом био је Ги де Мопасан. Писао је и романе и драмске текстове, али је ипак најпознатији по својим новелама. Може се пратити његов пут од чиновника, преко писца и пустолова, до слома и душевног растројства. Писао је под знатним утицајем Золе и Гистава Флобера (Gustave Flaubert) чији је био породични пријатељ. Значајне теме које је обрађивао су смрт и страх, о томе је највише писао за време својих депресија. Познате су његове приповетке с темом малограђанства као што су *Кућа Телије* (*La Maison Tellier*), *Један живот* (*Une Vie*), *Крофна* (*Boule de suif*) и друге.

⁷ <https://upload.wikimedia.org/commons/a/aq/Raquin.jpg> (Preuzeto: 20. 02. 2016)



Слика 4. Корице књиге *Кућа Телује* Ги де Мопасана.⁸

У немачкој књижевности у натуралисте се убраја немачки драматичар са почетка XX века Герхард Хауптман (Gerhardt Hauptmann). Његово дело се налази на прелазу стилова од натурализма до симболизма и надреализма, па су тако и теме које је обрађивао у својим драмама ишле од натуралистичких до сатиричних, мистичних и новоромантичних. Када се бавио социјалном тематиком приказивао је судбине малих људи, егзистенцијалну проблематику, при чему несрећне околности и услови у којима ти јунаци живе доводе до њихових саблажњивих реакција. Чувена натуралистичка драма коју је написао носи наслов *Ткачи* (*Die Weber*).

⁸ <http://www.decitre.fr/livres/la-maison-tellier-9782357840041.html> (Preuzeto: 20. 02. 2016)



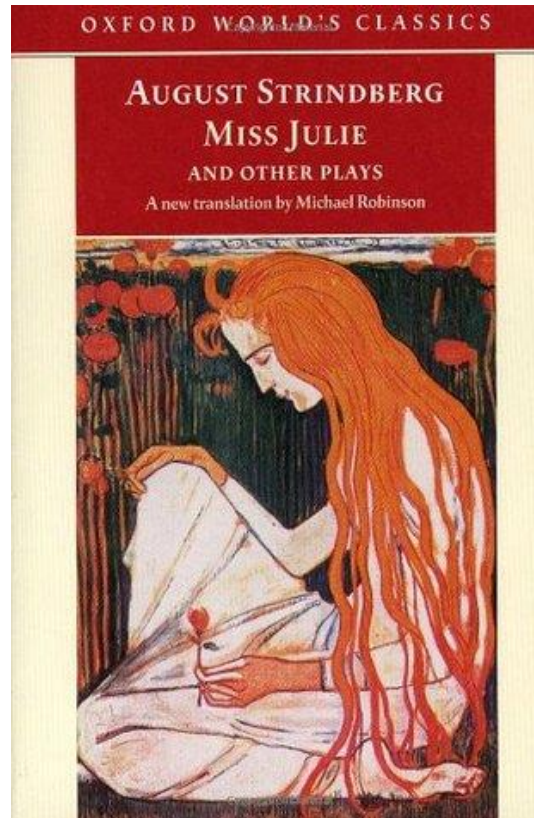
Слика 5. Плакат за драму Герхарда Хауптмана *Ткачи* из 1897.⁹

Скандинавски натурализам има значајног представника у драматичару Хенрику Ибзену (Henrik Ibsen). Радио је и стварао у Ослу. Славу је стекао релативно касно. У раној фази стварао је дела у стилу реализма, потом натурализма, да би последња његова дела имала нека обележја симболизма. Најчешћа тема коју је Ибзен у својим драмама обрађивао је сукоб ликова унутар свакодневнице због несређених међусобних односа или нерешених питања из прошлости. Његови ликови страдају, али типично је и то да су у његовим делима прекршене и друштвене конвенције и очекивања јавности. Најпознатије драме Хенрика Ибзена су: *Нора* или *Луткина кућа* (*Et Dukkehjem*), *Стубови друштва* (*Samfundets Støtter*), *Авету* (*Gengangere*), а у свима њима се појављују особе које крше моралне конвенције, потом се види да је породица дисфункционална, а неретко се наилази и на друштвене аномалије које се описују.

Август Стриндберг (August Strindberg) је представник шведског натурализма. Био је песник, приповедач и драматург на прелазу из XIX у XX век. Као анархиста, живео је и радио изван своје домовине, бавио се разним занимањима, развио интерес за алхемију, али је, нажалост, патио од маније гоњења. У његовим делима виде се типичне одлике натурализма, али је писао и с карактеристикама експресионизма, с елементима окултног и мистичног. Најпознатија дела су му: *Бракови* (*Giftas*), *Црвена*

⁹ https://upload.wikimedia.org/wikipedia/common/thumb/7/79/Die_Weber_1897_by_Emil_Orlik.jpeg/268ph-Die_Weber_1897_by_Emil_Orlik.jpeg (Preuzeto: 20. 02. 2016)

соба (*Röda rummet*), а написао је и чувене натуралистичке драме: *Госпођица Јулија* (*Fröken Julie*), *Отац* (*Fadren*) и *Веровници* (*Fordringsägare*).



Слика 6. Корице књиге *Госпођица Јулија* Августа Стриндберга.¹⁰

Амерички писац Џек Лондон (Jack London), рођен 1876. године спада у малобројне представнике који се сврставају у натурализам на америчком тлу. Његови романи, пре свега *Зов дивљине* (*The Call of the Wild*), *Бели очњак* (*White Fang*) и *Мартин Идн* (*Martin Eden*) сместили су Џек Лондона у ред најпопуларнијих писаца у то време. Лондон је умро 1916. године, након богате каријере коју је провео радећи на романима, а бавио се и публицистиком и политиком. Наоружан само осмогодишњом школом Џек Лондон је са 18 година освојио своју прву књижевну награду, надмашивши студенте са Берклија (*The University of California, Berkeley*) и Стенфорда (*Stanford University*). Оно

¹⁰ http://www.goodreads.com/book/show/74207.Miss_Julie_and_Other_Plays (Preuzeto: 20. 02. 2016)

што га је чинило великим је његово велико животно искуство, као и сазнање о томе шта су други људи преживљавали. Због његове склоности за бављење социјалним темама понео је надимак „амерички Горки”.

Већ је поменута чињеница да је у првој половини XIX века преовлађивала естетика романтизма у свим врстама уметности. У другој половини века развија се естетика реализма. Стога, реализам или натурализам у уметности, могло би се рећи најуопштеније, представља приказивање реалних предмета у природном окружењу, међутим, реалистички покрет у XIX веку заговарао је натурализам као одговор на стилизовање и идеализовање предмета у романтизму.

У сликарству, „натурализам” означава стил који је веран животу и у којем се представљају природа и људи с најмање могуће одступања или мењања. Првобитно се појавио у енглеском пејзажном сликарству, али је ускоро захватио Француску и друге делове Европе. На натурализам су утицали естетика и култура тог времена, али и субјективни приступи његових представника у уметности.

Мора се, ипак, признати да су бројни сликари и пре краја овог века сликали веома реалистично и да то реално приказивање окружења и уметничких објеката у њему није новина. У XIX веку „натурализам” или „природњачка школа” је вештачки смишљен термин који представља споредан покрет у реализму, који је покушај уметника (не у потпуности успешан) да се разликују од својих претходника избегавањем политике и социјалних питања. Много натуралистичких слика обрађивало је сличан низ тема, као што ће бити случај и у импресионизму, али се користио чвршћи, традиционалан стил рада четкицом, док су предели често сликани по тмурном времену. Дат је пример такве слике Ајлифа Петерсена (Eilif Peterssen) *Пецање лосова (Laksefiskeren - The Salmon Fisherman)*.



Слика 7. Ајлиф Петерсен, *Пецање лососа*.¹¹

У XIX веку заокрет од романтичне ка реалистичкој естетици десио се нагло, чак се може рећи да је тај преокрет био помало застрашујући за уметничку публику, јер су садржаји приказани у доба романтизма могли, такође, бити туробни или страшни, али нису имали везу с реалним, свакодневним животом. На појаву и развој реализма, може се рећи, утицала су научна открића и техничке новине која немају директну везу с уметношћу. Жеља научника да све објасне и докажу имала је посредно утицаја на уметнике, посебно Дарвинова теорија, потом позитивизам, објективизам и друге. Романтичарско схватање ствари постало је непоуздано, јер је субјективно и не темељи се на стварности. Од уметности се сада тражи да буде истинита, објективна и тачна, због чега стварност и природа постају првенствени извори инспирације за уметнике.

¹¹ <http://www.sandalsand.net/norway-jaeren-sele/> (Pristupljeno: 14.01.2016)



Слика 8. Гистав Курбе, *Шкоље у Етретату*, уље на платну.¹²

Гистав Курбе (Gustave Courbet), Оноре Домије (Honoré Daumier) и Жан - Франсоа Мије (Jean François Millet) су била три најзначајнија натуралистичка сликара у Француској. Курбе је написао: „Сликарство је у суштини конкретна уметност и може опстати само ако представља оно стварно и постојеће...”¹³ За ову тројицу сликара уметност би могла да се схвати као борба, пре свега инспирисана немирима 1848. године који су владали у Европи, и то борба која се развијала у три правца: а) супротстављање искреног сликарства „званичном сликарству”, б) супротстављање правих садржаја, па чак и ружних, отужним романтичним садржајима слика којима се дивило успавано грађанство; в) супротстављање истине о животу тежака и пролетера друштву које живи уљуљкано у своју грађанску идилу. Гистав Курбе био је надахнут не само приврженошћу родној земљи, већ и идејама Пјера Жозефа Прудона (Pierre-Joseph Proudhon) и зато му је сметало маниристичко сликарство које је тада било актуелно у Француској. Платна која је Курбе радио су заиста представљала нов вид уметности, не само по садржају, већ и по техници рада. Као пример дате су репродукције чувеног Курбеовог платна *Погреб у Орнану* (*Un enterrement à Ornans*) и *Шкоље у Етретату* (*Falaise d'Étretat après, la Porte d'Aval*).

¹² <http://www.britannica.com/biography/Gustave-Courbet/images-videos/Falaise-d'Étretat-apres-la-Porte-d'Aval-oil-on-canvas-by/97447> (Pristupljeno: 14.01.2016)

¹³ Цитирано према: Ђина Пиксел, *Општа историја уметности*. 3, (Београд: Вук Караџић, 1974), 148.



Слика 9. Gustave Courbet, *Погреб у Орнану*, уље на платну.¹⁴

Други значајан француски уметник Оноре Домије је већ на самом почетку своје каријере допао затвора, јер је у чувеном сатиричном часопису *Карикатура* (*La Caricature*) приказао краља Луја Филипа (Louis-Philippe) у свим могућим варијацијама, дакако увредљивим. Домије је ту врсту оштрине и карикатуралног смисла исказао и у свом вајарском опусу када је изобличио све чланове француског парламента оног времена. У низу литографија оставио је забележене prizore из судског живота – судије, адвокате, оптужене – али и малог човека који мучи своје муке и забавља се на свој начин, потпуно другачији од оног како се забавља високо друштво.

Трећи Француз којег је неопходно поменути је Франсоа Мије који је напустио Париз да би се вратио природи и темама из сеоског живота, тако да је готово до мита подигао живот сељака и њихов тежак рад и труд. Слика *Сакупљачице класја* (*Des glaneuses*) представљена овде је прави пример колористичке ширине, широке поставке и сажете композиције које одликују платна овог уметника.

¹⁴ https://en.wikipedia.org/wiki/A_Burial_At_Ornans#/media/File:Gustave_Courbet_-_A_Burial_at_Ornans_-_Google_Art_Project_2.jpg (Preuzeto: 21. 02. 2016)



Слика 10. Франсоа Мије, *Сакупљачице класја*, уље на платну.¹⁵

Талас реалистичке уметности је стигао и даље од граница Француске, али није свугде имао толико успеха. Између осталих, био је прихваћен и у Русији. Он ту налази погодно тле, постаје израз народне побуне, те је сагласан са новим таласом у музици и књижевности. Типичан представник те уметности је Иља Рјепин (Илья Эфимович Репин) који је стекао славу својим платном *Бурлаци на Волги* (*Бурлаки на Волге*), које се чува у Националном музеју у Петрограду (Государственный Русский музей) чија репродукција је дата као пример.

¹⁵ <http://www.artnit.net/paleta/item/234-%C5%BEan-fransoa-mile-sakuplja%C4%8Dice-klasja.html> (Preuzeto 16.02.2016.)



Слика 11. Иља Рјепин, *Бурлаци на Волги*, уље на платну.¹⁶

У Италији су два уметничка покрета означила неке од најбитнијих момената у италијанској историји: рођење нације и почетак XX века. Ђовани Фатори (Giovanni Fattori) је био један од најзначајнијих представника Макјајола (Macchiaioli), групе сликара који су на радикалан начин желели да обнове начин приказивања села уз помоћ технике која се састојала у представљању утисака, које су уметници добијали из стварног света, уз помоћ мрља. Дакле, радило се о побуни у односу на владајући академизам, као и тежњи ка модерном која је обузимала тек уједињени народ.

На још израженији начин, Футуризам је - под утицајем радикалних друштвених, политичких, научних и технолошких промена с почетка XX века желео да изрази сопствену веру у будућност, усвојивши до тада непознате изражајне форме, у радикалном контрасту са уметношћу прошлости. Реализам у Италији се укоренио, али је постојао кроз низ покрајинских школа и стога је остао у провинцијалним оквирима.

Реализам и натурализам увели су нове теме у уметност што се тиче садржаја и значења, али не и што се тиче ликовне технике. Прелаз на неко ново сликарство које је било другачије у односу на реализам, обележен је тек појавом Едуара Манеа (Édouard Manet) и тај правац у ликовној уметности је познат као импресионизам, док ће га у књижевности пратити модернистички правац чији су најистакнутији представници били Шарл Бодлер (Charles Pierre Baudelaire) и Стефан Маларме (Stéphane Mallarmé).

¹⁶ https://hr.wikipedia.org/wiki/Burlaci_na_Volgi (Preuzeto 16.02.2016.)

Као историјски покрет, натурализам је сам по себи био кратког века, али је он дао свој допринос уметности обогаћењем реализма и увођењем нових подручја што се тиче предмета и тема уметности.

Током последњих деценија XIX века и италијанска опера је доживела промене. Група интелектуалаца и уметника окупљена око естетичког покрета који се залагао за националне уметничке вредности, познатог као скапиљати (*scapigliati*), нашла је инспирацију у Рихарду Вагнеру и успротивила се романтичним мелодрамама и спектаклима „гранд опере” какве су правили Ђузепе Верди и Ђакомо Мајербер (Giacomo Meyerbeer) прогласивши их застарелим у стилском погледу. Скапиљати је назив уметничког покрета који је настао после периода рисорђимента (*risorgimento*), а који је трајао 1815–1871. године. Покрет су чинили песници, писци, музичари, сликари и вајари. Реч скапиљатура означава нешто разбарушено, у овом случају оно што је супротно устаљеним конвенцијама, те је еквивалентан француском изразу боемија или енглеском неукалупљен.

Модернизам је био покрет у свим видовима културе, у музици, књижевности и сликарству, који је свој највећи интензитет достигао између 1870. и 1918. године, тј. до самог краја Првог светског рата. Италијански веризам, својим драматичним сценама из народног живота, без финије психолошке анализе, музички немарно и површно обрађеним, са екстремним колебањима између лиризма и бруталних ефеката, значио је реакцију на Вагнеров утицај, који се у Италији могао констатовати делимично у Вердијевом *Отелу* (*Otello*), а нарочито у делу Арига Боита (Arrigo Boito), у његовом *Мефистофелесу* (*Mefistofele*). Чист веризам остварен је само у *и рустикани* Маскањија и *Пајацима* Леонкавала. Иако су њихова дела имала великог успеха и извршила знатан утицај на европско оперско стварање крајем XIX и почетком XX века, Маскањи и Леонкавало нису успели да веристички стил подигну до универзалног значаја. То што они нису успели да учине, успео је Пучини, који је у извесној мери модификовао основне поставке веристичке естетике.

Пучини је овако формулисао свој позоришни кредо: „Постоје извесне законитости на које се мора обратити пажња када се компоњује за позориште:

заинтересовати, изненадити, дирнути или насмејати публику”,¹⁷ а то је уједно и његово основно естетско начело. Пучини је више него ико рачунао на нерве своје публике и деловао на њих, служећи се често и спољашњим ефектима. Његов оперски стил представља више или мање хармоничну мешавину бруталности и сентименталности.

Те две особине његовог стила имају и своје специјално порекло. Кад је у питању бруталност, натурализам, груби контрасти и широке линије, Пучинијев стил је непосредни наставак веризма. Пучинијева сентименталност, у музичком смислу, проистиче једним делом из његове *Манон Леско*, а другим делом из Вердијеве *Травијате (La Traviata)*. Анализиране композиционо-технички, партитуре Пучинијевих опера састоје се из мозаичног музичког ткива, изванредно духовито инструментiranог и уобличеног у једну целину сигурном руком мајстора. Интензивно оркестарско подвлачење драме, изненадни контрасти, велике градације, често театралне и неубедљиве, темпераментни изливи, широка распеваност мелодијских линија у смислу италијанске традиције – то су биле главне особине Пучинијевог оперског стила.

Оно што је главна Пучинијева одлика као оперског ствараоца и чега се читавог живота држао као главног начела било је придавање највеће важности женским ликовима у операма. Сматрао је да ти ликови највише привлаче публику у позориште, али је из једне у другу оперу мењао амбијент стављајући своје јунакиње стално у нова окружења.

Његова прва значајна опера настала је у истој години када и Вердијев *Фалстаф (Falstaff)*. Многи критичари су томе посвећивали поетски значај говорећи да је то „био знак да је старији Верди предао палицу Пучинију”, али довољно је рећи да се то може посматрати као својеврстан континуитет у историји италијанске опере. Други композитори италијанске „младе школе” су оставили за собом углавном само по једно

¹⁷ Giuseppe Adami, *Letters of Giacomo Puccini: Mainly Connected with the Composition and Production of His Operas*, (Philadelphia, London: J. B. Lippincott Comp., 1931), 283.

дело од великог значаја, за разлику од Пучинија чија дела по учесталости извођења на светским сценама стоје испред Вердијевих.¹⁸

Група авангардних италијанских оперских композитора под називом „млада школа” (*giovane scuola*) прихватила је многе Вагнерове музичко-драматске иновације да би трансформисала оперу у нови, другачији жанр базиран на натурализму, жанр који је назван веризам.

2.2. Веризам

Веризам се појавио у Италији у моменту када романтизам почиње да показује знаке умора, превазилазећи стагнацију и настављајући дугу националну традицију. Он се појављује најпре у књижевности, затим у примењеним уметностима, позоришту и музици, проналазећи у њима сопствене изражајне облике. Италијански веризам се временски и по тенденцијама поклапа са француским натурализмом и немачким експресионизмом. Веризам значи реализам, али субјективизам који га карактерише окреће правац према интимном, изванредном и непредвидивом.

За веризам је специфично поређење два света: сиромашног, агресивног, спонтаног, еруптивног али издржљивог, са оним развијеним, слободним у драматичној борби за превласт. Истина се изражава темама које се углавном базирају на сликама и ситуацијама из живота обичних људи.

Италија с краја XIX века традиционално се сматра колевком оперског реализма. Италијански израз *веризам* који се користи у литератури још од 1870-их година, сматра се научним и објективним у описивању обичних животних ситуација, а посебно је коришћен у делима сицилијанског писца Ђованија Верге. Већ у 1890-тим, израз *веризам* се везује за нову врсту италијанске опере, а почетном тачком сматра се опера једночинка Пјетра Маскањија (Pietro Mascagni) под насловом *Кавалерија Рустикана* (*Cavalleria rusticana*) из 1890. године. Опера је заснована на краткој причи, а касније и комаду, Ђованија Верге: то је прича о страсти, прељуби и убиству из љубоморе међу сицилијанским сељацима.

¹⁸ Видети Operabase <http://operabase.com/visual.cgi?lang=en&splash=t> (Posećeno: 20. 02. 2016)

Сродно дело појавило се две године касније, 1892. године у виду опере *Пајаџи* (*Pagliacci*) Руђера Леонкавала Прича користи исте елементе као и *Кавалерија*, али је постављена међу трупу путујућих глумаца, са драматуршким додатком „представе у оквиру представе”, у току које љубоморни муж убија своју неверну жену.¹⁹ Обе опере, и *Кавалерија рустикана* и *Пајаџи*, понудиле су нешто ново, посебно непосредан мелодијски и оркестарски ефекат, и обе су врло брзо постигле светску славу. Заплети обе ове опере се ослањају на књижевни *веризам*, те је тај термин почео да се примењује и на друге, њима сличне опере.

Веризам је, иначе, књижевни смер у италијанској књижевности поткрај XIX века. Ђовани Верга (*Giovanni Verga*) био је италијански приповедач, конзервативац, а подржавао је и италијанску војну политику почетком XX века. Најбоље странице написао је пред крај живота, а то су његова два романа, *Породица Малавоља* (*I Malavoglia*) и *Мајстор дон Гесвалдо* (*Mastro-don Gesualdo*), као и приповедачке збирке. Сам врхунац италијанског натурализма је назван по њему – **веризам**. Веризам подразумева мрачне мотиве који су смештени у рустикални амбијент. Приказује се тамна страна живота, окрутне људске страсти, та занемарена страна људске природе. За Ђованија Вергу се каже да је био „prije svega pjesnik malih, poniznih ljudi”, а преко њега је „prvi put u realističkoj obradi mali čovjek, italijanski siromah, došao do riječi”.²⁰

¹⁹ Леонкавало је до ове приче дошао на основу чињеница током судског процеса за убиство. Судски процес је водио Леонкавалов отац, судија по професији.

²⁰ Citirano prema: Radoslav Josimović, *Naturalizam* (Cetinje: Obod, 1967), 79.



Слика 12, Портрет Ђованија Верге од Антонина Гандолфа.²¹

Најзначајнији представници књижевног веризма били су Луиђи Капуана (Luigi Capuana), уједно и теоретичар овог усмерења, Федерико де Роберто (Federico de Roberto), Грација Деледа (Gracia Deledda), Ђезаре Паскарела (Cesare Pascarella), Ренато Фућини (Renato Fucini) и други који су, настојећи да буду непристрасни, истраживали праве узроке догађаја о којима су писали. Теме су биле углавном руралне, нарочито са италијанског југа, а ликови у њиховим делима се служе аутентичним, локалним језиком.

Стилски правац у италијанској опери под називом веризам с краја XIX века настао је као реакција на симболичност и мистичност музичких драма Рихарда Вагнера. Веристи су захтевали да се на оперској сцени не идеализује људска природа, него да се живот, нагони и страсти приказују онаквима какви заиста јесу. По томе је оперски веризам близак књижевном натурализму, а подстицаје је налазио у неким делима Ђузепеа Вердија и у руском музичком реализму.

Веризам је и смер у италијанском сликарству и вајарству од средине XIX века, који је настао као супротност класицизму. У немачком сликарству 1920-их и 1930-их година неки ликовни критичари повезују с веризмом представнике нове стварности.

²¹ https://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Verga (Preuzeto: 20. 02. 2016)

Веризам у италијанској кинематографији настао је средином 1910-тих година, а односи се на неме филмове Нина Мартољиа (Nino Martoglio). Свој наставак имаће након Другог светског рата у италијанском неореализму.

Појава веризма у музици најочљивија је у жанру опере, где је напетост сценских ситуација подвучена и интензивирана музиком. Представници овог правца развијају, са једне стране, велику традицију италијанске школе, док се са друге стране тематиком приближавају реалности свакодневице коју покушавају да што верније прикажу. Постоји чврста веза између романтичних и веристичких италијанских дела, јер се веристичка опера темељи на традицији италијанске опере, на италијанском белканту, уједињујући се са специфичностима фолклорне музике, користећи се канцонетама, серенадама и баладама, аријама које су драматуршки уклопљене тако да подвуку сценска дешавања.

Након врло брзог афирмисања Маскањија његовом првом веристичком опером *Кавалерија рустикана* и Леонкавала опером *Пајаџи*, које су напред поменуте, у Италији се развијају јаки темељи веристичке опере у којима се огледа пад идеала рисорђимента (*risorgimento*) и опседнутост политичким, економским и моралним проблемима који се манифестују после националног уједињења. Још више од социјалних проблема, композиторе привлаче предели посебно богати фолклорним специфичностима. Уводе се инструменти, мелодије и ритмови из народа.

Специфичност италијанске веристичке опере огледа се у одабиру веома емоционалних тема, у којима је драматика доведена до трагичног. Углавном се задржава употреба широких и распеваних мелодија, али се постепено мења њихова функција, наглашавањем контраста везаних за људску природу. У вокалној мелодији долази чак до декламације и говора, што доводи до још чвршће повезаности између музике и текста.²²

²² Можда је најупечатљивији пример веристичког декламаторног говора реплика на крају опере *Пајаџи* у којој главни јунак Канио (Пајаџо), након што је убио своју жену и њеног љубавника, у страшном крику бола и очаја каже "*La comedia e finita!*" Уз управо извршено двоструко убиство, уз два мртва тела која леже на сцени окружена ужаснутим хором, баш ова реченица у свакој представи *Пајаџа* изузетно дигне ниво драматике у овој снажној веристичкој драми.

Музичко позориште има јаке корене у традицији италијанског народа, чија је раскошна мелодиозност посебно изражена у кантиленама Ђоакина Росинија (Gioacino Rossini), Винћенца Белинија (Vincenzo Bellini), Гаетана Доницетија (Gaetano Donizetti) и Вердија. Разлика је у томе што сада типични романтични ликови нестају, уступајући место темама са психолошким и социјалним карактером. Италијанска опера се обнавља и посвећује више пажње хармонији, полифонији и оркестрацији. Оркестар уместо досадашње улоге једноставне пратње, сада добија једну од главних улога, претвара се у активног учесника у драмској радњи опере.

Рађа се и један нови тип опере, често називан „скицом”, који се састоји од само једног чина, у којем је психологија ликова врло снажно индивидуализована. Ове веристичке опере приказују једноставне људе из народа. Оне доводе на сцену сељаке, раднике, жене лаког морала, затворенике, криминалце, описујући њихове обичаје, празноверја, ритуале, па чак и насиље које доводи до злочина. Овај тип опере имао је интернационалну популарност, коју дугује лаким и изражајним мелодијама, живахним ритмовима, динамичности ликова обојених снажним емоцијама. Такође, локални колорит у који су биле смештене, допринео је да ове опере оставе снажан утисак о Италији у другим земљама у којима су извођене.

Може се слободно закључити да веризам карактерише наглашавање драматике, а и коришћење лирских мелодичних линија који се смењују са моментима јаке страсти у којима долази и до веристичких „натуралних” речитатива који постају још један инструмент који доприноси ефекту драматичности у појединим операма.

Пучинијева дела историчари музике често сврставају под веризам. Међутим, први Пучинијев међународни оперски успех био је потпуно удаљен од реализма. У опери *Манон Леско* из 1893. године, другој по реду преради романа опата Превоа (Abbé Prévost), коју је Жил Масне (Jules Massenet) већ искористио за своју оперу, радња је смештена у далеко салонско време XVIII века. Како би приказао ово време, Пучини се упустио у компоновање љупких мадригала и гавота, да би помоћу њих осликао дух тог времена на почетку другог чина. Штавише, обе опере о Манон најављују наклоност ка егзотичном која је била карактеристична за XVIII век, а доживела је свој пуни процват

у XX веку. Као пример за веризам – у литерарном смислу – *Манон Леско* је, према томе, потпуно непримерена. Пучинијева опера је ништа мање снажан пример оног што ће композитор унети у пост-вердијанску оперу коју је обогатио многим новинама, нарочито својим непогрешивим инстинктом за разарајућу и дубоку емоцију. Тај јединствени инстинкт је његов таленат који ће га чинити током неколико деценија најуспешнијим живим оперским композитором у Европи и далеко шире.

Либрето ове опере изгледао је далеко мање поетичан, а далеко више налик прози у поређењу са операма компонованим раније у XIX веку. Пучини је наставио да се бави овом опером још деценијама након премијере, тако да не постоји коначна верзија *Манон Леско*, него извођачи по слободном нахођењу бирају између више варијанти. Пучини је био перфекциониста, али и у духу тог времена било је да се дело прерађује више пута.²³

С друге стране, недостајући елементи литерарног веризма код Пучинија су надокнађени поигравањем са реалистичким средствима у другим доменима. Пучинијева најпознатија опера *Боеми* из 1896. године је далеко од салонске атмосфере. Смештена је у боемски Париз, у Латински квартал. Хероина Мими је једноставна везиља, која, како сама за себе каже, живи у собици у поткровљу, гледа кровове Париза, али и пати од туберкулозе. Родолфо, херој, је поета и сањар, који покушава да напише грандиозан комад, али једва преживљава бавећи се новинарством. Сиромаштво, болест, глад и хладноћа су стални пратиоци ових јунака, иако се догађаји у опери гледају кроз ружичасте наочаре које чине да је лирски тон опере сасвим различит од оног у *Кавалерији* или *Пајацима* у којима на површину избијају дивље страсти.

Две од Пучинијевих опера су чист пример веристичког стила. То је *Тоска* која је настала 1900. године и *Плаут* (*Il Tabaro*), први део *Тринтиха* (*Il tritico*) који је настао 1918. године. Обе опере обилују елементима веризма који се огледају у експлозијама необузданих људских страсти. Пучини се колебао између обичног и сентименталног у својим операма и та стална колебљивост и чини његове опере тако привлачним и

²³ Погледати више у Прилогу бр. 2.

животним. *Тоска*, која је уследила након *Боема*, у великој мери се разликује од претходне опере. Радњу чине страст, уцена и убиство у римској политичкој и уметничкој елити. Барон Скарпија (Scarpia) представља, уз Јага (Iago) у Вердијевој опери *Отело*, једног од највећих негативних ликова у светском оперском опусу. Будући да је на челу деспотског и репресивног режима, он користи свој положај да би задовољио своје најниже страсти, а то су садизам и похота.

Пучинијева опера *Девојка са запада* са својим љубавним троуглом садржи примесе веризма, али читава опера је, заправо, идеализација германског романтизма који је удаљен од жанра веризма. Истина, Пучинијеве опере обилују читавим спектром различитих реалистичних ликова, ту су куртизане Манон Леско и Магда (Magda) у *Ластавици (La rondine)*, Де Грије (Des Grieux) који је студент, Каварадоси (Cavaradossi) који је песник, ту су везиља Мими (Mimi), певачице Мизета (Musetta) и Тоска, гејша Ћо-Ћо-Сан (Cio-Cio-San), власница бара Мини (Minnie), рудари у *Девојци са запада*. И предели су реалистички осликани, а места збивања постоје у реалности – Париз у *Боемима* и у *Плашту*, Рим у *Тоски*, амерички Дивљи запад у *Девојци са запада*, Нагасаки у *Мадам Батерфлај*, Забрањени град у Пекингу у опери *Турандот*, о чему ће још бити речи у одељку о егзотизму код Пучинија.

Познато је да је Пучини налазио своју инспирацију у натурализму, у свету обичних људи, у обичном животу. Само се један једини пут упустио у причу о миту или легенди и то у опери *Турандот*. А и тада је Пучини изменио карактер главне јунакиње у односу на Гоцијев оригинал, дајући му хуману ноту, и ублажујући лик који је окарактерисан у комедији дел арте. То што је сам смислио лик робиње Лиу додатно доказује Пучинијеву потребу да хуманизује ово дело.

2.3. Егзотизам код Пучинија

Иако је у писмима која је слао са својих многобројних путовања наглашавао колико му тешко пада раздвојеност од куће и од свог родног места, Пучини је управо захваљујући сталним посетама светским позорницама имао прилике да види популарне комаде тог времена и да иде у корак са трендовима који су владали најзначајнијим

позоришним сценама Европе и Америке. Тако је међу мноштвом његових савременика и он био освојен егзотизмом и оријентализмом, правцима који су муњевито стекли популарност у европској уметности. Као уметник са веома израженим осећајем за театар, одмах је проценио колико ће те „различитости” у визуелном, а и у музичком смислу бити привлачне за публику, па су тако настале његове „егзотичне” опере *Мадам Батерфлај*, *Девојка са Запада* и *Турандот*.

Крајем XIX века, како каже Гомбрих (1980), „ствараоци у свим областима уметности нашли су се у некој врсти креативног ћорсокака”.²⁴ Створила се потреба за нечим новим, још „ненасликаним”, „ненаписаним”. Тако се поново јавило интересовање за Далеки исток и „егзотични тренд” који је муњевито освојио читаву Европу. Ниједна уметност није остала имуна на помодне трендове, а опера, као синтеза музичке, драмске и ликовне уметности, је на тај начин обогаћена могућношћу да се „смести” у сасвим нове пределе и на необичне дестинације, још невиђене пејзаже, да се извођачи одену у раскошне и егзотичне костиме, а композитору је на располагање стављено и богатство новог звучног колорита.

Осврнућемо се на чињеницу да је средином XIX века роман у Енглеској најпре постао најпопуларнији, а убрзо и најцењенији вид књижевног стваралаштва. Јачању уметничког дигнитета романа понајвише су допринели водећи викторијански писци „главног тока”, попут Чарлса Дикенса (Charles Dickens), Вилијама Текерија (William Makepeace Thackeray) и Џорџа Елиота (George Eliot, тј. Mary Ann Evans). Њима, дакако, припада и велики део заслуга за вртоглав пораст популарности романа као књижевне форме, али су тој популарности далеко више допринели писци забавних, махом авантуристичких романа. Једну од најважнијих новина у њима, истовремено и једну од најизразитијих и најлакше уочљивих карактеристика представљала је склоност ка измештању радње у далека, егзотична поднебља.

Узроци настанка тог новог вида „ескапизма” могу се у основи свести на два фактора. Први је проистицао из велике експанзије знања о другим и другачијим световима, до које је дошло захваљујући пре свега колонијалним освајањима. Други

²⁴ Ernst Hans Gombrich, *Umetnost i njena istorija*, (Beograd: Nolit, 1980), 184.

фактор је био психолошке природе и темељио се на засићености викторијанске публике романескним тематизовањем свакодневице, односно на жељи да се из често баналног материјализма епохе побегне у суштински различите светове.

Енглески роман је све до половине XIX века био дубоко укореењен у енглеску стварност и сводио се на њено мање или више маштовито и духовно подражавање. Негде од средине века, међутим, почиње „путовање у егзотику”, које је у променљивим видовима опстало све до данас. Писци попут Роберта Балантајна (Robert Michael Ballantyne), Роберта Луиса Стивенсона (Robert Louis Stevenson) или Радјарда Киплинга (Rudyard Kipling) су својим романима *Корално острво* (*The Coral Island*), *Острво с благом* (*Treasure Island*) и *Књига о џунгли* (*The Jungle Book*) проширили постојеће мапе романсијерске имагинације и исцртали нове.

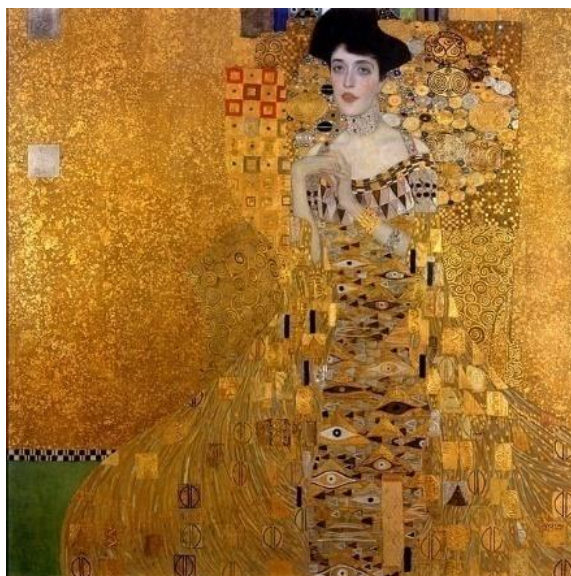
У француској литератури је била слична ситуација. Тежња за егзотичним била је све израженија и све више су се у романима дочаравале друге културе и непознате земље, наравно, увек са нагласком на томе колико су све оне инфериорне у односу на западњачку културу. Осим у романима забавног и популарног жанра, и у интелектуалним и књижевним круговима се одомаћила идеја о егзотичном, а почела су и много чешће да се појављују дела која су настала из пишневог личног искуства стеченог у егзотичним земљама, а не само на основу њихових фантазија о далеким пределима. Самим тим та дела почела су да имају далеко интимнији тон, јер је то био литерарни жанр који је директно проистекао из сазнања о животу у колонијама и у којем је протагониста – неретко сам аутор – сведочио о директном учешћу у конфликтним ситуацијама између западне културе и оријенталне „различитости”.²⁵

Отварање ка свему што је имало примесе егзотичног је узело маха и у другим уметностима. На Светској изложби у Паризу 1867. године први пут је представљен Јапан. Пет година касније, Светски сајам у Бечу, осим технике и технологије из Јапана, представио је публици и уметничка дела, украсне предмете и уметничке рукотворине. Нарочито интересовање су изазвали павиљони посвећени вртларству са патуљастим

²⁵ Више о томе: Edward Said, *Orientalism* (London: Penguin, 1977).

дрвећем, мостићима и водопадима. Такође, појављују се и вредни предмети од порцелана, керамике, лакираног дрвета, осликана свила.

Домаћи сликари не пропуштају да искористе помодно интересовање за оријенталне мотиве, па зато средња Европа постаје преплављена уметничким сликама са мотивима егзотичних женских фигура. Композиције тих слика не представљају аутентични Јапан, него тадашњу представу која о Јапану влада у Европи, па тако на платнима углавном доминирају егзотични пејзажи и детаљи који су плод маште уметника. Европски сликари не пропуштају да искористе велику опчињеност богатог слоја људи Оријентом, па настаје мноштво радова инспирисаних управо том темом. Аустријски сликари Оскар Кокошка (Oscar Kokoschka), Егон Шиле (Egon Schiele) и Густав Климт (Gustav Klimt) сликају жене у кимонима, оријенталне параване, егзотичне чајанке и лепезе. Једна од најпознатијих слика које представљају моду јапанске естетике је Климтова слика *Портрет Аделе Блох-Бауер I* (*Bildnis der Adele Bloch-Bauer I*) из његове „златне” фазе.



Слика 13. Густав Климт, *Адела Блох-Бауер I*.²⁶

²⁶ <http://www.klimtgallery.org/> (Preuzeto: 20. 02. 2016)

Творац импресионизма, француски сликар Клод Моне (Claude Monet), такође, не одолева овом тренду. Чувена је слика његове супруге у раскошном кимону (*La Japonaise*), са лезезом у руци и са декорацијом у виду мноштва лезеза распоређених око ње.



Слика 14. Клод Моне, *Камил у кимону*.²⁷

Литерарни жанр популарно-егзотичних новела је имао изузетно снажан утицај на француску оперу, трасирајући логичан пут од егзотичног романа до егзотичног либрета, што је у последњим деценијама века резултирало великим бројем опера које су се појавиле на сценама француских оперских кућа. Својим маштовитим, необичним и изразито колоритним инсценијама оне су увелико допринеле западњачкој романтичној и егзотичној слици о Оријенту, па и није чудно да су све, без изузетка, доживеле невероватан успех. Међу многим оперским ствараоцима ево само неколико композитора и њихових карактеристичних егзотичних дела: Жорж Бизе (Georges Bizet) – *Бамиле* (*Djamileh*), *Ловци бисера* (*Les pêcheurs de perles*), *Кармен* (*Carmen*); Камил Сен - Санс (Camille Saint - Saëns) – *Жута принцеза* (*La princesse jaune*), *Самсон и*

²⁷ [http://www.claudemonetgallery.org/La-Japonaise-\(or-Camille-Monet-in-Japanese-Costume\).html](http://www.claudemonetgallery.org/La-Japonaise-(or-Camille-Monet-in-Japanese-Costume).html) (Preuzeto: 20. 02. 2016)

Далила (Samson et Dalila); Жил Масне – *Иродијада (Hérodiade)*, *Таис (Thaïs)*; Лео Делиб (Leo Delibes) – *Лакме (Lakmé)*.

Италијански композитори су у последњим деценијама XIX века подлегли општем тренду оријентализма и егзотизма који у музици насталој на подручју Италије и Аустрије и није био сасвим нов. Надовезао се на тзв. тренд „турских” опера популарних у XVIII веку, као што су Моцартова *Отмица из Сараја (Die Entführung aus dem Serail)* и Росинијеве опере *Мехмет II (Maometto II)* и *Италијанка у Алжиру (L'italiana in Algeri)*, као и многе друге. Пратећи помодно интересовање за све што потиче из Турске (за одећу, намештај, слаткише) и заплети у операма су са европских дворова премештени у далеке земље, на калифове и султанове дворове и у хареме.

Већ са својом трећом опером *Манон Леско* Пучини је премашио границе Италије. Његова дела су почели да постављају на најпрестижнијим оперским сценама широм Европе. Тако је и он почео да путује пратећи припреме за премијерна извођења својих дела по светским престоницама. Своја путовања је неретко користио за обиласке тамошњих позоришта и упознавање са новим драмским комадима, па је на тај начин пронашао и већину драмских дела која су довољно потакла његову стваралачку енергију да на основу њих напише опере.

Дешавања Пучинијевих опера су била смештена широм земаљске кугле. Од његових дванаест опера, само три имају радњу која је смештена у Италију, „колевку опере”. *Тоска* се дешава у Риму, *Сестра Анђелика (Suor Angelica)* је смештена у један самостан у Тоскани, а *Ђани Скики*²⁸ (*Gianni Schicchi*) је лоциран у Фиренци 1299. године. Пет његових опера су писане на основу француских литерарних дела, од тога су четири и смештене у Француску (*Боеми, Манон Леско, Ластавица и Плашт*). Да се не помињу многа дела француске литературе која је разматрао као теме за либрета својих будућих опера, па је на крају из различитих разлога одустао од њих. Није зато ни чудо да су Пучинија често називали италијански Масне, наводећи ту тврдњу као још један

²⁸ Пучинијева једина комична опера, чији либрето је настао на основу Дантеове *Божанствене комедије* о чему ће касније бити више речи.

„доказ кривице” од стране оних критичара који су га оптуживали за претерани интернационализам.²⁹

Треба истаћи чињеницу да је Пучини од почека свог рада имао прилике да прати све што се дешавало у Паризу који је у то време био културна престоница Европе и који је био колевка овог новонасталог интересовања за егзотику. Све што је успео да „прикупи” на својим честим путовањима је увек умео интелигентно и спретно да искористи у својим делима. Уводио је мало по мало увек неке нове врсте егзотике. При томе, треба имати на уму да је за Италијане и дешавање у Латинском кварту у Паризу било егзотично, баш као и оно у Јапану или на Дивљем западу. О овим питањима ће касније бити далеко више речи.

3. Уметничка биографија Ђакома Пучинија

Да би се у потпуности разумела дела Ђакома Пучинија, било је неопходно упознати се са свим аспектима његовог живота и рада. У томе је од велике помоћи била богата литература која је написана о овом значајном италијанском композитору. Свака књига о Пучинију има своју карактеристичну ноту и обележена је тоном и односом самог писца према Пучинију. Овде ће бити дат преглед само најзначајнијих дела из светске литературе која се баве биографским подацима о Пучинију и у којима се неминовно даје и анализа његовог опуса.

Тако је Мери Џејн Филипс-Мац (Mary Jane Phillips - Matz) крајње лична и не може да сакрије своју велику симпатију како према његовој музици, а ни према Пучинију као личности. Она је написала Пучинијеву биографију 2002. године под једноставним насловом *Puccini: A Biography*.

Моско Карнер (Mosco Carner) је први од свих дао 1958. године исцрпну и свеобухватну студију о Пучинију под насловом *Puccini: A Critical Biography*, почињући своју причу искреним извињењем које дугује великом композитору чију вредност није

²⁹ Италијански музиколог Фаусто Торефранка (Fausto Torrefranca) је 1912. године написао дело *Giacomo Puccini e l'opera internazionale* (Пучини и интернационална опера) у коме, осим што негира евидентне вредности његових дела, веома оштро напада Пучинија оптужбама за „феминизирање” италијанске културе.

одмах схватио заслепљен критикама многих који су Пучинија окарактерисали као „сладуњавог” композитора који користи „срцепарајуће” драме по којима пише „сладуњаву” музику. Добро је познато да је Моско Карнер у својој књизи објашњавајући зашто је Пучини био опседнут ликовима жена које су страствене, спремне да жртвују све за своју љубав и често из моралних разлога себи одузимају живот, први изнео своју истраживачку претпоставку засновану на Фројдовој психоанализи.³⁰ Наиме, после смрти оца Пучини је остао као петогодишњак са мајком и окружен са пет сестара. До краја живота је био изразито афективно везан за мајку. Идеја овог истраживача је била да је Пучини патио од фиксације мајком и да је на тај начин сваки женски лик морао да буде кажњен због тога што ју је он заволео. Поверивши се у свом чувеном писму Адамију, написао је следеће: „Ја могу да компонујем само кад се моје лутке целати налазе на сцени.”³¹

Александра Вилсон (Alexandra Wilson) је 2009. године у свом делу *The Puccini Problem: Opera, Nationalism, and Modernity* објавила своје обимно истраживање на 336 страна о Пучинијевом делу, о културном контексту његове музике и о рецепцији његовог стваралаштва у доба декадентне италијанске сцене на крају XIX и почетку XX века.

Винсент Селигман (Vincent Seligman) је писао из сасвим другог угла, јер је био син Пучинијеве најбоље пријатељице. Његов рад носи наслов *Puccini among Friends* и објављен је 1938. године. Од неког ко га је познавао од свог детињства, па све до Пучинијевог несрећног краја, неког ко је лета проводио с мајком у композиторовој вољеној Луци и кога је његова мајка обожавала, не може се добити објективна слика о Пучинију. Али зато велику вредност Селигмановом делу дају писма која је лично Пучини писао Селигмановој мајци Сибил. У преписци коју је водио са Сибил Пучини је до детаља описивао своје намере око писања сваког дела понаособ и дилеме пред којима се често налазио у свом стваралачком раду. Преписка обилује опширним извештајима с путовања на која је и против своје воље одлазио да би надгледао прве

³⁰ Карнер је рођен у Бечу у коме је живео све док није био принуђен да побегне пред нацистима. Могуће је да је отуда та његова толико чврста вера у Фројдову теорију личности.

³¹ Цитирано према: Mosco Carner, *Puccini, A Critical Biography*, (New York: Alfred A Knopf, 1959), 259.

поставке својих опера у Паризу, Њујорку, Бечу и другде. Искрено је и детаљно описивао све што је претходило премијерама, као и све што се догађало након њих, као и какве су све критике излазиле.

Џон Луис Дигаетани (John Louis Digaetani), у својој књизи *Puccini the Thinker*, фокусира се на идеје које композитор излаже у својим операма и кроз њихову анализу прати Пучинијев развој и као композитора и као мислиоца. Де Гаетани је анализирао развој Пучинијевих драматуршких вештина у обликовању опера, упоредо са сазревањем ауторових идеја и аутора као личности. Такође, анализира Пучинијево стваралаштво кроз три генералне категорије и поглавља: а) Мит и визија; б) Бог, религија и римокатоличка црква; в) Економија, политика и друштво.

Микеле Ђирарди (Michele Girardi) је аутор публикације *Puccini: His International Art*, а иначе је ванредни професор музикологије и историје савремене музике на Универзитету у Павији, Италија. За италијанско издање ове књиге под називом *Giacomo Puccini: L'arte internazionale* добио је награду „Massimo Mila”, једну од најпрестижнијих књижевних награда у Италији за најбољу музичку монографију објављену у Италији између 1993. и 1996. године. Књига обилује детаљима о Пучинијевим делима, о њиховом настанку и извођењима, док је биографију обрадио веома кратко. Бројне и веома корисне референце које су наведене уз текст говоре о томе да је Ђирарди врло студиозно истражио све у том моменту доступне изворе о Пучинијевим делима.

Џулијан Баден (Julian Budden) аутор је дела *Puccini: His Life and Works* из 2002. године. Ово је изузетна књига аутора који је један од највећих светских ауторитета у области италијанске опере, уједно и председник Центра за истраживање Пучинија у Луци (Centro Studi Giacomo Puccini, Лусса, Italy). Баден се пре тога потврдио у обимном антологијском делу у три тома под насловом *The Operas of Verdi*. На 552 странице Баден је хронолошки изнео потанко наведене биографске детаље о Пучинију. У свом фином и елегантном стилу донео је сјајну слику живота и рада овог композитора, а посебно се удубио у сваку од његових опера, чак је анализирао и сва остала његова дела. Сваком Пучинијевом музичком делу Баден је посветио по једно поглавље

обрађујући како његов настанак, премијерно извођење, даљи живот, тако дајући и комплетну и исцрпну анализу.

Пучини је компоновао 12 опера. Користећи ту чињеницу као полазиште, Бартон Фишер (Burton D. Fisher) је написао сјајну књигу *Славних туче (The Glorious Dozen)*. Ограђујући се од евентуалних очекивања читалаца који очекују да пронађу у књизи биографске чињенице из Пучинијевог живота, он одмах наводи да његова књига није још једна Пучинијева биографија и упућује их на књиге Џулијана Бадена и Мери Филипс-Мац који су то одлично обрадили, а он се посвећује анализи и коментарима о свакој од опера у Пучинијевом „туцету“.

Ово је кратак преглед основних извора који су коришћени у овом раду како би се осветлио живот и рад Ђакома Пучинија. Јасно је да постоје и друга бројна дела која се баве истом темом, али су и овде наведена дела дала довољно материјала за истраживање основне теме овог рада.

3.1. Ране године у Луки

Ђакомо Пучини (Giacomo Puccini) је рођен 22. децембра 1858. године у малом месту Лука (Лисса) у покрајини Тоскана у северној Италији. Био је пета генерација дуге лозе интелектуалаца и образованих музичара. Још његов прадеда, такође Ђакомо, који је живео у истом градићу Лука средином XVIII века, био је познати композитор и диригент црквеног хора. Од тада, сви мушки потомци породице Пучини из генерације у генерацију су преносили један на другог професију композитора и дужност црквеног оргуљаша. Тако импресивна музичка лоза може се видети још само код Јохана Себастијана Баха (Jochan Sebastian Bach).³²

³² За XVIII век то је било уобичајено – дуге лозе музичара, чији су синови већ по рођењу били предодређени да се баве музиком. У XIX веку се ситуација мења, многи касније славни музичари су живот планирали у другачијем светлу: Шуман је студирао право, а Берлиоз медицину. А шта тек рећи о чувеној групи „Руска петорка“, састављеној од генијалних композитора од којих ниједан није био музичар по струци – Балакирјев је студирао математику, Бородин хемију, Сезар Кјуи је био војни инжењер, Римски Корсаков поморски официр, а Мусоргски гардијски официр.

Микеле Пучини (Michele), Ђакомов отац, оставио је иза себе две компоноване опере и основао музичку школу у Луки, те је због своје водеће позиције у музичком животу Луке био веома поштована личност у граду. Али када је овај надарени музичар изненада умро, његова 33-годишња удовица Албина је остала без средстава за живот и то са шесторо деце, а седмо, син Микеле, родио се три месеца након очеве смрти. Ђакомо је у том моменту имао само 5 година, али према породичној традицији, а по жељи његовог оца, он је као старији син у породици морао да добије темељно музичко образовање. За сиромашну удовицу која није имала готово никаквих примања осим мале пензије, то је било скоро немогуће остварити. Али Албина Пучини, рођена Мађи (Magi), је имала невероватну енергију и способност, те је учинила све што је било могуће да испуни вољу свог покојног супруга.

Записано је да је Пучини био „мамина маза“ (cocco di mamma), будући да је одрастао окружен старијим сестрама и самохраном, презапосленом мајком. То је знатно утицало на формирање његове личности.³³

У малом месту као што је Лука није било нимало лако добити музичко образовање. Прве подуче Ђакомо је добио од свог ујака Фортуната Мађија (Fortunato Magi), који је и сам био ученик Микелеа Пучинија. Он није имао стрпљења за младог Ђакома и прогласио га је „неталентованим за музику“. Забележено је да је рекао својој сестри: „Не знам зашто инсистираш на томе да Ђакомо буде музичар... Увртела си себи у главу да је твој син талентован“, а неко време се Ђакому обраћао иронично са „талентовани Пучини“.³⁴

³³ Видети о томе: Mary Jane Phillips-Matz, *Puccini: A Biography*, (Boston: Northeastern University Press, 2002), 15.

³⁴ Цитирано према: Michele Girardi, *Puccini: His International Art* (Chicago: The University of Chicago Press, 2000), 3.



Слика 15. Пучини у доба школовања у Луки.³⁵

Након тога, Ђакомо је имао среће да добије мудрог и брижног наставника – оргуљаша Карла Анђелонија (Carlo Angeloni), такође очевог бившег ученика. Анђелони је обучио Ђакома основама свирања на оргуљама и припремио дечака да преузме дужност оргуљаша која му је била намењена одмах након очеве смрти, чим довољно стаса да је преузме.

Но, мајка Албина је за Ђакома имала веће планове. Успела је да га упише на Музички институт у Луки, где се упознао са основама хармоније и инструмената. Овде је компоновао своје прве радове, углавном оргуљска дела. Догађај који је био прекретница у његовом животу и који је одредио судбину младог Пучинија је била његова посета опери у Пизи где се давала опера *Аида* Ђузепеа Вердија.³⁶ Опера је оставила тако снажан утисак на њега, да је исте вечери одлучио да уместо оргуљаша

³⁵<https://giacomopuccini.wordpress.com/pictures/> (Preuzeto: 20. 02. 2016)

³⁶У недостатку новца за превоз, Пучини и његова два друга су одлучила да пешке превале пут од 30-ак километара до Пизе и назад само да би видели извођење Вердијеве опере. Један од другова је био Карло Карињани (Carlo Carignani), који је касније био задужен за аранжирање клавирских извода многих Пучинијевих опера (Mosco Carner, *Puccini, A Critical Biography*, (New York: Alfred A Knopf, 1959), 18).

постане композитор и да се посвети компоновању опера. Касније је писао: „Кад сам чуо *Аиду* у Пизи, осетио сам да се музички прозор отворио за мене”.³⁷

Зграда опере у Пизи је једна од неколико најимпресивнијих италијанских оперских кућа. Какав је само утисак морала оставити тако раскошна зграда и китњаста унутрашњост опере на сиромашног седамнаестогодишњег Пучинија! Сама та зграда, а затим и оперска представа којој је те вечери присуствовао мора да су га оставили без даха. И то таква оперска представа каква је *Аида*, с предивним аријама, тајновитом атмосфером смештеном у Египат у доба фараона, пирамидама у дубини сцене, са тријумфалним маршом који је сам за себе мало ремек-дело! После те вечери је саопштио мајци да, уместо да буде оргуљаш, жели да компонује опере и да ће то бити његово животно опредељење.



Слика 16. Teatro Verdi, Pisa.³⁸

Одмах након тог преломног догађаја, под утиском Вердијевог оркестарског звука написао је *Preludio simfonico*, прво дело које није било искључиво за оргуље.³⁹

³⁷ Ibid, 19.

³⁸ <http://www.comune.pisa.it/sindaco/?p=1925> (Preuzeto: 20. 01. 2016)

³⁹ Charles Osborne, *The Complete Operas of Puccini: A Critical Guide*, (New York: Atheneum, 1982), 17.

Међутим, у годинама школовања у Луци млади Ђакомо још није имао прилику да опроба своје перо у области опере.

3.2. Студије у Милану

Након што је стекао диплому Института Паћини (L'Istituto Musicale Giovanni Pacini e il Liceo musicale di Viareggio), 22-годишњи Ђакомо напустио је родни град. Школовање је наставио уз помоћ локалног мецене и мале месечне субвенције коју му је дао рођак из Луке, као и краљичине стипендије коју му је мајка прибавила захваљујући посредовању једне своје пријатељице, дворске даме. Без те неопходне помоћи за даље школовање, Ђакомо не би могао да настави студије музике на реномираном Миланском конзерваторијуму, у који се уписао лако положивши пријемни испит. Тамо је студирао од 1880. до 1883. године, подучаван од стране великих уметника као што су композитор Амилкаре Понкиели (Amilcare Ponchielli)⁴⁰ и Антонио Базини (Antonio Bazzini).

Међу колегама на Миланском конзерваторијуму, Ђакомо је упознао Пиетра Маскањија, сина пекара из Ливорна (Livorno), који ће касније постати један од зачетника веристичке опере у Италији. Маскањи и Пучини су постали блиски пријатељи и заједно су делили терет сиромаштва и студентског живота, чак су једно време и становали заједно делећи собу са Ђакомовим братом Микелеом.⁴¹ Професори су Пучинија одмах приметили као веома надареног студента и обећали му да ће бити представљен познатом издавачу Ђулиу Рикордију (Giulio Ricordi).

Кроз школске композиције, Пучини је усвојио сасвим различит и много зрелији стил у поређењу са композицијама које је писао у родној Луци. Развио је сјајну технику, много богатију музичким идејама. Резултат свега тога је посвећивање велике пажње оркестру, карактеристика која ће касније обележити и период његове композиторске зрелости. Налазио се међу композиторима лирског театра који су започињали своју каријеру са доста искуства у симфонијској музици, те је на

⁴⁰ Amilcare Ponchielli (1834–1886), италијански композитор, најпознатији је по својој опери *Ђоконда* (*La Gioconda*).

⁴¹ Десет година касније, радећи на опери *Бојми*, Пучини се са сетом сећа тих несташних дана своје младости и у оперу уграђује лично искуство са студија које су махом прошле у сиромаштву, гладовању и смрзавању.

дипломском испиту из композиције као свој завршни рад Пучини представио свој *Симфонијски капричо* (*Capriccio simfonico*). Ово дело је изведено 1883. године у сали Конзерваторијума⁴² у Милану и имало је изванредан успех код публике и критичара.⁴³ Пучини касније није дозвољавао јавно извођење овог свог дела, јер му је послужило као инспирација за увод у оперу *Боџи*. Сматра се да се плашио да не привуче лоше коментаре критике, која би га оптужила за аутоплагијат због недостатка инспирације.

Пучинијев професор Амилкаре Понкиели је препознао карактер и таленат свог ученика и већ је у годинама студија више пута рекао Ђакому да симфонијска музика није његов пут, да би требало пре свега да се посвети оперском жанру и да тако настави традицију већине италијанских композитора. И сам Пучини је стално сањао о томе да створи оперу, али било је неопходно да се либрето плати, а за то је требало много новца којег он није имао.⁴⁴

Помогао му је Понкиели тиме што га је повезао са младим песником и либретистом по имену Фердинандо Фонтана (*Ferdinando Fontana*), који тада још увек није био славан и радио је за мали хонорар, а којег је, као и Пучинија, привукао конкурс који је расписала издавачка кућа Сонцоњо (*Sonzogno*). У питању је било такмичење за нову оперу у једном чину. Тако је 1883. године, пред крај Конзерваторијума, Пучини могао са Фонтаном као либретистом да почне да ради на својој првој опери. Пучини је предао своју оперу за такмичење, али она није била изведена, чак није ни поштено поменута.

Међутим, ускоро након тога Фонтана је Пучинију организовао приватни концерт у монденском дому Марка Сале (*Marco Sala*), богатог песника и композитора, на којем су били присутни издавач Ђулио Рикорди и Ариго Боито, утицајни музичар и композитор, који се још више него својим операма прославио либретима за Вердијеве

⁴² Чињеницу да је композитор могао своју дипломску композицију да транспонује у дело које је настало читавих десет година касније, Карнер сматра доказом Пучинијеве велике композиционе зрелости већ за време студија (*Mosco Carner, Puccini, A Critical Biography*, (New York: Alfred A Knopf, 1959), 286).

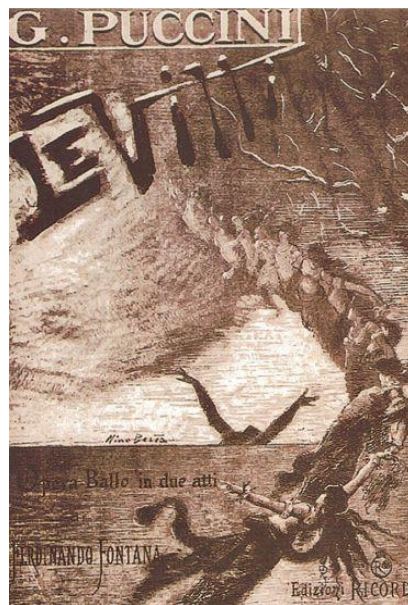
⁴³ У Миланским новинама *La Perseveranza* водећи критичар Филипо Филипи (*Filippo Filippi*) пише да „Пучини има изразит и редак темперамент, нарочито за симфонијску музику...а у *Капричу* има више јединства стила личности и карактера него у делима већине савремених композитора“ (*Charles Osborne, The Complete Operas of Puccini: A Critical Guide*, (New York: Atheneum, 1982).

⁴⁴ У неколико сачуваних писама која су упућена мајци Албини у периоду студија Пучини пише веома детаљно о томе колико тешко живи и како се једва сналази за храну, а да је станарину успео да плати тек након што је заложии свој сат (*Giuseppe Adami, The Letters of Giacomo Puccini*, (Philadelphia & London: J. P. Lippincott, 1931), 31–36).

опере *Отело* и *Фалстаф*. Био је присутан и композитор Алфредо Каталани (Alfredo Catalani). Пучини је сео за клавир и одсвирао читав клавирски извод за оперу *Виле*. То је оставило снажан утисак на присутне, посебно Рикордија, Боита и остале. Сви они су били скапиљати, у потрази за новим талентом који ће подмладити италијанску оперу. Пучнијева опера им је изгледала као право решење и сјајан резултат њихове потраге. Скупили су између себе донације да би омогућили продукцију опере и одлучили да је поставе на сцену.

3.3. Прве опере

Та 1883. година је била прекретница у Пучинијевом животу. Успешно је завршио Милански конзерваторијум и дебитовао као аутор опере *Виле* која је у мају 1884. године представљена на сцени миланског позоришта „Дал Верме” („Dal Verme”). Овај оперски деби 25-годишњег Пучинија био је веома успешан. У свом телеграму мајци у Луку, написао је: „Позориште је пуно, успех без преседана... Звали су 18 пута, прво финале три биса.”⁴⁵ Са премијере сачуван је и плакат којим је опера најављена.



Слика 17. Плакат са премијере опере *Le Villi* 26. децембра 1884. године у Teatro Regio, Turin.⁴⁶

⁴⁵ Mosco Carner, *Puccini, A Critical Biography*, (New York: Alfred A. Knopf, 1959), 41.

⁴⁶ <https://giacomopuccini.wordpress.com/original-posters/> (Preuzeto: 20. 02. 2016)

Тема опере је романтична и фантастична легенда, која је одговарала музичким идејама композитора и давала му прилику за рад у симфонијско-дескриптивном стилу. Критика је била пуна ентузијазма у вези с лирским квалитетима младог композитора. Са истим ентузијазмом оперу је прихватио и издавач Ђулио Рикорди. Он је откупио дело, проширено у два чина. Од тада почиње најинтересантнији и најплоднији период у животу Ђакома Пучинија, у коме ће, заједно са раније поменути Маскањијем и Руђером Леонкавалом, водити жанр опере у новом правцу. Увели су нову психолошку и филозофску визију у лирско позориште. Пучини није победио на конкурс за најбољу оперу (како то често у животу бива, победу је однео композитор за кога се више није ни чуло),⁴⁷ али можда најважнији резултат тог његовог првог успеха је био то што је успоставио јаку везу са издавачем Ђулиом Рикордијем, коме се опера допала.

Рикорди је не само откупио права да постави прву оперу, већ је и платио Пучинију аванс да напише још једну оперу, овог пута у четири чина. Све Пучинијеве опере су штампане у издавачкој кући Рикорди, осим опере *Ластавица*, коју је издала конкурентска кућа Сонцоњо, јер је унапред купила права на ту оперу од Бечке државне опере (Wiener Staatsoper). Рикорди је до краја свог живота играо најзначајнију улогу у Пучинијевој каријери коју је мудро усмеравао увек безрезервно верујући у свог штићеника. Од тог првог сусрета, па до смрти Рикорди је помагао Пучинија саветима, подршком и мудрог пословном политиком, водећи се инстинктом особе одличног уметничког стила. А приватно, за Пучинија је Рикорди значио још много више. Млади композитор је у њему пронашао фигуру оца кога је прерано изгубио. Може се рећи да је Рикорди један од првих који је био у стању да открије таленат младог Пучинија, препознајући оригиналност његових музичко-драмских склоности већ кроз незреле обресе његове прве опере.

⁴⁷ Било је помена да Пучини није стигао да препише партитуру, те да је предао радну верзију која је била сва ишарана и нечитљива. Ђирарди је оповргао ове тврдње увидом у Рикордијеву архиву у Милану у којој је затекао савршено читку верзију рукописа (Michele Girardi, *Puccini: His International Art*, (Chicago: The University of Chicago Press, 2000), 22).



Слика 18. Плакат са премијере опере *Edgar* 21. априла 1889, у Teatro alla Scala, Milan.⁴⁸

Прошло је пуних пет година од премијере прве опере *Виле* док Пучини није успео да заврши оперу *Едгар* – своју другу оперу, која је била можда најозбиљнији фијаско у животу композитора. Много је разлога што се рад на овој опери толико одужио. То је био веома тежак период живота за Пучинија. Пре свега, он се непрекидно налазио у финансијским потешкоћама, суочен са неуморним повериоцима. Ако се деси да његова друга опера пропадне, Пучини је био чак спреман да пође за својим братом који је у потрази за бољим животом отишао из Италије у Аргентину. У једном писму брату навео је следеће: „Критика и публика постају све компликованији. Боже помози! Спреман сам, потпуно спреман, да дођем, само пиши. Доћи ћу, уредићемо некако, али биће ми потребне паре за пут, упозоравам те!“⁴⁹ Очигледно је био у веома тешкој материјалној ситуацији. Такомо никада није отишао за братом, јер је Микеле умро 1890. године у Аргентини од жуте грознице.

Затим је доживео још један тежак ударац, а то је била смрт његове мајке, која је толико учинила да му пружи могућност да се музички образује, али није поживела

⁴⁸<https://giacomopuccini.wordpress.com/original-posters/> (Preuzeto: 20. 02. 2016)

⁴⁹ Mosco Carner, *Puccini, A Critical Biography*, (New York: Alfred A Knopf, 1959), 56.

довољно дуго да дочека први тријумф свог вољеног сина. Смрт мајке га је јако погодила. Готово истовремено, доживео је љубавну аферу са Елвиром Бонтури, удатом женом, која је оставши у другом стању са Пучинијем напустила свог мужа и побегла са композитором. То је изазвало жестоку осуду јавности и престанак финансијске потпоре. Наиме, рођаци који су финансирали Пучинијево школовање, у оваквим околностима, када је он осрамотио породицу, нису желели више да га помажу. Дете је било на путу, млади пар се скривао од Елвириног мужа који је претио да ће им се осветити, а новца је било све мање. У таквим околностима композитор није ни могао да буде продуктивнији.

Још једна околност је мучила Пучинија у вези са опером *Едгар*. Он је био веома незадовољан књижевним укусом Фонтане који је по уговору склопљеном са Рикордијем писао либрето за ову оперу. Изгледа да је Фонтана имао веома високо мишљење о својим списатељским способностима и постоји неслагање међу истраживачима око његове добре воље да мења либрета. Већ је поменуто да је и опера *Виле*, прва коју су радили заједно Пучини и Фонтана, морала да претрпи промене на Рикордијев захтев и да се претвори из једночинке у оперу са два чина. У свом истраживању Ирис Арнесен (Iris Arnesen) сматра да је Пучини у тој фази своје каријере био недовољно ауторитативан да би могао да захтева од својег либретисте да промени било шта. За разлику од Пучинија, Фонтана је према женама имао став који је био типичан за XIX век. Либрета за обе опере и *Виле* и *Едгар* обиловала су Мадона/блудница синдромом.⁵⁰ Међутим, Пучини је био везан уговором који је морао да испоштује. Због тог неслагања с либретистом, а и због приватних проблема, компоновање опере *Едгар* је дуго трајало. После четири године напорног рада на новом делу, опера *Едгар* је угледала светлост дана на сцени опере „Ла Скала” у Милану (La Scala di Milano).

Премијера која је одржана 21. априла 1889. прошла је без нарочитог успеха, у веома хладној атмосфери, иако је, у односу на прво дело, ова опера напреднија и садржи нове елементе: богатију, израђенију и персонификованију мелодију и

⁵⁰ Видети више о томе: Iris J. Arnesen, *The Romantic World of Puccini: A New Critical Appraisal of the Operas*, (Jefferson, N.C. & London: McFarland & Company, Inc., 2009), 14.

оркестрацију, као и по први пут употребљен стил парландо. Критика је осудила недоследност либрета, његову бомбастичност и замршеност. Чак је и Рикорди, који је увек ватрено бранио рад својих штићеника, био приморан да се сложи са овим замеркама. Али, Ђакомо Пучини није одустао нити га је стваралачки дух напустио, упркос лошим критикама у свим оновременим листовима.

Пажњу композитора закупила је драма *Тоска (La Tosca)* Викторијена Сардуа (Victorien Sardou). Само два три дана након неуспешне премијере *Едгара* Пучини пише Рикордију на ову тему, молећи га да се потруди да набави од Сардуа права за прераду драме у либрето за оперу. Рикордију је у писму од 7. маја 1889. године написао следеће: „Размишљам о *Тоски*. Молим вас да предузмете све потребне кораке да бисте добили Сардуову дозволу. Веома би ми тешко пало ако бисмо морали да напустимо ову идеју. У *Тоски* видим оперу управо створену за мене, без сувишних пропорција, са декоративним спектаклом, која даје могућност за стварање одличне музике...”⁵¹ Али идеју о стварању опере *Тоска* морао је да одложи за читавих десет година.

Након што је много дивне музике узалуд утрошио у неуспелу оперу *Едгар*, и пошто је скупо платио науч да без доброг либрета нема успешне опере, Пучини одлучује да више неће правити компромисе око либрета. И, како ће овај рад показати, до краја живота се чврсто држао те своје одлуке.

⁵¹ Mosco Carner, *Puccini, A Critical Biography*, (New York: Alfred A Knopf, 1959), 96.



Слика 19. Плакат са премијере *Manon Lescaut* 1. фебруара 1893, у Teatro Regio, Turin.⁵²

Потрага за новим темама за оперу довела је Пучинија до француског романа Абе Превоа *Сећања и пустиловине једног човека пуног врлина који се повукао из света (Memoires et Aventures d' un Homme de Qualité qui s' est retirè du monde)*, чије је последње поглавље чинила *Прича о витезу Де Гријеу и Манон Леско (L'histoire du chevalier des Grioux et de Manon Lescaut)*, која је послужила као основа за настанак чак три опере. Ежен Скриб (Eugène Scribe) је узео ту тему за основу балета који је компоновао Жак Халеви (Jacques Fromental Halévy), а затим је написао либрето за истоимену оперу Данијела Франсоа Обера (Daniel François Esprit Auber). Али тек је Жил Масне својом *Манон* постављеном 1884. постигао прави велики успех.

Пучини је у том сужеу, далеко од свакидашњице која је постала главно обележје његових колега композитора вериста, нашао ону психолошку истину која ће му бити водила до краја његовог стваралаштва. Био је још неискусан и није устукнуо пред успехом који је Маснеова *Манон* нешто раније постигла у Паризу. Када је Марко Прага

⁵²<https://giacomopuccini.wordpress.com/original-posters/> (Preuzeto: 20. 02. 2016)

(Marco Praga), један од шесторице сарадника на либрету, упитао Пучинија зашто након Маснеа жели да напише још једну оперу *Манон*, Пучини је узвратио следећим речима: „Масне је осећа као Француз, са напудерисаним перикама и менуетима. Ја ћу је осетити као Италијан, са очајничком страшћу”⁵³ и тиме је све било решено.

Пучини је 1893. завршио оперу на тему *Манон*, али да би се она разликовала од Маснеове именовано ју је *Манон Леско*. Либрето је био плод заједничког рада читавог низа уметника. У њему су учествовали Руђеро Леонкавало, Марко Прага, Доменико (Domenico Oliva), Луиђи Илика, Ђузепе Ђакоза, Ђулио Рикорди, а њима се на крају придружио и сам Пучини, непрестано мењајући план и поделу сцена. То је довело до преседана да при штампању либрета ниједан од учесника није желео да потпише своје име. Тако је либрето издат без назнаке аутора, што значи да опера *Манон Леско* службено нема либретисту. У писму Рикордију, Пучини је написао и ово: „Нећу дозволити неком идиотском либретисти да ми уништи причу. Свакако ћу умешати своје прсте у стварање либрета”.⁵⁴

Тешкоћу при стварању тог либрета је представљало и то што је Рикорди стално подвлачио да овај либрето мора бити што је мање могуће налик на либрето Маснеове *Манон*. Чињеница да у овом пројекту учествује тако велики број либретиста, указује нам на то да је Пучини био свестан недостатака дотадашњих либрета и да је био незадовољан њима, што ће га навести да од тада, па до краја каријере буде веома захтеван код скица за либрето сваке нове опере. У опери *Манон Леско* долази до изражаја његов сензибилитет и оријентација ка реалистичкој естетици. Овај реализам ће Пучини задржати до краја свог стваралаштва.

Видимо још једну битну црту Пучинијеве стваралачке концепције, а то је велика пажња посвећена емоцији, психологији, карактеру његових ликова и лирско-драмској изражајности њихових осећања. За то му је био потребан врло добро урађен либрето, у коме ће ликови бити изнијансирани до најситнијег детаља. *Манон* је прва у низу његових хероина за које се Пучини везао као за праву личност, па у писму из 1889.

⁵³ Mosco Carner, *Puccini, A Critical Biography*, (New York: Alfred A. Knopf, 1959), 57.

⁵⁴ *Ibid*, 57.

године каже Рикордију следеће: „Манон је хероина у коју верујем и зато је немогуће да не освоји срца публике”.⁵⁵

И заиста, *Манон Леско* представља први Пучинијев велики успех. У њој је почео да ствара свој изузетни стил изванредних опера пуних искрених емоција усмерених према главним женским ликовима. Већ је ту показао посебну осетљивост за обликовање лика жене, дубоко уронивши у њену психологију. Наглашавао је стално присутну, исконску тежњу жене да се жртвује у име љубави. У лику Манон Пучини је створио своју прву хероину за којом ће уследити сјајни ликови Мими, Батерфлај, Тоске... Неке од њих ће са мање или више успеха освојити публику у самом почетку, али врло брзо ће Пучинијеве хероине, уз Вердијеве, постати неприкосновене владарке оперских сцена.

3.4. Период уметничке зрелости

Успех опере *Манон Леско* је нагло поправио Пучинијев финансијски положај. Незадовољан бучном атмосфером у Милану, он је успео да оствари свој давнашњи сан и купио је имање далеко од града, у мирном месту Торе дел Лаго (Torre del Lago), између Пизе и Виаређа (Viareggio) где је изградио најпре скромну кућу, а касније и велелепну вилу у којој је провео већи део свог живота. Ово место је постало и остало омиљено уточиште нашег композитора у наредне три деценије. Живот у предивном амбијенту у вили на обали језера пружио му је прилику да ужива у креативности и раду који је прекидао само да би уживао у својим омиљеним забавама – лову и риболову. У писмима пријатељима која је слао из свих делова света где су га поставке његових опера одводиле сваки пут пише о томе колико му недостаје Торе дел Лаго и мир који тамо има.

Значајну улогу у животу Пучинија имао је и његов брак с раније поменутом Елвиром Бонтури, темпераментном и енергичном женом која је због љубави према Такому оставила невољеног мужа, оца своје двоје деце, повевши кћерку Фоску (Fosca) са собом. То је за оно време био огроман скандал који је изазвао велику буру у јавности. Пошто су живели у Италији у којој је католичанство имало велики утицај на

⁵⁵ Ibid, 57.

законе и развод није био дозвољен, могли су да ступе у брак тек много година касније, након смрти њеног законитог мужа. Њихов однос је био веома буран, јер су периоде велике страсти смењивале жестоке свађе, али је Елвира заувек остала веран друг композитору чинећи све што је било могуће да му створи идеално окружење за креативни рад што је у великој мери допринело његовом успеху. Године рада на опери *Манон Леско* су биле најсрећнији период у Пучинијевом животу. То су биле године његове романтичне страсти с Елвиром, рођења детета – сина Антониа, године радосног заједништва проведеног у срцу тосканске природе.

У Торе дел Лаго Пучини је провео остатак живота. Ту су настала готово сва његова дела, како опере, тако и дела у другим музичким жанровима. Хронолошки гледано, следеће дело које је креирао Ђакомо Пучини била је опера *Боеми*. Сам Рикорди упутио је Пучинија на либретисте Илику и Ђакозу, сматрајући да ће његовом маестру ови сарадници одговарати, али је, с друге стране, сматрао да мора стално да подстиче Пучинија на рад. Пучини је имао и друга интересовања, волео је пецање, лов, жене, а то је све успоравало његово компоновање. Рикорди га је често добронамерно пожуривао и стално је морао нежно да га подсећа на обавезе, тако да је непрестано постављао питања о томе докле је дело стигло. Колико је то Ђакомо озбиљно схватао, видимо из једне шармантне песмице коју је сам измислио и послао је Рикордију 10. новембра 1894. године као одговор на једно од таквих питања:

Тос, тос!	Куц, куц!
Quid petis?	Ко се тражи?
Jacopus Puccinius.	Ђакомо Пучини.
Quare?	Зашто?
Ut videtur si laboret.	Да видим да ли ради.
Laborat.	Ради.
Laborat? Ad Bohemiam?	Ради? На Боемима?
Ad Bohemiam.	На Боемима.
Bene est! ⁵⁶	Добро је!

⁵⁶ Цитирано према: Mosco Carner, *Puccini, A Critical Biography*, (New York: Alfred A Knopf, 1959), 85.



Слика 20. Плакат са премијере *La Bohème* 1. фебруара 1896, у Teatro Regio, Turin.⁵⁷

Роман *Сцене из бoемског живота* (*Scenes de la Vie de Boheme*) написао је Анри Мирже (Henry Murger). Овај роман је излазио у наставцима 1845–1848. године у часопису *Корсар* (*Le Corsaire*), као низ епизода које су често биле целине саме за себе. Будући да је роман у наставцима доживео велик успех, Мирже је био подстакнут да напише и драму у пет чинова под насловом *Живот боема* (*La Vie de Bohème*) која се давала 1849. године у Театру „Варијете” (Theatre des Varietes) у Паризу.⁵⁸

Пучини је у *Бoемима* пронашао тему за коју се веома загрејао верујући да ће од ње моћи да направи изузетно дело. Био је привучен бајковитом атмосфером Париза 1830-их година, животом младих сиромашних студената, а с друге стране, лирским и тужним аспектима, који су се искристалисали у лику Мими, Пучини се одлучио да

⁵⁷<https://giacomopuccini.wordpress.com/original-posters/> (Preuzeto: 20. 02. 2016)

⁵⁸ Слободан Турлаков, *Пучини и веристи*, (Београд: Борба, 2003), 376.

изабере ово дело као основу приче за нову оперу. Либрето је био плод успешне сарадње Илике и Ђакозе, а заснован је и на роману и на драми. Најбитније црте дела које је Пучини преточио у музику су младост, љубав и социјална беда. Музика за *Боеме* је написана за само осам месеци, са неким епизодама, попут популарног валцера Мизете, које је Пучини написао на свом импровизованом тексту, не чекајући да му стигну следеће странице либрета. Критичари нису били наклоњени новој опери Пучинија, за разлику од италијанске јавности која је упркос лошим критикама и нападима рецензентата сместа заволела веселу и гладну дружину из париског поткровља. До јесени 1895. опера *Боеми* је била готова и 1. фебруара 1896. је први пут представљена у Краљевском позоришту у Торину, како се види и на плакату који је приложен.

Опера није одмах имала такав огроман успех као *Манон Леско*, али публици се допала далеко више него критици. *Боеми* су полако али сигурно освојили читаву земаљску куглу. Опера је стигла у Буенос Аирес, Будимпешту, Москву, Каиро, Манчестер, Лондон, Берлин, Беч, Барселону, Париз и бројне друге градове. Како је успех опере *Боеми* растао, заједно с њим расла је и Пучинијева слава.

У овој опери се први пут наилази на ону Пучинијеву савршену способност да се обраћа публици на веома хуман начин. *Боеми* се не предочавају ни као епско, ни као трагично дело, већ пре свега једноставно, сасвим људско и топло. Критичари, који су углавном припадали буржоазији, нису опростили аутору што је приказао на сцени тежак и мизеран живот тадашњих уметника. Беда која је помрачивала тај живот и чињеница да је ова опера у потпуности приказивала трагичну судбину на коју је буржоазија осуђивала уметнике тог доба, није требало да буде приказана масама.

Иако је сам Пучини био свестан да је ова опера далеко надмашила његова дотадашња дела, критика му је пребацивала да је музика у *Боемима* интуитивна, компонована на брзину, недорађена, без врхунца и музичке грандиозности примерене тако драматичном завршетку опере.

Како каже Турлаков, критичар Берсецио је написао да су *Боџи* „грешка тренутка” и да као такви неће имати „великог трага у историји опере”. Остала је забележена и депеша Карла Д’Ормевила „*Боџи*, неуспела опера, неће се одржати”.⁵⁹

Ипак, било је и добрих критика *Боџи*. Листови ван Торина били су у већој мери благонаклони према овој опери. Тако, милански лист *Коријере дела сера* (*Corriere della Sera*) каже:

Пучини је начинио један значајан корак у свом развоју... Мелодијски материјал указује на исти извор, али се осећа да је очишћенији и отменији. Умањене су грубости и нападности, мање су чврсте реторика и надуване фразе, тражења ефеката су више маскирани, музика тече окретно и гипко, час сва у брију, час срцепарајуће болна, без да се зауставља у тражењу ефеката које, саме по себи, доносе ситуације...⁶⁰

У реномираном листу *Перзевџанца* критика каже:

Због елегантности фактуре, окретности у комедији, прелепог либрета, због живости музике чија су варирања обојена са деликатним, патетичним, уверљивим и страсним епизодама, због разноликости у комичним детаљима, *Боџи* ће остати, биће тражена у националном репертоару, као шармантни документ, као потврда да наша уметност држи високом стари, славом овењани барјак.⁶¹

Следећа опера која ће Пучинију донети славу свакако је опера *Тоска*. И она је остварена од стране „*santissima trinita*” (светог тројства),⁶² како је Рикорди у шали назвао сарадњу између Пучинија, Ђакозе и Илике.

⁵⁹ Цитирано према: Слободан Турлаков, *Пучини и веристи*, (Београд: Борба, 2003), 387.

⁶⁰ Цитирано према: Слободан Турлаков, *Пучини и веристи*, (Београд: Борба, 2003), 388.

⁶¹ Исто, 388.

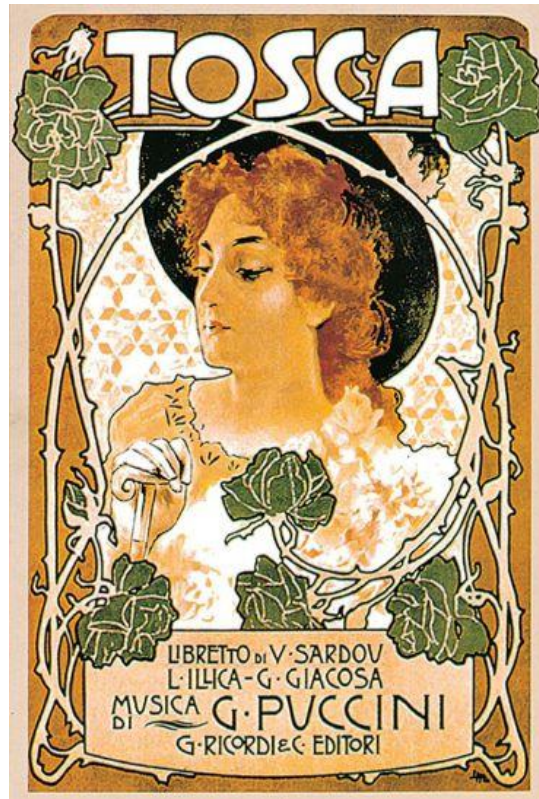
⁶² Термин је преузет из књиге: Mosco Carner, *Puccini, A Critical Biography*, (New York: Alfred A Knopf, 1959), 76.



Слика 21. Пучини и либретисти Илика и Ђакоза.⁶³

Изгледа да је ова опера била једна од најконтроверзнијих у каријери композитора. Од свих својих савременика, Пучини је отишао најдаље у погледу обраћања пажње на либрето. Либрето су му радили само уметници у које је имао највеће могуће поверење и радио је опере само на приче којима је био потпуно заокупљен. Оперу *Тоска* је урадио по драми Викториена Сардуа, како смо раније поменули. Комад Викториена Сардуа у пет чинова под називом *Ла Тоска* Пучинија је био опчинио предходне године када га је видео на лондонској сцени у извођењу легендарне Саре Бернар, једне од највећих глумица тог доба, која ју је са успехом играла преко 3.000 пута пре него што је комад преточен у оперски либрето.

⁶³<https://giacomopuccini.wordpress.com/pictures/> (Preuzeto: 22. 02. 2016)



Слика 22. Корице клавирног извода опере *Tosca*, Ricordi, 1900.⁶⁴

У то време је Сарду био изузетно популаран драмски писац и није било лако добити права за његова дела.⁶⁵ Права на прераду драме издавач Ђулио Рикорди и либретиста Луиђи Илика првобитно су дали композитору Алберту Франкетију, али су га потом заплашили речима да је радња препуна сцена мучења, покушајем силовања, убиством и самоубиством, те да нико неће остати у публици да гледа такву оперу. Тиме су га убедили да одустане од права на оперу *Тоска*. Франкети је пристао, вратио права и остао да живи на маргинама историје музике помињан само по овој епизоди. Права истина је да су либретисти хтели да поврате ауторска права да би их препустили заинтересованом Ђакому Пучинију, звезди која је била у успону после метеорског

⁶⁴<https://giacomopuccini.wordpress.com/original-posters/> (Preuzeto: 20. 02. 2016)

⁶⁵ Умберто Ђордано (Umberto Giordano) је још 1885. године, дакле као осамнаестогодишњак писао Викториену Сарду молећи га за дозволу да компоује оперу по његовој драми *Федора*. Одбијајући тај захтев Сарду је написао следеће: „Видећемо касније. Ако Ви својим делом потврдите свој таленат и ако ја будем проценио да сте Ви достојни компоновања опере према тексту моје драме, о томе ћемо се лако договорити” (А. Грба, *Бисери оперске ризнице*, 424).

успеха опере *Манон Леско* и у први мах не баш претерано топло примљене опере *Боеми*. Њихова варка је успела, Пучини је преузео права и бацио се на посао.

Премијера је била у Риму 1900. године, о чему сведочи и плакат који смо приложили. Немачки *Art Nuovo* уметник Адолфо Хохенштајн (Adolfo Hohenstein) био је водећи илустратор који је радио за издавачку кућу Рикорди. Толико је био дубоко импресиониран уметношћу италијанске опере да је не само рутински израђивао постере и плакате за позоришне представе, већ је од плаката створио уметничка дела и сматра се оцем италијанског постера. Урадио је и скице за костиме, као и за сценографију.



Слика 23. Плакат за премијеру опере *Tosca* 14. јануара 1900, у Teatro Costanza, Rome.⁶⁶

Опера *Тоска* није доживела потпуни успех. Томе је, вероватно допринела и чињеница да се на премијери међу гледаоцима пронео глас да је те вечери подметнута бомба у позориште. Због тога је током извођења већег дела трећег чина владала узнемиреност у публици. Адами претпоставља следеће: „То су организовали они који

⁶⁶ <http://opera.stanford.edu/Puccini/Tosca/poster.jpg> (Preuzeto: 20. 02. 2016)

су били љубоморни на Пучинијеву славу. То је у знатној мери онемогућило да се сагледа права вредност *Тоске*.”⁶⁷

Критика ју је примила с већом резервом него *Боеме*. Замерали су јој вулгарност, бруталност и спуштање на Сардуову театралност. У листу *Коријере дела сера* објављена је следећа критика:

Пучини је у овој партитури као увек отмен, одмерен, господствен и када год може очува своје једноставне и јасне мелодијске таласе, што пробијају свеже и незаустављиво. Оно, пак, што се не да скрити, што је изворни дефект саме драме која је у одвећ јарким бојама сва изражена, уз одсуство сваке психологије, отпор слободној експликацији музичке фантазије Пучинија, и то је можда слабо место његове *Тоске*.⁶⁸

Италијански лист *Аванти* (*Avanti*) је коментарисао да „*Тоска* не одговара Пучинијевом карактеру”, а у листу *Месађеро* (*Messaggero*) је објављена оваква критика *Тоске* након тог првог извођења:

(..) У овој *Тоски* у којој пробија тако јасно маестрова артистичка спретност; са драмском моћи иде и нежна гипкост акорада, слободно кретање ритмова, богата хармонија, постоји широка фраза, која чини да дрхтимо од љубави и мржње... Постоји јачина инструментације, врлина светло-тамног, постоји изнад свега његов стил који очарава и осваја, али не постоји интимна прожетост, тачна веза између акције и музике што је можда сметало публици да њен суд буде једнодушан и одушевљен како бисмо желели.⁶⁹

Лист *Ривиста музикале Италиана* (*Rivista musicale Italiana*) каже:

Ова опера... не исказује нове квалитете код маестра, већ понавља његово познато убеђење... Могуће је да ће време, тај неумољиви судија, самом њему рећ – доста! Наде да поздравимо у *Тоски* једну оперу која је увелико успела биле су доста засноване. *Тоска* је један леп садржај. Пучини је музичар од талента. Сад већ верујем да *Тоска* није ништа велико баш зато што је Пучинијев таленат осредњи.⁷⁰

⁶⁷ Giuseppe Adami, *Letters of Giacomo Puccini: Mainly Connected with the Composition and Production of His Operas*, (Philadelphia, London: J. B. Lippincott Comp., 1931), 117.

⁶⁸ Цитирано према: Слободан Турлаков, *Пучини и веристи*, (Београд: Борба, 2003), 405.

⁶⁹ Исто, 405.

⁷⁰ Исто, 405.

Након читања критика, дан после премијере, Илика пише Рикордију:

Читам новине, правим анализе и критику критика и кажем: Са Даркле [Хераклина Даркле, певачица – прим. М. С.] други чин имаће гору судбину. Када не постоји „душа” узалудно је претендовати да се добију они трагични ефекти, који су искључиво ефекти душе. О опери не могу да разумем критике. Ја је не познајем, или оно што познајем, то је више *Вучица*, него *Тоска* јер неке мелодије *Тоске* беху мелодије *Вучице*. Ја сам био скоро увек изузет од свих слушања. Ви сте ми рекли да није боље прошао ни Ђакоза. Дакле, његови [Пучинијеви – прим. М. С.] сарадници били су третирани као сценске слуге!⁷¹

У писму које је Пучини послао Рикордију из Париза једне недељне вечери,⁷² неколико година касније, каже да је Флокет, представник Рикордија у Паризу, констатовао да је то најуспешнија година до тада у Француској, јер су само за *Тоску* потписали 16 уговора са тамошњим позориштима.

Вучица (La Lupa) је драмски комад Ђованија Верге који је Пучини врло озбиљно разматрао као предложак за следећу своју оперу, пре *Тоске*, али је на крају одустао од те драме. Та сицилијанска драма је привукла и издавача и, још увек веома младог, композитора. Пучини је осећао да би могао од те приче да направи моћну оперу, пуну живих боја. Сицилијански аутор и тоскански композитор су већ направили комплетан договор, чак је било речи и о детаљима како да се прича преради у либрето погодан за компоновање опере.

Једнога дана композитор је био на броду на путу за Ливорно заједно са неколико путника, међу којима је била и маркиза Гравина, кћерка Козиме Вагнер (Cosima Wagner) из њеног првог брака са Биловим (Bülow).⁷³ Када је Пучини чуо ко је присутан, сматрао је својом дужношћу да отвори мали клавир и да почне да свира теме из *Танхојзера*. Убрзо су њих двоје почели да разговарају као веома блиски пријатељи. Када је чула за његову идеју да обради тему *Вучице* и још кад је чула да у делу има пуно религиозних момената – процесија на Велики Петак, свештеници, распеће –

⁷¹ Исто, 406.

⁷² Giuseppe Adami, *Letters of Giacomo Puccini: Mainly Connected with the Composition and Production of His Operas*, (Philadelphia, London: J. B. Lippincott Comp., 1931), 167.

⁷³ Ibid, 226.

маркиза Гравина је изјавила да је непријатно изненађена Пучинијевим избором текста. Наиме, по Вергиној краткој причи *Сеоски живот* је већ била настала Масканијева опера *Кавалерија Рустикана* која је, такође, садржала и процесију, и дешавала се на Ускрс испред католичке цркве. Како је брод пловио даље, удаљавао се од Сицилије, тако се и маестро све више удаљавао од идеје да се позабави сицилијанском драмом. Касније је музику коју је написао за *Вучицу* Пучини искористио за неке делове *Боема*, по речима М. Карнера.

Пучини је у време када је завршио *Тоску* био у потрази за новим идејама за своју следећу оперу. Боравећи у Лондону 1900. године да би присуствовао припремама за премијерно извођење опере *Манон Леско* која је већ на позорницама широм Европе доживела тријумф, Пучини је по препоруци отишао на драмску представу *Мадам Батерфлај* на текст Дејвида Беласкоа (David Belasco). Био је тренутно опчињен причом о судбини мале Јапанке и толико тронут да је, по причању његових савременика, одмах после представе отишао иза позорнице и моментално почео да договара да откупи права на драмски текст по коме би направио оперу. На крају су права откупљена, а за писање либрета су били ангажовани његови верни сарадници Илики и Ђакоза са којима је већ пре тога остварио изузетно успешну сарадњу за опере *Боџи* и *Тоска*. Нажалост, време ће показати да је то била њихова последња сарадња, јер је Ђакоза убрзо након тога оболео и умро 1906. године.

Пучини је одмах прионуо на посао. Почео је да изучава оригиналну јапанску музику са широким спектром аудио снимака, литературом о јапанској традицији, архитектури и верских обреда, састао се са народом Јапана и убрзо кренуо у компоновање опере. Током рада је преиспитао драмски предлог и одлучио да оперу напише у само два чина.

За компоновање *Мадам Батерфлај* Пучинију и двојици његових партнера, Илики и Ђакози, требале су две године рада, јер су придавали велики значај сваком детаљу у либрету. Посао је додатно успорила и чињеница да је Ђакомо Пучини у фебруару 1903. године доживео саобраћајну несрећу. За разлику од других музичара оног времена, који су се задржали на кочијама, он међу првима купио аутомобил,

касније и моторни чамац (по имену *Мадам Батерфлај*).⁷⁴ Ова аутомобилска несрећа изазвала је бурну реакцију јавности. Пучини је примио преко 300 телеграма у којима му пријатељи, познаници и сарадници желе брзо оздрављење, а један од телеграма упутио му је и сам италијански краљ.

Дан након саобраћајне несреће, преминуо је супруг Елвире, Пучинијеве невенчане животне сапутнице. Пучини је истовремено проживљавао и три године дугу аферу са девојком 20 година млађом од себе, извесном Корином, студенткињом права, која га је након раскида тужила и тражила материјалну компензацију за себе. Пучини је размишљао о прекиду односа са Елвиром, али се ипак на крају венчао са њом на наговор својих сестара које су инсистирале на чињеници да је Елвира живела у греху с њим годинама, а имали су и сина Тонија.

Саобраћајна несрећа у којој је повредио ногу је веома успорила Пучинијев рад на опери *Мадам Батерфлај* и одложила премијеру, јер је процес опоравка трајао читавих осам месеци. Установљен му је и лак облик шећерне болести, који је прилично отежавао зарастање отвореног прелома ноге који је имао, а он није могао да компоњује уколико не седи за клавиром. У писму Рикордију од 29. августа 1903. године жали се да се тешко креће и то само уз помоћ две штаке.⁷⁵ Наставио је компоновање из инвалидске столице, а до краја живота хромао је на једну ногу.

Композиторова очекивања и чврста вера у вредност новог дела види се из телеграма који је послао Карлу Клаузетију (Carlo Clausetti) у којем каже: „Јављам ти да сам преkjуче завршио Батерфлај и уверавам те да није лоша”.⁷⁶ Након генералне пробе, читав оркестар је устао и приредио аутору спонтане овације. На сам дан премијере Пучини пише Розини Сторкио (Rosina Storchio), првој интерпретаторки Батерфлај, писмо у којем јој жели пуно успеха и каже:

⁷⁴ Поред аутомобила којих је имао неколико, Пучини је користио и грамофон и био у сталној преписци са Томасом Едисоном до краја свог живота. Интересантно је колико је био наклоњен свим техничким новинама, а несклон да прихвати модерне тенденције у компоновању.

⁷⁵ Mosco Carner, *Puccini, A Critical Biography*, (New York: Alfred A Knopf, 1959), 128.

⁷⁶ Цитирано према: Слободан Турлаков, *Пучини и веристи*, (Београд: Борба, 2003), 420.

Тако истинита, тако деликатна и дирљива је ваша велика уметност да ћете публику сигурно тиме очарати! А надам се и да ћу преко вас ја стићи до победе! Дакле, вечерас са сигурношћу и великом наклоношћу!⁷⁷

Он је, чак, сигуран у предстојећи тријумф, позвао и своју сестру Рамелду да дође на премијеру што је раније избегавао.



Слика 24. Позориште La Scala di Milano.⁷⁸

Међутим, опера ће на премијери у миланском театру Ла Скала забележити потпуни фијаско. Ово се десило вероватно због необичног музичког израза на који публика још није била навикла. Но, постоје и записи да је читав скандал режирала супарничка издавачка кућа по имену Сонзоњо (*Sonzogno*). Турлаков наводи да постоји детаљан опис у Рикордијевом часопису *Музика и музичари* у којем писац текста тврди да је све што се збило било унапред организовано. Наводи да су се у публици чули гроктање, тутњава, мукање, смејање, рикање и бекељење.⁷⁹

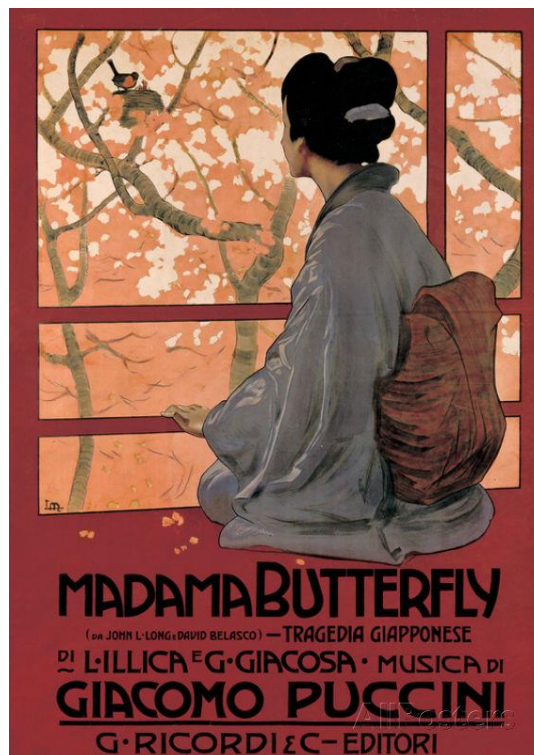
Постоје и објективни разлози зашто је *Мадам Батерфлај* била тако лоше примљена. Могуће је да је италијанска публика била још увек неспремна на нови оркестарски звук који је Пучини донео у опери *Мадам Батерфлај*, пишући је под утицајем француског композитора Клода Дебисија, односно, под утиском његове опере *Пелеас и Мелисанда*.

⁷⁷ Giuseppe Adami, *Letters of Giacomo Puccini: Mainly Connected with the Composition and Production of His Operas*, (Philadelphia, London: J. B. Lippincott Comp., 1931), 154–155.

⁷⁸ <http://homeideasmag.com/wp-content/uploads/2013/06/7-La-Scala.jpg> (Preuzeto 22. 02. 2016)

⁷⁹ Слободан Турлаков, *Пучини и веристи*, (Београд: Борба, 2003), 420.

А сасвим је вероватно и да су мотиви за неприхватање опере били из „моралних“ разлога. Музиколози их углавном приписују истим мотивима због којих је на почетку била одбијена Вердијева *Травијата*, такође у Миланској Скали. Постоје бројне сличности између ове две опере. Обе главне јунакиње – и Виолета и Батерфлај – живе у сиромаштву и осуђене су на судбину која их присиљава да продају своје тело. То их не чини неспособним за љубав. Тај концепт је у сагласности са чистотом и лиричношћу која је својствена за романтизам. Кад томе додамо и судар са моралом тог времена, јасно је зашто је рафинирана миланска публика одбила обе ове опере и осудила их на тај почетни неуспех. Ипак, треба додати да је све то изузетно лицемерно, јер је XIX век и однеговао ту моду мецена и куртизана и практично подразумевао као нормалне такве односе и појаве, али никако није допуштао дрскост да се те појаве приказују на оперској сцени.



Слика 25. Плакат са премијере *Madama Butterfly* 17. фебруара 1904, у La Scala, Milan.⁸⁰

⁸⁰ <https://giacomopuccini.wordpress.com/original-posters/> (Preuzeto: 20. 02. 2016)

Постоје бројна сведочанства о дешавањима пред премијеру и одмах након ње. Овде ће бити изнето неколико.

Пучинијева сестра Рамелда је у четири ујутро, после представе којој је присуствовала с кћерком Албином, написала мужу писмо следеће садржине:

Пишем ти под импресијама. Више смо мртве него живе. Не знам шта да ти пишем. Четири су сата. У два смо пошле у кревет, али не могу да склопим очи. А били смо сви тако сигурни. Такомо чак и није причао о опери. Публика је од самог почетка била на супротној страни. И пре него што се опера завршила ми смо побегле из театра. Публика гнусна, подла, простачка. Нити једна демонстрација од вредности. Такомо, два сата раније, тј. после театра, био је веома снажан, а ја сам се осећала све горе. Он је уверен да је урадио добро и нада се да ће опера оживети. Ја не знам шта да ти кажем, пошто ништа не разумем, толико сам узбуђена, још од првог противљења опери. Био је ту Маскањи, Ђордано, можеш мислити како су били задовољни. Ми смо биле тако несрећне. Хтела бих бити код куће, али како да оставимо Такома у овом моменту.⁸¹

Дан после премијере, новине су већ својим насловима сугерисале став критике према опери *Мадам Батерфлај*. Наведено је неколико типичних наслова: „Пучини извиждан”, „Фијаско у Скали”, „Батерфлај – шећерна опера”, „Резултат једног инцидента”. Пучини се није поколебао у свом ставу да је опера добра и ипак је изјавио да је *Мадам Батерфлај* најмодернија међу његовим операма. Када је штампа донела негативне критике, Пучини је написао:

То је био прави линч. Ти ханибали нису чули ниједну ноту. Каква страшна оргија од лудила, опијеност од мржње. Али моја *Батерфлај* остаје она која је: опера осећајнија и сугестивнија од свих које сам досад написао. Имаћу реванш, видећеш, ако је будем дао у амбијенту који је мањи и мање засићен мржњом и страху.⁸²

А следећег дана је писао: „Ја сам прилично миран, јер верујем да сам направио оперу живу и искрену и која ће доживети своју обнову. У то верујем.”⁸³ Сачувано је и писамце са премијере на коме само кратко пише: „Публика није схватила *Батерфлај*,

⁸¹ Слободан Турлаков, *Пучини и веристи*, (Београд: Борба, 2003), 421.

⁸² Цитирано према: Слободан Турлаков, *Пучини и веристи*, (Београд: Борба, 2003), 423.

⁸³ Исто, 423.

али моја уметничка савест је мирна.”⁸⁴ Чињеница је да је опера одмах скинута са репертоара, а дан касније, тј. три дана после премијере Елвира је писала: „У првом моменту правио се куражнији. Данас је потиштен и ужасно га жалим. Јадни Ђакомо. Како је публика била зла.”⁸⁵

Било је истина је да је мода егзотизма већ била отпочела, тако да је с временом и после неких измена ова опера освојила заслужено место, постајући један од стубова такозваног „гвозденог репертоара” свих оперских кућа. Њом почиње нова етапа у композиторовом развоју. Неколико месеци касније, након што ју је Пучини прерадио у три чина додајући на почетак трећег чина симфонијску музику која слика буђење дана у Нагасакију с мушким хором који осликава повике морнара из узавреле луке у којој се врши истовар брода „Абрахам Линколн”, опера је доживела заслужени тријумф у Бреши (Brescia). Захваљујући Титу Рикордију (Tito Ricordi) који је преузео издавачку кућу Рикорди након смрти свога оца, дошло је до прераде опере *Мадам Батерфлај*. За разлику од свог оца Ђулиа, Тито је веровао да је ово Пучинијево најјаче дело и подржавао је његову прераду у шта је уложио сву своју веру и одлучност.⁸⁶

Пучини је у Бреши доживео прави реванш који је толико прижељкивао. Публика је тражила да се понове пет одељака из опере – арија Батерфлај из II чина, дует са сценом писма, дует цвећа и хор са затвореним устима. Тражила је и да се Пучини појави десет пута. Но, то није био крај прерадама ове опере. Пучини се у непрестаној тежњи за савршенством враћао својим делима понекад и више пута, па је неке од својих опера прерађивао чак и у више наврата, што се све детаљно може видети у Прилогу бр. 2 на крају овог рада.

Док је 1907. године у Њујорку надгледао припреме за америчку премијеру опере *Мадам Батерфлај* у Метрополитен опери (Metropolitan Opera), Пучини је био у прилици да погледа извођења три Беласкова комада: *Мајстор за музику* (*The music master*), *Ружа са ранча* (*The Rose of the Rancho*) и *Девојка са златног запада* (*The Girl of the Golden West*).

⁸⁴ Лучано Алберти, *Музика кроз векове*, (Београд: Вук Караџић, 1974), 256.

⁸⁵ Цитирано према: Слободан Турлаков, *Пучини и веристи*, (Београд: Борба, 2003), 423.

⁸⁶ Giuseppe Adami, *Letters of Giacomo Puccini: Mainly Connected with the Composition and Production of His Operas*, (Philadelphia, London: J. B. Lippincott Comp., 1931), 138.

Овај трећи, који је написао, продуцирао и режирао сам Дејвид Беласко, с великим успехом је извођен у старом Беласковом позоришту од премијере 1905. године чак 224 пута. Пучини, иначе уметник веома изоштреног театарског нерва, био је импресиониран раскошном и модерном продукцијом *Девојке са златног запада*. Одмах му је била визуелно интересантна и привукла га је својом необичношћу. Нарочит утисак је на њега оставило модерно решење сценографије на точкићима која је кратким замрачењем сале за само неколико тренутака уводила публику из рударског кампа у планини директно у Полка салун. Још више га је одушевила сцена у Мининој колиби. За ту сцену је коришћено неколико машина за производњу снега и ветра.

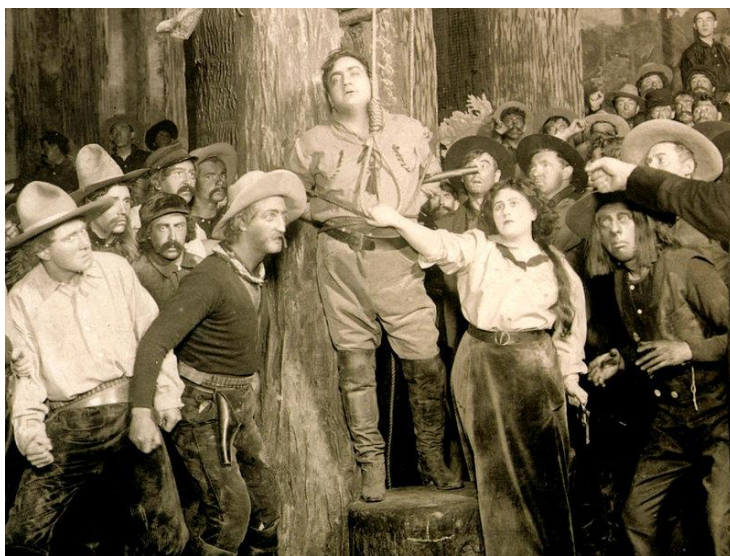
Пучини је већ дуго пре тога тражио погодну тему на основу које би написао нову оперу, али је био прилично неодлучан у одабиру, по свој прилици због болног искуства које му је донела неуспела премијера опере *Мадам Батерфлај* у Миланској скали 1904. године.⁸⁷ Био је веома заинтересован да погледа Беласков комад, јер је још од када је погледао прво Беласково дело осећао да има сличне театарске афинитете као овај аутор.⁸⁸ Пошто је погледао комад и веома се загрејао за њега, вративши се у Лондон успео је да пронађе италијански превод. Након што га је прочитао, контактирао је Беласкоа и замолио га да преточи комад у форму либрета.

Чим је добио материјал, 1908. године, са својим либретистом Карлом Зангаринијем (Carlo Zangarini), почео је рад на новој опери *Девојка са запада* чија је радња била смештена у Калифорнију у време златне грознице на Дивљем западу.⁸⁹ Као и увек, приступио је стварању новог дела веома студиозно. Прикупио је нов музички материјал, каубојске песме и индијанске успаванке и искористио их у дочаравању атмосфере. Био је то за њега један потпуно нови приступ опери.

⁸⁷ Микеле Ђирарди наводи да је Пучини у периоду између 1903. и 1907. разматрао више од тридесет различитих сижеа за своју следећу оперу (Michele Girardi, *Puccini: His International Art*, (Chicago: The University of Chicago Press, 2000), 263).

⁸⁸ Погледавши комад *Мадам Батерфлај* у Лондону, такође Беласков, Пучини је остао затечен сјајним и до тада невиђеним ефектом игре светла на позорници. Сцена је представљала 14 минута тишине у којој је само игром светлости пропраћено целоноћно чекање Батерфлај и свитање дана. На основу тог снажног утиска компоновао је свој чувени троминутни хор „затворених уста” којим се завршава II чин опере.

⁸⁹ Можда би, ако се примени филмски жаргон, могла да се назове „Вестерн опера“, јер су у њој присутни сви елементи овог филмског жанра: пуцњава, лепа власница салуна, одметник каубој који „пада” на њене чари, шериф, чак и сцена линчовања коју спречава Мини тако што дојаше са вичестерком у руци и у последњем тренутку спашава свог драгог.



Слика 26. Енрико Карузо као Дик Џонсон, фотографија са премијере опере *Девојка са запада* 10. децембра 1910, у Metropolitan Opera House of New York.⁹⁰

Премијера је одржана на америчком тлу у Метрополитен опери. Американци су од тога направили значајан догађај, јер су добили своју „националну оперу” из пера Беласкоа, Американца, која се догађа на америчком тлу. Опера је у Америци доживела огроман успех, посвећене су јој странице и странице престижних дневних листова, али без обзира на првобитни топао пријем од стране европске публике, њена популарност у Европи није била дугог века, па се са ове стране океана прилично ретко изводи, а таква је била и пророчанска критика објављена у *Њујорк тајмсу* (*New York Times*) у оно време:

У целој опери нема ниједног од потресних мотива, широких и сензуалних, који су учинили *Боеме*, *Тоску* и *Мадам Батерфлај* славним. (..) Бићемо много изненађени ако *Фанђула* буде имала успех ма у којој европској земљи.⁹¹

Опера *Девојка са запада* у основи описује авантуру која се дешава на Дивљем западу, стварање једног новог типа хероине какав се до тада није појављивао у Пучинијевим операма – жене која води салун и коцка се окружена искључиво грубим копачима злата, жене која носи панталоне и са пушком у руци спашава свог вољеног од разуларене гомиле спремне да га линчује. Мини (Minnie) је била сушта супротност нежној Мими, крхкој Батерфлај и страственој диви Тоски! А и сама сценографија

⁹⁰ http://www.fanciulla100.org/fan_virtualmuseum.html (Preuzeto: 20. 02. 2016)

⁹¹ Цитирано према: Слободан Турлаков, *Пучини и веристи*, (Београд: Борба, 2003), 439.

представљала је потпуну новину и сушту супротност сликању Париза, Нагасакија и Рима на сцени.



Слика 27. Пучинијев аутограф теме Мини са посветом листу *New York Times*.⁹²

Након огромног успеха опере *Девојка са запада* у Америци, њене поставке у Европи нису наишле на тако позитиван одјек. После тако половишног успеха који је опера доживела на два континента Пучини се поново нашао у лову за одговарајућим либретом. Док је боравио у Бечу 1913. године због првог аустријског извођења *Девојке са запада*, Пучинијев близак пријатељ, познати оперетски композитор Франц Лехар (Franz Lehár) упознао га је са Сигмундом Ајбеншуцом (Siegmond Eibenschütz), директором Карл театра, и Емилом Бертеом (Emil Berté), музичким издавачем. Они су предложили Пучинију да компоује оперету која би комбиновала ведрину и сентименталност из опере Боеми са савременом бечком оперетском традицијом. Било је замишљено да та оперета буде нешто између зингшпила и француског водвиља у стилу Јохана Штрауса (Johann Strauss) и Франца Лехара (Franz Lehár).

⁹² http://www.fanciulla100.org/fan_1910worldpremiere.html (Preuzeto: 20. 02. 2016)

Пучини је прво љубазно одбио понуду у страху да ће компоњујући оперету нарушити свој углед као композитора озбиљних опера, али Аустријанци нису одустајали, тако да је после више покушаја убеђивања и неколико одбијених либрета Пучини прихватио да компоњује музику на либрето *Die Schwalbe – La Rondine*, а у преводу на српски *Ластавица*.

Јула 1914. године Први светски рат је захватио Европу, а у мају 1915. године Италија и Аустрија нашле су се у сукобу на супротним странама. Аустријанци су нашли компромисно решење за сарадњу са својим италијанским композитором преко неутралне Швајцарске. Пучини који се увек изјашњавао као аполитичан човек, нашао се под оптужбама да је прогермански оријентисан због уговора са аустријским позориштем. Иако се декларисао као неутралан човек, Пучини је свакако осуђивао ратне ужасе. Та његова неутралност га је коштала пријатељства са диригентом Артуром Тосканинијем (Arturo Toscanini) који је био ватрени италијански патриота и који је оптужио Пучинија да се плаши да осуди Аустријанце и Немце да не би повукли његове опере са својих оперских сцена.

Упркос рату и без обзира на то што либретом у оперетском стилу није био посебно инспирисан, Пучини је био правно обавезан да испуни свој уговор са Аустријанцима. Он је оперету претворио у праву оперу.⁹³ Компромисно решење било је да се премијера опере одржи на неутралној територији у Монте Карлу (Monte Carlo). Одлука је била мотивисана чињеницом да се завршни акт оперете дешава на Француској ривијери. *La Rondine* је једино Пучинијево дело које није објављено у Рикордијевој издавачкој кући, већ у кући Сонзоњо, код Рикордијевог супарника, која је откупила права за премијеру.

⁹³ Giuseppe Adami, *Letters of Giacomo Puccini: Mainly Connected with the Composition and Production of His Operas*, (Philadelphia, London: J. B. Lippincott Comp., 1931), 188.



Слика 28. Плакат за италијанску премијеру *La Rondine* 2. јуна 1917, у Teatro Comunale, Bologna.⁹⁴

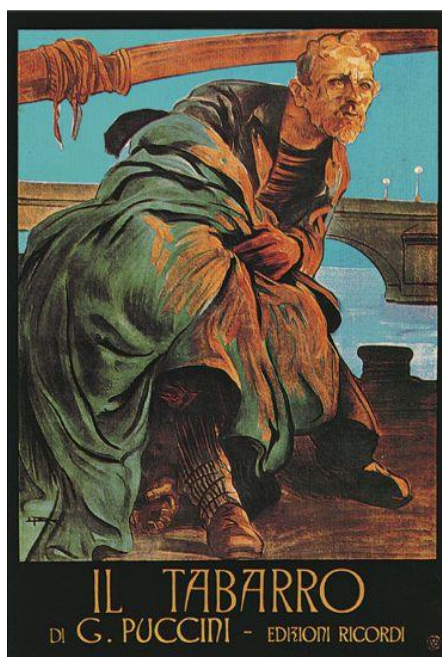
Опера је завршена у пролеће 1916. године. Премијера је одржана 27. марта 1917. године пред сам крај рата. *La Rondine* је доживела тријумфалан успех. Критика није штедела похвале богатој инспирацији, свежини, младалачком шарму и комичним елементима који су је красили. Међутим, упркос том почетном успеху, опера није наставила да живи у уметничком смислу. Пучинија је касније критика оптуживала да је старомодан и да нема контакт са стварношћу. Прича садржи многе сличности са *Травијатом* и са Штраусовим *Слепим мишом* (*Die Fledermaus*), па чак и са Пучинијевим *Боемима*. *La Rondine* није никада заживела на сцени упркос чињеници да ју је Пучини прерађивао чак три пута.

Већ након *Девојке са запада* Пучини је у узалудном тражењу либрета за следећу оперу почео да се бави идејом да компоњује три опере у по једном чину које би се изводиле заједно, чак је желео да либрета буду од три различита аутора. У том периоду је разматрао и одбацио много пројеката, да би на крају у потпуности одустао од те идеје и почео по наруџбини да компоњује *Ластавицу*.

Неко му је 1914. године скренуо пажњу на једночинку која се давала у Паризу под именом *Плаут* (*La Houppelande*) од Дидијера Голда (Didier Gold). Пучини је

⁹⁴ <https://fr.pinterest.com/pin/62698619786323348/> (Preuzeto: 20. 02. 2016)

отпутовао у Париз и погледао комад који му се веома допао, посебно га је импресионирала мрачна атмосфера у овом драмском комаду који се одвија на баржама уз обале Сене. Учинило му се да ће му то пружити добар материјал за оперу. Већ након неколико дана од израде нацрта сценарија, Пучини је почео да компонује и тако је 1915. године настала опера *Плаит*, прва једночинка *Триптиха*. Међутим, онда је *Триптих* оставио по страни и почео да се бави *Ластавицом*.



Слика 29. Плакат с премијере опере *Il Tabarro*, из *Il Trittico*, 14. децембра 1918, у Metropolitan Opera House of New York.⁹⁵

Три године касније, Пучинијева идеја о компоновању *Триптиха*, три опере са различитом атмосфером је поново оживела. Прва опера, *Плаит*, је била завршена и требало је одабрати још две теме.

⁹⁵ <https://giacomopuccini.wordpress.com/original-posters/> (Preuzeto: 20. 02. 2016)



Luigi Montesanto as Michele, Claudia Muzio as Giorgetta, and Giulio Crimi as Luigi in a scene from *Il Tabarro* from Puccini's *Il Trittico*. Photo: White Studio

Слика 30. Завршна сцена са премијере опере *Il Tabarro*, из *Il Trittico*.⁹⁶

Ђовакино Форцано (Giovacchino Forzano) му је предложио да искористи заплет комедије *Ђани Скики* (*Gianni Schicchi*). Пучини се одушевио већ после првог читања. Тако је остало још само питање шта да стави између та два комада. На крају је опет Форцано био тај који му је написао комад под насловом *Сестра Анђелика* (*Suor Angelica*), причу која се дешава у манастиру, о каквој је Пучини дуго маштао. Највероватније је био посебно осетљив на ову тему с обзиром на то да му је рођена сестра била калуђерица. Током следећа два месеца Пучини је радио на овој једночинки.

Чим је завршио оперу *Сестра Анђелика*, отишао је у манастир Викопелаго (Viscopelago) крај Луке у којем му је најстарија сестра живела као часна сестра. Пучини је био ганут до суза кадгод је причао о томе како је оперу први пут представио свирајући је на клавиру и објашњавајући текст. Описивао је како су мале калуђерице стајале крај њега упијајући без даха и са великом пажњом његово извођење. Кад је стигао до сцене у којој се у опери у манастиру појављује принцеза тетка сестре Анђелике, Пучини се зауставио како би калуђерицама испричао предисторију сестре Анђелике, несрећне девојке која је родила ванбрачно дете и осрамотила породицу. Због моралних норми које су постојале у XVI веку, када се одиграва радња опере, сестра Анђелика бива присиљена да оде у манастир, а дете да да на усвајање. Тетка принцеза

⁹⁶ <http://www.operanews.com/uploaded/image/article/farrarhdl14107.jpg> (Preuzeto: 22. 02. 2016)

се након три године од тих догађаја појављује у манастиру и даје сестри Анђелики на потпис имовинска документа, међутим, сестру Анђелику интересује само судбина њеног детета. Кад сазна да је дете још годину дана раније умрло, сестра Анђелика одлучује да попије смесу отровног биља и у делиријуму јој се привиђа лик њеног детета са којим се праћена хором анђела коначно спаја у смрти. Калуђерице из Викопелага су све плакале слушајући потресну сторију, а и сам Пучини је био видно потрешен сваки пут када би препричавао тај доживљај.⁹⁷

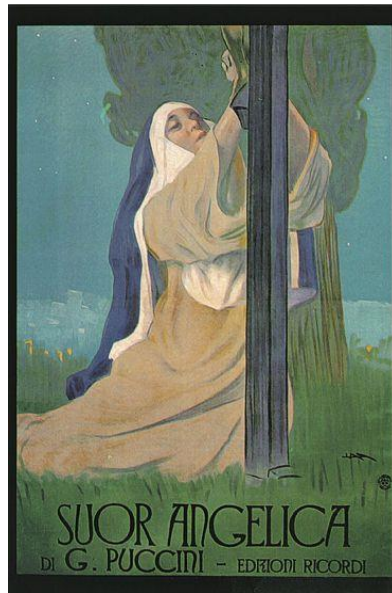


Слика 31. Џералдина Фарар у улози сестре Анђелике на премијери опере *Suor Angelica*, из *Il Trittico*.⁹⁸

С обзиром на то да су калуђерице са великим интересовањем пратиле његово извођење опере *Сестра Анђелика*, Пучини је био убеђен да ће опера бити успешна, међутим, преварио се. Врло брзо се испоставило да се ова опера најређе изводи од свих његових дела (изузев прве две које се сматрају младалачким покушајем).

⁹⁷ Giuseppe Adami, *Letters of Giacomo Puccini: Mainly Connected with the Composition and Production of His Operas*, (Philadelphia, London: J. B. Lippincott Comp., 1931), 214.

⁹⁸ <http://www.operanews.com/uploaded/image/article/farrarhd114107.jpg> (Preuzeto: 22. 02. 2016)



Слика 32. Плакат са премијере опере *Suor Angelica*, из *Il Trittico*, 14. децембра 1918, у Metropolitan Opera House of New York.⁹⁹

Интересантно је да је Пучини тек у *Триптиху* први пут писао оперу на оригинална дела, а не на постојећа драмска дела која би прво видео, а тек потом компоновао на прерађен драмски текст. Опера *Ђани Скики* има свој извор који се може пронаћи у стиховима Дантеовог *Пакла (Inferno)*. Истина, *Ђани Скики* се тамо помиње у само три стиха у 30. певању који гласе:

Да би приграбио мулу
Пресвукао се у Буоса Донатија
Завештајући и дајући тестаменту важност.¹⁰⁰

Форцано је на основу та три стиха направио изванредан либрето, а и Пучини је био веома инспирисан и од своје једине комичне опере направио је право ремек-дело. Свако ко погледа оперу *Ђани Скики* одмах схвата да је Пучини био изузетно духовит човек, чим је успео и музиком тако генијално да испрати комичне елементе.¹⁰¹ *Ђани Скики* је

⁹⁹ <https://giacomopuccini.wordpress.com/original-posters/> (Preuzeto: 20. 02. 2016)

¹⁰⁰ Цитирано према: Слободан Турлаков, *Пучини и веристи*, (Београд: Борба, 2003), 450.

¹⁰¹ Колико је Пучини био духовит човек, види се и из његове преписке. У једном од писама упућених Адамију у октобру 1924. године, које пише већ знатно нарушеног здравља, и у којем врло озбиљно разматра, чак и црта мизансцен за *Турандот*, Пучини се потписује као *Sonatore del Regno*, а то је подсмех на сопствени рачун због чињенице да га је Мусолини именован за сенатора Краљевине Италије (*Senatore del Regno*). Ова игра речима се не може лако превести, јер у италијанском језику реч *Sonatore* означава

комедија која почива на трагичној страни смешног и на комичној страни трагичног. Заплет и атмосфера су исти као у Нушићевој *Ожалошћеној породици*.

Триптих, гледан у целини, слично Дантеовој *Божанственој комедији* (*Divina Commedia*), сугерише постепено кретање од таме ка светлости. У свакој опери у *Триптиху* се ради о родитељској љубави према деци што постаје основна покретачка сила драмске радње, ако не баш душа саме опере.



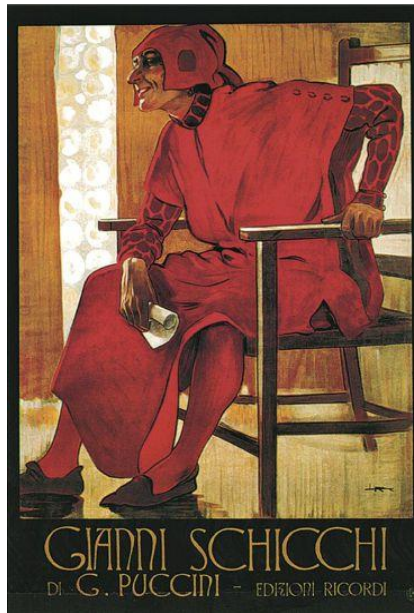
Слика 33. Сцена читања „новог“ тестаментa са премијере опере *Gianni Schicchi*, из *Il Trittico*.¹⁰²

Опера *Ђани Скики* спада у најчешће извођено дело из *Триптиха*. Критика за ово дело тврди да је драги камен комичне опере, како је утврдио С. Турлаков. На велику жалост Пучинија који је стално говорио да му је *Сестра Анђелика* најдраже од та три дела, најпопуларнији је ипак *Ђани Скики*. У садашње време, 2015. године оперу *Ђани Скики* режирао је на сцени реномирани амерички режисер Вуди Ален (Woody Allen), а насловна рола припала је Пласиду Домингу (Placido Domingo).¹⁰³

звук, музику, те би он за себе пре рекао да је краљевски музичар, него краљевски сенатор. Види се да га ни у овом тренутку, месец дана пре смрти, дух није напустио.

¹⁰² <http://www.ricordicompany.com/it/page/51> (Preuzeto: 28. 02. 2016)

¹⁰³ Ово је битна чињеница, јер је XX век најбоље приказан у делима два комичара, једног с почетка века – Чарлија Чаплина (Charles Chaplin) а другог с краја – Вудија Алена. Занимљиво је да је Вуди Ален, као пасионирани љубитељ оперског стваралаштва, одабрао управо Пучинијево дело да га режира.



Слика 34. Плакат са премијере *Gianni Schicchi*, из *Il Trittico*, 14. децембра 1918, у Metropolitan Opera House of New York.¹⁰⁴

Премијера *Тринтиха* је одржана 14. децембра 1918. године у Њујорку, само месец дана након склопљеног примирја (11. новембра 1918) којим је окончан Први светски рат. Постојала је још увек велика опасност од подводних мина, тако да је путовање било веома ризично. Стога је ово једино дело чијем премијерном извођењу Пучини није присуствовао. Неко време, Пучини није дозвољавао да се *Тринтих* изводи у појединачним деловима, јер је сматрао да он представља једну недељиву целину. Међутим, након представе у Луки, 1921. године, увидео је да је извођење *Тринтиха* дуго и заморно, јер с паузама опера траје скоро четири сата. Стога је констатовао: „Уморио сам се чак и ја који сам аутор!”, те је дозволио одвојена извођења.

После премијере *Тринтиха* Пучини је написао Сибил: „Имам на уму тему пуну емоција у којој ће водеће улоге имати два дечака (у опери ће то бити две жене), прича која ће бити примљена и примерена укусу у свакој земљи, а нарочито британској публици.”¹⁰⁵ У јуну 1919. Пучини и Елвира су дошли у Лондон. Карнер сматра да је то било прво њихово путовање у иностранство после завршетка рата. Пучини је вапио за

¹⁰⁴<https://giacomopuccini.wordpress.com/original-posters/> (Preuzeto: 20. 02. 2016)

¹⁰⁵ Mosco Carner, *Puccini, A Critical Biography*, (New York: Alfred A Knopf, 1959), 207.

новим сижеом и због тога се одлучио на ово путовање. Желео је да види што већи број лондонских продукција, а међу њима представе које би се уклопиле у његова размишљања о „кинеској” опери, јер је по сваку цену желео да напише једну оперу с оријенталном темом.

Избор теме за Пучинијеву оперу која би била његово највеће сценско дело показало се као тежак задатак. Након *Плашта* Адами никако није успевао да пронађе тему која би заинтересовала маестра. Пучини је рекао својим либретистима да га конвенционална, сентиментална мелодрама више уопште не привлачи и да жели да крене новом, неутабаном стазом. Његове мисли су се кретале у правцу фантастичне, бајковите теме која би истовремено била и хумана и дирљива. Разговор са либретистима Симонијем и Адамијем, који је био веома важан за Пучинија, одиграо се у лето 1920. године током једне од његових кратких посета Милану. Пред сам полазак возом за Торе дел Лаго, завршавали су ручак у ресторану, када је Симони дао свој последњи предлог: „А да размотримо Гоџија? Та бајка би можда могла бити синтеза његових других типичних наратива? Нешто фантастично и покретљиво, интерпретирано са људским осећањима и приказано у модерним бојама?”¹⁰⁶ И заиста, последња у низу опера које је радио Такомо Пучини била је опера *Турандот*. За сиже своје опере Пучини је одабрао бајку чиме се потпуно удаљио од веризма. Одбацујући једну по једну тему за коју би се првобитно загрејао,¹⁰⁷ његов избор је на крају пао на *Турандот*,¹⁰⁸ комад италијанског писца Карла Гоџија (Carlo Gozzi).

У априлу 1919. године Пучини је купио дворца на обали Марема (Maremma) у близини Орбатела (Orbatello), крај римских и етрурских ископина. Размишљао је о том месту као свом последњем прибежишту, о месту на ком је могао да пеца и лови, да борави у природи, али му је веома брзо досадила самоћа и ускоро се вратио на своје језеро Масаћуколи (Massaciucoli) покрај Торе дел Лаго. Године 1922. поред језера је изграђена фабрика која је била веома бучна, па га је то присилило да се пресели у вилу у Вијаређо. Време је пролазило, али он није могао да се помири с чињеницом да стари.

¹⁰⁶ Ibid, 210.

¹⁰⁷ Последња у низу је био роман Виктора Игоа *Звонар Богородичине цркве*.

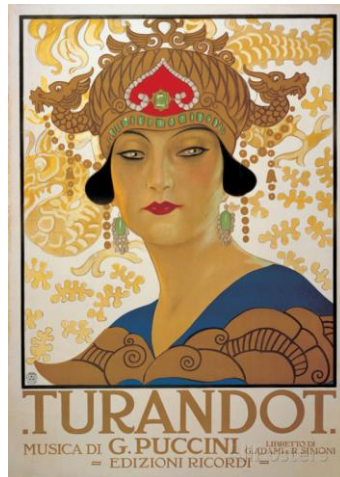
¹⁰⁸ Бајка *Турандот* је обрађена у више наврата. Карл Марија фон Вебер (Carl Maria von Weber) је 1813. написао музику за адаптацију Гоџијевог комада који је урадио Фридрих Шилер (Friedrich Schiller), а међу неколико опера значајније су *Туранда* Антонија Базинија (Antonio Bazzini) из 1867. године и (Ferruccio Busoni) *Турандот* Ферућа Бузонија из 1917. године.

У овом периоду окончала се његова шестогодишња веза са бароницом Јозефином фон Штенгел (Josephine von Stängel) и почиње да га мучи сета. На путовањима по свету је срео тридесетједногодишњу сопранисткињу немачког порекла Розу Адер (Rose Ader) која је у периоду између 1921–1923. године, највероватније, била његова љубавница.

Време настанка опере *Турандот* је време након Великог рата, када је у Италији, као и у другим деловима Европе, владала неизвесност и социјална несигурност. Тако је дошло до историјског Мусолинијевог (Benito Mussolini) марша на Рим. У том периоду се јавља нова уметност, као одјек историјских догађаја. Естетика фашизма, неке од истраживача Пучинијевог дела,¹⁰⁹ асоцира на сценски спектакл какав налазимо у опери *Турандот*. Сам композитор није у својим делима тежио да буде политички опредељен, он их је базирао на љубавним и лирским темама, на женским ликовима и проблемима који муче његове хероине, те да је довођење Пучинијевих опера у било какву везу са фашизмом претерано и неутемељено у његовом опусу.

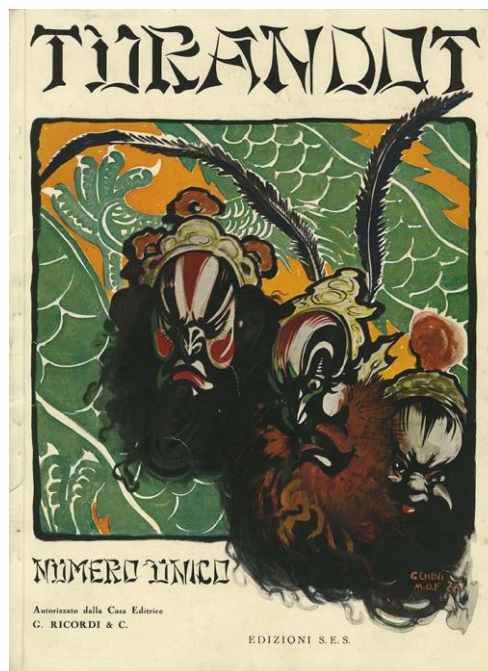
У својој последњој опери Пучини је прешао у нов жанр, тражећи у свету фантазије и бајке решење за универзалну тему љубави која има моћ да трансформише, љубав – коју је толико верно описивао у причама о својим хероинама од Манон Леско до Мадам Батерфлај и од Госке до Турандот. Инспириран персијском бајком која је у то време већ увелико стекла популарност у Европи, Гоцијев драмски комад *Турандот* је комична пародија феминизма који данас делује као опште прихваћен и као такав застарео. У време када је почео да ради на опери Пучини је превалио 60. годину, а последње четири године свог живота потпуно јој се посветио. Па ипак, није поживео довољно дуго да би успео да заврши своју једину „грандиозну” оперу.

¹⁰⁹ Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu, edited by Victoria Johnson Jane F. Fulchner, Thomas Ertman (Cambridge: University Press, 2007), 137.



Слика 35. Плакат са премијере *Turandot* 25. априла 1926, у Teatro alla Scala, Milan.¹¹⁰

Клавирски извод опере *Turandot* објављен је у издању Рикордија, као и све друге Пучинијеве опере, осим *Ластавице*, тако да је овде приложена слика са корица првог клавирског извода, јер је веома ефектна и дочарава егзотичан дух опере.



Слика 36. Корице клавирског извода опере *Turandot*, Ricordi, 1926.¹¹¹

¹¹⁰ <https://giacomopuccini.wordpress.com/original-posters/> (Preuzeto: 20. 02. 2016)

¹¹¹ <http://www.ricordicompany.com/it/page/64> (Preuzeto: 28. 02. 2016)

3.5. Смрт Ђакома Пучинија

У фебруару 1924. године Пучини је почео да се жали на проблеме са грлом и на непрестани кашаљ. Али, будући да је сличне проблеме имао читавог живота, с обзиром на то да је био страстан пушач,¹¹² није томе придавао неку нарочиту пажњу. Све своје мисли усмерио је на то како да заврши оперу.

Ипак, грло га је све озбиљније мучило, тако да је у марту консултовао свог лекара, као и специјалисту у Милану, али ниједан од њих није сматрао да је стање алармантно. Његове сметње су приписали реуматској грозници и чак му преписали третман у Салсо Мађоре (Salso Maggiore), бањи покрај Парме, који је обавио у мају те године. Како је писао Сибил, није било никаквих промена, кура му није помогла. Иако су га тешили да ће му касније бити боље, он је био сумњичав.

У жељи да се што пре опорави, Пучини је размишљао да посети Швајцарску, Француску и Аустрију, надајући се да би му боравак у Алпима и промена климе уклонили сметње. На крају није отишао никуд, остао је у Вијаређу да би завршио *Турандот*, али ни његов рад није напредовао.



Слика 37. Фотографија Пучинија, његове супруге Елвире и сина Антонија, у башти њихове виле, почетак XX века.¹¹³

¹¹² То доказују и бројне фотографије на којима се на прсте могу набројати оне на којима нема цигарету у устима.

¹¹³ <http://www.bertelsmann.de/unternehmen/geschichte/archivio-storico-ricordi/verdi-und-puccini/> (Preuzeto: 28. 02. 2016)

Селигман¹¹⁴ пише да је крајем августа његова мајка провела неколико дана у Вијаређу у посети Пучинијевима. Ђакомо је и даље имао проблеме са грлом и исцрпљујући кашаљ, али нити он, нити било ко други нису томе придавали значај. Користио је безбројне природне лекове, који му нису помагали. Поред тога, стално је подвлачио да лекари нису пронашли ништа. Селигман тврди да је његова мајка Сибил прва посумњала у страшну истину, али је своје страхове рекла само Пучинијевом сину Тонију. Након њеног одласка, Тонио је сместа отишао у Фиренцу и преклињао професора да му каже истину. Тако је сазнао. Одговор је био страхан. Његов отац је патио од рака грла у одмаклом стадијуму, без наде да ће се излечити. Тонио се вратио кући сломљеног срца. Одлучили су да покушају са операцијом у Бриселу, јер су чули да је извесни доктор успео да спасе од смрти многе такве случајеве. Нада је била слаба, а Тони је написао да чак и ако постоји шанса да ће бити излечен у сразмери 1 : 100, сматрао је да вреди покушати.

Тако су 4. новембра 1924. године Ђакомо и Тонио Пучини кренули у Брисел. Ђакомо је са собом понео скице за оперу. Изгледа да се Ђакомо само једне ствари плашио – да неће завршити *Турандот*. Дан пре поласка на последње путовање он је послао по Тосканинија и заједно су прошли кроз читаво дело и продискутовали сваки детаљ предстојеће продукције која је требало да се реализује у миланској Скали, у што скорије време, односно, чим дело буде завршено. Селигман подвлачи да је важно знати да је Пучини био охрабрен ентузијазмом који је ишчитавање дела изазвало у Тосканинију који је током читаве каријере био највећи извођач његових дела. Од смрти Ђулија Рикордија није било особе чије је мишљење више ценио.¹¹⁵

У Институту са Пучинијем су били његов син Тонио и поћерка Фоска. Сви су се трудили да му олакшају боловање и боравак у Институту. Операција је прошла добро, чак је дошло и до извесног побољшања након зрачења радијумом. Лекари су му чак дозволили и да попуши неколико цигарета између зрачења. Пучини је био расположен и надао се скором опоравку. Међутим, његово срце није издржало све те напоре. Умро

¹¹⁴ Vincent Seligman, *Puccini among Friends* (New York: The Macmillan Company, 1938), 407.

¹¹⁵ Артуро Тосканини (Arturo Toscanini), диригент, је био један од најближих сарадника Ђакома Пучинија. Кроз читав живот њих двојица су били одлични сарадници, а и наизменично сјајни пријатељи и љути супарници.

је од срчаног удара у Институту у Бриселу (Institut de la Couronne) 29. новембра 1924. године у 11.30 часова.

Након композиторове смрти опера *Турандот* је остала недовршена. Два чина су била комплетирани, али од трећег чина је остало само 36 страница опере са 24 скице за финални дует на основу којих је требало написати крај. Тај финални дует је композитору задавао највише муке у читавом раду на опери *Турандот*. У више писама имамо сведочанство о његовим двоумљењима на који начин да направи дует, тачније, у сваком од писама која су написана у тих неколико месеци пред смрт се враћа на питање дуета. Наведено је неколико примера. У писму Адамију од 7. септембра каже:

Тосканини је управо отишао... Продискутовали смо дует, и њему се баш и не свиђа много. Шта да радимо? Ја не знам. Можда ће Тосканини замолити тебе и Симонија да дођете у Салсо. И ја ћу доћи, па ћемо видети да ли је могуће да поправимо ситуацију. Ја уопште не видим излаз. Ја сам већ поблесавио размишљајући о дуету...¹¹⁶

У следећем писму написаном након недељу дана пише:

Има много неслагања око нашег дуета. И ја сам већ забринут! Шта да радим? Надао сам се да ћемо се ти и ја састати са Симонијем и Тосканинијем у Салсо, али до сада нисам примио никакве предлоге. Морамо сами средити ту ствар. Имам неке идеје на уму за дует. Почетак нећу да променим осим ако неко не буде имао бољи предлог.¹¹⁷

И у следећем писму се враћа на питање дуета:

(..) То мора бити сјајан дует. Тих двоје скоро надљуди се кроз љубав издижу до нивоа људскости и та љубав мора на крају обухватити читаву позорницу сјајном оркестрацијом.¹¹⁸

Адамију је написао 8. октобра 1924. да је најзад примио од Симонија стихове за љубавни дует и каже:

Коначно сам примио стихове од Симонија. Заиста су веома лепа и заокружују и окончавају дует. Ту је једна реч *esile* [„танан”] – „као цвет” која мора бити промењена. Молим те да погледаш поново либрето заједно са Ренатом и да промениш сценска упутства и молим те пробај да дотераш замисао о мизансцену за трио испред завесе. (..) Знаш да су у Штраусовој *Аријадни* у Бечу направили нешто слично са италијанским

¹¹⁶ Giuseppe Adami, *Letters of Giacomo Puccini: Mainly Connected with the Composition and Production of His Operas*, (Philadelphia, London: J. B. Lippincott Comp., 1931), 312.

¹¹⁷ Ibid, 312.

¹¹⁸ Ibid, 313.

маскама тако што су дигли маске две степенице изнад оркестра. То би тешко ишло у Скали, зато направите да маске излазе са стране.¹¹⁹

Ова писма одлично осликавају Пучинијеву неуморну потребу да својим либретистима сугерише боља решења за сваку реч у тексту, па је чак ишао тако далеко да се мешао и у мизансцен и у дидаскалије. Није желео да попусти све док не би био потпуно задовољан пронађеним решењем, па макар то изискивало и по десетак размењених писама за један једини стих у опери.

Након његове смрти поставило се питање ко ће завршити оперу *Турандот*. После разматрања многобројних кандидата за тај незахвални посао, на крају су диригент и пријатељ Тосканини (Toscanini) и Пучинијев син Тонио заједно одлучили да то буде маестров ученик Франко Алфано (Franco Alfano).

На првом извођењу у Миланској скали, после сцене смрти робиње Лиу, Тосканини је прекинуо извођење и, поштујући Пучинијеву жељу, тихо се обратио публици речима: „Овде се опера завршава, на овом месту је маестро спустио своју палицу.”¹²⁰ Био је то опроштај од великог маестра, а уједно и опроштај од златне ере италијанске опере која се по једногласној оцени свих историчара музике завршила управо опером *Турандот*.

¹¹⁹ Giuseppe Adami, *Letters of Giacomo Puccini: Mainly Connected with the Composition and Production of His Operas*, (Philadelphia, London: J. B. Lippincott Comp., 1931), 314.

¹²⁰ *Турандот* је извођена у интегралној верзији са Алфановим завршетком тек од другог извођења, дан након премијере, све до 2002. године кад је Лућано Берио (Luciano Berio) написао нови завршетак опере. Од тада се изводи равноправно у ове две верзије, али не престаје спор око тога која је верзија „аутентичнија”, тј. која је више налик на Пучинијев музички рукопис.

4. Настанак и анализа опера и драматска карактеризација главних јунакиња

Пучини је сматрао да је основа сваке опере њена тема. Он се увек бавио конструисањем читаве представе, а не само компоновањем музике. Осим посебне бриге око либрета, за који се говорило да га није одабирао већ чекао да се појави, тражио је да му се направе скице сценографије и костима. Понекад је скице и сам цртао (будући да је био талентован карикатуриста) и давао детаљне режијске индикације, непрестано инсистирајући на сценском карактеру своје музике. Када се пажљиво прати свака Пучинијева опера намеће се мисао да је Пучини водио рачуна не само о музици, већ и о режији. Због тога, у партитурама опера, наилазимо свугде на упутства маистра о режији и о психолошким стањима ликова. Акција треба да је директна и јасна, што се мотивације тиче, како би публика могла да разуме о чему се ради, чак и кад не разуме речи.

Како би у слушаоцу пробудио нешто више од једноставног акустичног задовољства, Пучини поседује способност да увек створи утисак нетраженог, природног, као да су музика и стихови створени заједно и то баш у моменту када су изговорени на сцени.

Код Пучинија уместо историјских и легендарних ликова, на сцену долазе обични људи који воле, надају се, живе у свакодневици. Композитор открива уметничку вредност обичних људских осећања: љубави, симпатије, разочарања, чежње, љубоморе, те инсистира на њиховом директном и искреном изражавању. У његовим мелодраматским операма нећемо пронаћи никакву мистерију, ни трунку нељудског. Не постоји ништа више од онога што се види и чује.

Често се писало и говорило о „женској страни” Пучинијеве личности. Узрок је то што је до танчина познавао женску психологију, што се огледало у склоности да буде импресиониран управо тим ситним и незнатним стварима, али стварним осећањима, о којима је већ било говора. Његов музички језик изненађује веома

директним изражавањем мисли и осећања. Његова дела остварују синтезу између стварности живота и лепоте уметности. Сматра се да је био италијански Вагнер. Његове опере не садрже кабалете и балете, као некада опере Мајербера и Вердија на почетку каријере. Пучини није имао потребу да додаје непотребну дужину речитативним пасажима и аријама. Он је трагао за једноставношћу и истином, компоњујући предивне и незаборавне мелодије, у духу богате италијанске мелодике.

Пучини, као што ће се видети у наставку дисертације, није препуштао случају ни најмању ситницу у либрету и безброј пута се састајао и дописивао са либретистима Адамијем, Иликом и Ђакозом, не би ли сваки стих испао баш онакав како је он то замислио. У једном писму чак каже: „Благо Вагнеру – он сам пише текстове за своје опере. Шта бих дао да и ја то могу!”¹²¹ А опет, ограђује се од Вагнера и у интервјуу за немачке новине каже:

Ја нисам Вагнеријанац; моје музичко образовање је из италијанске школе. Чак иако сам био под утицајем Вагнера, као и сви млади музичари, начином на који сам користио оркестар за илустрацију или за тематску карактеризацију ликова или ситуација, као композитор увек сам остајао и остајем Италијан. Моја музика вуче корене из особености моје домовине.¹²²

Пред крај живота и каријере композитор је осећао потребу за синтезом свега што је осећао и мислио о лирском театру, обједињујући у једној опери све карактеристике свога стила. То ће урадити у опери-бајци *Турандот*, тражећи од либретиста Симонија и Адамија, причу способну да обједини све елементе једне велике музичке драме у савременом и интересантном облику. Ово његово последње дело, којим се тријумфално завршава историја италијанске опере је, по дефиницији, романтична опера, синтеза романтичне музичке драме и стила „гранд опере”.

Са музичко-драматуршке тачке гледишта, једна од најбитнијих Пучинијевих карактеристика је његово умеће да оствари поетску атмосферу, посебан амбијент, који се мења од опере до опере и даје његовим делима препознатљив печат. На пример, *Боеми* дочаравају дух вечне младости, са свом њеном безбрижном радошћу и дубоком

¹²¹ Giuseppe Adami, *Letters of Giacomo Puccini: Mainly Connected with the Composition and Production of His Operas*, (Philadelphia, London: J. B. Lippincott Comp., 1931), 265.

¹²² Cooke, *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera*, Reported in *Neue Zeitschrift für Musik*, 79 (1912), 21

тугом, смехом и сузама младалачке љубави. У *Триптиху* јасно долази до изражаја контраст између различитих атмосфера и карактера. Таленат Пучинија као музичког драматурга се огледа у његовој способности да прилагоди музику овим различитим атмосферама, па чак и да сваку од тих атмосфера музиком подвуче и нагласи.

У својим „егзотичним” операма *Мадам Батерфлај*, *Девојка са запада* и *Турандот*, Пучини је користио бројне оригиналне фолклорне мотиве, покушавајући да прикаже географске, хармонске, ритмичке и инструменталне карактеристике делова света које приказује у опери, а да тиме ипак не наруши јединство и оригиналност сопственог стила.

Као и други пост-вагнеријански композитори, Пучини користи оркестар не само као пратиоца, већ и у много важнијој улози: као сталног коментатора. Користи се техником лајт-мотива, али не дозвољава да му то наруши јединство елемената опере – једна тема може да карактерише један од ликова или ситуацију, може нам дочарати атмосферу или се може, једноставно, појавити разрађена у оркестру. Пучинијев симфоничарски дух се манифестује у сложености структуре и у разноврсности боја у оркестру. Те своје боје нештедимице користи у истицању тематике и израза у ансамблу. Он користи комплексну оркестрацију, у којој солистичке деонице ипак најчешће припадају дрвеним дувачима. Код Пучинија налазимо комбинацију прецизних и енергичних вердијанских боја са финим дебисијанским местима, са којима дели афинитет ка рафинисаном звуку, који кроз кристалну јасноћу, постиже опијајући ефекат. Последњи стваралачки период Пучинија је обележен утицајем оркестрације и ритма Стравинског, па тако Ендрју Дејвис говорећи о Турандот каже: „музички језик (...) иста врста пачворка или колажног ефекта који проналазимо у сценској музици Стравинског, Дебисија и Штрауса”.¹²³

Музичко писмо Ђакома Пучинија никада није било толико радикално као код већине његових савременика, нити је он створио неке нове теорије које би студенти учили на академијама. Оно што га издваја од других је његова способност да интегрише многе врсте сонорности и чува их у равнотежи како би приказао

¹²³ Andrew Davis, *Il Trittico, Turandot, and Puccini's Late Style* (Bloomington: Indiana University Press, 2010), 175.

различита осећања. Иако је живео у доба иновација, није отишао у правцу својих савременика. Пучинијево писање остаје у стилу италијанске тонске традиције. Учинио је искорак испољавајући интелектуално и уметничко интересовање за савремене теме.

Пучини је, пре свега, био креатор предивних мелодија. Оне остају у сећању и главна су карактеристика његове креативности и јединственог стила. Главно место заузима нова концепција, по којој солистичка мелодија у арији има задатак да карактерише лик и његову ситуацију у оквиру драме. У оваквим случајевима Пучини конструише мелодије широког лука, чија се кулминација савршено поклапа са кулминацијом у тексту. У другим типовима арија Пучини ствара мелодије конструисане на малим интервалима, везујући изражајност ариозо речитатива за исказивање афекта. Типичан пример представљају арије Мими, из I и III чина, у којима видимо да су речитативне фразе натопљене јаким емоцијама. Ипак, Пучинијева мелодија, претежно дијатонска, увек чврсто прати традицију опере XIX века.

Не треба заборавити да се ради о 20-им годинама XX века када је већ увелико била развијена склоност ка атоналности. Њу су на почетку века иницирали припадници Друге бечке школе на челу са Шенбергом, Веберном и Бергом и развили је у композициону технику и филозофију познату под називом *серијализам*. Међутим, Пучини, иако приватно одушевљен свим техничким новинама које се појављују, у музици не подлеже импулсу авангарде. Он до краја живота у потпуности остаје веран тоналном систему и изразитој мелодиозности која је читавог века управо и била његова најизразитија одлика. Најсветлији примери мелодиозности у опери *Турандот* представљају лирске арије робиње Лиу.

Врло специфичан, лични израз његових кантилена види се у његовим опроштајним аријама, које су међусобно веома сличне по структури и карактеру: спорог темпа, густе оркестрације, меланхоличне и тмурне, са најчешће силазном мелодијом која тече избалансирана узлазном пратњом. И сам композитор је у току живота, најчешће имао оваква меланхолична стања. Примера има више, али навешћемо само писмо које је написао пријатељици Сибил Селигман 6. априла 1906. године: „Знаш, моја велика грешка је што сам тако преосетљив и тако патим кад ме људи не разумеју и погрешно ме процењују. Чак ни моји пријатељи не знају какав сам ја заиста

– то је казна која ме је погодила на дан мог рођења. Чини ми се да си ти једина особа која је најближе томе да разуме моју природу – а тако си далеко од мене.”¹²⁴

Али, Пучини често користи и квази-играчке теме и ритмове у такту 6/8 или 2/4 (углавном у лежерном стакату), који одају француски утицај и који дочаравају читаву палету разних осећања.

Композитор се користи хармонским језиком који потврђује његову личност и стил, са веома модерним поступцима за то доба: паралелене квинте и низ лажних басова у *Боемима*, целостепена лествица у *Тоски*, битонализам и неразрешене дисонанце у *Турандот* и у *Триптиху* су само неки од примера.

Веома важна иновација у стилу Пучинија је специфичан речитатив, изражајни парланадо који наглашава једноставност и природност, карактеристичну за обичан говор. Овај стил је резултат модерне вагнеријанске – и зашто да не, пучинијанске концепције – о јединству лирске радње, која у ствари, потиче још из времена Фирентинске камерате и Глука. Тај генијално смишљени парланадо представља изузетну помоћ извођачу да помоћу њега на сцени створи убедљив лик коме публика верује. Пучинијева моћ имагинације је кроз његову изванредну технику оперској уметности подарила невероватно реалне ликове, који не само да се природно понашају на сцени него „живе” на њој. Пучинијеви ликови не морају увек певати као у операма других композитора; они причају, смеју се, вичу, оклевају или ћуте, баш као и у животу.

Свака Пучинијева опера пружа једну животну лекцију, свака има дубљи смисао од оног што се види на површини:

- *Манон Леско* и *Тоска* имају јасан субмотив – не може се живети без слободе, значи, треба удаљити оне који је угрожавају;
- *Боеми*, иако кроз романтичну причу, опера ипак приказује неједнакости социјалних слојева;

¹²⁴ Vincent Seligman, *Puccini among Friends* (New York: The Macmillan Company, 1938), 77.

- *Мадам Батерфлај* приказује лажни империјалистички морал који омаловажава човека, љубав, брак, част, третирајући их као робу или као играчку.

Видљиво је да се у Пучинијевом стилу спајају зрели романтизам и реализам, а резултат је један веома посебан и својствен стил који Пучинијеву публику одушевљава већ дуже од једног века.

Није тешко прогласити Пучинија за женомрсца. Чак и његови највећи поборници и заљубљеници у његово дело морају да признају да је његов приватни живот био, најблаже речено, хаотичан. Као човек старог кова, а уз то и женски шовиниста, сматрао је за своје право да се стално упушта у кратке везе, и да му то право припада и као човеку и као уметнику.

Без много удубљивања може се приметити да су Пучинијеве јунакиње или смртно болесне или самоубилачки настројене, што извештај број критичара наводи на очигледан закључак да, иако је јасно да га жене сексуално снажно привлаче, Пучини им није баш претерано наклоњен. Са часним изузецима, које чине Турандот, Лаурета у опери *Ђани Скики* и Мини у *Девојци са запада*, Пучинијеве јунакиње углавном чека трагичан крај, често од сопствене руке.

Пучини је, без обзира на своју промискуитетну природу у приватном животу, и упркос склоности ка трагичним завршецима његових хероина, вероватно, највише наклоњен женским ликовима од свих оперских композитора. У погледу чисте фасцинације женама, обожавања и уметничког разумевања жена, нико га није надмашио и нико није направио убедљивије и пластичније хероине од Пучинија.

4.1. *Боеми* – Мими и Мизета

У оперском истраживању жене, Пучини је имао своје претходнике – Моцарта и његове либретисте с краја XVIII века који су покушали да кроз оперу пронађу одговор на питање „шта је жена?“ У периоду између Моцарта и Пучинија, Верди је створио мноштво незаборавних јунакиња, а Бизе је створио најфасцинантнији и најпривлачнији лик „фаталне жене“ (можда можемо рећи „женке“) у својој Кармен. Али је Пучини, и

једино Пучини тај који је посветио читаву своју каријеру, од Манон Леско до Турандот, да би кроз оперу истраживао природу жене. Заиста, када се његов опус посматра као целина, Пучини је створио читав циклус радова обједињених у свом страсном истраживању предмета женствености. Опера *Боџи* представља један од најлепших примера његове фасцинације женским родом.

Анри Мирже (Henry Murger) је био осредње успешна фигура париске литерарне сцене средине XIX века. Његове *Сцене из боемског живота* су првобитно излазиле у наставцима у литерарном магазину Корзар (*Le Corsair*), да би 1849. године биле адаптиране у драмски текст. Ову адаптацију урадили су Теодор Бариер (Theodor Bariere) и сам аутор. Сценска адаптација је доживела такав успех да је аутор за њу награђен Легијом части. У предговору свог романа Мирже је написао „Живот прекарсан и живот страховит !...”¹²⁵

Либретисти Илика и Ђакоза су у предговору клавирског извода *Боџа*¹²⁶ који је објављен код Рикордија, написали да као аутори нису желели да слепо прате радњу Миржеовог романа, него су из музичких и драматуршких разлога више црпили инспирацију из предговора уваженог француског писца. На истом месту они кажу да је Миржеова књига необична, јер карактери нису јасно и оштро дефинисани, тако да нам се често учини да се говори о истом лику као о две различите особе са различитим именима. Ко може да не примети велику сличност између Мимине „хладне ручице” из првог чина опере и Франсининог муфа из романа? Њима се чак чини да би овај напаћени, крхки и несрећни лик из приче о боемском животу заправо требало да оживе у једном лику који не би требало да се зове ни Мими, ни Франсина, него „Идеал”.

У једном тренутку, док је завршавао *Манон Леско*, у касну јесен 1892. године Пучини је почео да размишља о идеји да компонује оперу по овом Миржеовом роману. У свим његовим биографијама наглашава се могућност да је Пучини ту идеју добио од Леонкавала који је у једном разговору натукнуо Пучинију да ради на тој теми. Оба

¹²⁵ Анри Мирже, *Боџи* (Нови Сад: Матица српска, 1953), 16

¹²⁶ Giuseppe Giacosa, Luigi Illica, Giacomo Puccini, *The Bohemians: Piano Score*, Milan: G. Ricordi & Co., [s. a.], [1].

композитора се 1896. године налазе у једном миланском кафеу где Пучини у разговору открива Леонкавалу да ради на опери према Миржеовом роману. Постоје многа сведочења о неугодној сцени која је уследила. Леонкавало, пун праведног беса, направио је сцену подсећајући Пучинија да му је претходне године дао на увид свој сопствени либрето. Италијански лист *Il Secolo* је одмах следећег дана објавио оригиналну изјаву самог композитора:

Маестро Леонкавало жели да обзнани да је склопио уговор за нову оперу прошлог децембра и да још од тада ради на музици. Он није најавио оперу раније, само зато што је желео да задржи елемент изненађења. (...) Уметник Маурел може посведочити да му је маестро Леонкавало рекао да за њега пише партију Шонара, као што и госпођа Франдин може посведочити да је пре четири месеца маестро разговарао са њом о роли Мизете која јој је намењена. Маестро Пучини коме је маестро Леонкавало открио пре два дана да пише *Боеме*, признао је да све до свог повратка из Торина недавно, није ни помишљао да напише музику за *Боеме*, те да је разговарао о томе са Иликом и Ђакозом, који, према његовим речима, још нису завршили либрето. Првенство маестра Леонкавала у односу на ову оперу, дакле, не може се доводити у питање.¹²⁷

На ову оптужбу Пучини је, између осталог, одговорио Леонкавалу у сутрашњем издању истих новина следећим речима:

Нека он компонује, и ја ћу компоновати, а публика ће пресудити сама за себе. Они који су следбеници у уметности, не значе да морају да интерпретирају исту тему са истим намерама. (...) Ја сам на својој идеји радио озбиљно и нисам то тајио ни од кога.¹²⁸

¹²⁷ Цитирано према: Julian Budden, *Puccini: His Life and Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2002), 138.

¹²⁸ Исто.

The image shows a page of handwritten musical notation for the opera *La bohème*. The score is written on aged paper and includes parts for various instruments and voices. The instruments listed on the left are Flauti, Ottavino, Oboi, Corno inglese, Clarini, Clarone, Fagotti, Cori, Trombe, Trombasi, Tubi, and Timpani. The vocal parts are for Mimì, Musetta, and Cenerentola. The score is heavily annotated with handwritten notes, including corrections and performance instructions. A large blue number '67' is written in the lower left. The page is numbered '259' in the top right corner. The title 'Cento e settantasette' is written at the top right, and 'Cento e settantasette' is written above the first vocal line. The number '(29)' is written in the center of the page. The bottom of the page has the text 'I° contrabbasso solo a tempo' and 'a tempo'.

Слика 38. Партитура аутографа Ђакома Пучинија за оперу *La bohème*, 1896.¹²⁹

¹²⁹ <http://www.ricordicompany.com/it/page/64> (Preuzeto: 28. 02. 2016)

Рикорди је покушао да разреши овај спор тако што је написао писмо Миржеовом издавачу у Париз. Добио је одговор из Париза да се Мирже одавно упокојио и да нема наследника, те да је роман био потпуно слободан за коришћење од стране драматичара и композитора.¹³⁰

Ово дело, друго у непрекидном низу од четири Пучинијеве најснажније опере,¹³¹ може се са једне стране посматрати као уметнички ламент над крајем једног доба, као растанак са традиционалним третирањем композиторског умећа. Гледано с друге стране, опера на сцени приказује крај безбрижног младалачког доба и његово прерастање у одрасло доба и почетак зрелости. Изложена је једноставна и топла љубавна прича између Мими и Родолфа која чини велики контраст импулсивној љубави између Марчела и Мизете. Пучинијев композициони стил у овој опери може се сматрати и медитеранским одговором на Вагнера коме Пучини „краде” концепт лајтмотива, али га он, за разлику од Вагнера, не примењује на богове и хероје, него на обичне људе. Пучини се, иако је поштовао традиционалне норме компоновања, приклањао хармонским законима који су владали у његово доба. Како каже Госет:

Било би незамисливо да се Вердијева Луиза Милер 1849. године представила у арији тако флуидне структуре и драматуршке непосредности, као што је то учинила Мими у арији ‚Si, mi chiamano Mimi’ 1896, као што би било незамисливо за Ћо-Ћо-сан 1904. да ступи на сцену певајући арију налик на велику каватину Норме под називом ‚Casta Diva’ из 1830.¹³²

Али више него било шта друго, *Боџи* представљају студију о моћи коју жене имају над мушкарцима.

¹³⁰ Пучини је до краја живота био у свађи с некадашњим својим пријатељем Леонкавалом, а говорећи о њему називао га је „leonasino” („lion-ass”).

¹³¹ Период од 1883. до 1904. сматра се периодом његовог највећег креативног замаха. У тих 11 година створио је заредом четири ремек-дела: *Манон Леско* (1883), *Боџи* (1896), *Тоску* (1900) и *Мадам Батерфлај* (1904). Чак и да није створио ништа више осим ова четири драгуља, и то би било довољно да се упише међу бесмртнике.

¹³² Philip Gosset, *Divas and Scholars: Performing Italian Opera* (Chicago & London: University of Chicago Press, 2006), 244–245.

Завеса која се диже у првом чину опере *Боеми* открива публици свет мушкараца смештен у хладно париско поткровље. Један је жесток, други носталгичан, један изгубљен у свом свету књига, сви заједно су неодговорни, безбрижни и весели, све их води „слатка птица младости”. Потребно је да се појави једна жена, Мими, и да избалансира читаву сцену. Мими је та која чини Родолфов свет потпуним. Она је љубав која ће га надахнути, муза коју је чекао.

У другом чину, бучном и разиграном, читава гомила света, цео Париз занеми пред једном једином женом – Мизетом. Она представља импулс и покрет тако јасно као што Мими персонификује стабилност и мир. И, као што Родолфу треба Мими, Марчелу је потребна Мизета, далеко више него што ће он њој икада бити потребан.

У недатираном писму Рикордију Пучини пита да ли мора слепо да прихвати Иликине ставове, зато што, каже Пучини:

Ја имам своју концепцију о *Боемима* али са Латинским кварталом који смо продискутовали прошли пут са Иликом: са Мизетином сценом, која је била моја идеја. Желим смрт Мими баш онако како сам је ја замислио, и тек онда ћу бити сигуран да је написано оригинално и живо дело. (..) Илика би могао мало да се смири и онда ћемо прионути на посао. Али ја такође хоћу да кажем своје, ако искрсне потреба, и нисам спреман да ме ико побије...¹³³

Из овог кратког одломка се види колико је Пучини дубоко и темељно промишљао сваку сцену и сваки лик о којем се ради у његовим операма. Из даље преписке између Рикордија и Пучинија види се да је Пучини имао посебне жеље да пронађе певачицу погодну да представи лик Мизете. Захтевао је комбинацију живахног глумачког талента са гласом који може да изрази све нијансе – од лаке колоратуре, до лирске експресије. Рикорди га је молио да се умери и да не буде толико захтеван, да не би импресарије довео до банкротства.¹³⁴

¹³³ Mosco Carner, *Puccini, A Critical Biography*, (New York: Alfred A Knopf, 1959), 83.

¹³⁴ *Ibid*, 89.

Док Мими у својој чувеној арији излаже мирну филозофију стрпљења и једноставности, Мизета у својој арији наглашава да њу чини срећном то што заводи цео свет. Иако су по темпераменту суште супротности, Мими и Мизета се одмах спријатеље и остају чврсто везане до краја. Визија жене коју је овде представио Пучини је превише сложена да би се налазила на сцени у једном телу; могло би се размислити о идеји да су Мими и Мизета једна комплексна личност подељена у два оперска лика.

Како протумачити сцену на самртној постељи? Има ту много више симболике него што се у први мах види. Умирућа Мими није само јунакиња која се опрашта са својим вољеним човеком и са животом. Она постаје мотивација кроз коју свако од њених пријатеља проналази своју снагу. Једно по једно, свако од њих се одриче онога што му је најдраже – књиге, капута, накита – приносећи своју жртву у узалудном покушају да одржи Мими у животу. И тако, док сједињени стоје око њене самртне постеље, Мими ће у друговима побудити емоције далеко веће од пријатељства или чак од романтичне љубави – побудиће у њима саосећање. А кад Мими оде, кад се тихо, како је и живела, угаси као пламичак на ветру, публика ће заједно са њеним друговима занемети од туге за малом везиљом, за њеном младошћу, а и за младошћу уопште.

* * *

Музика опере *Боџи* предивно подвлачи њен текст и током читаве опере је у потпуном сагласју са њим. Бриљантни пасажии са почетка дела, пуни веселја и оптимизма, преплићу се са топлим и драматичним страницама, тумачећи и подвлачећи душевна стања ликова. Све се сцене ланчано везују, а понеке садрже и дуже оркестарске разраде које савршено подржавају дијалоге. Иако не користи прави вагнеријански лајт-мотив, Пучини се служи са пар доминантних мотива који се понављају, дочаравајући неку ситуацију или лик. У овој опери придаје оркестру изузетно велик значај не ограничавајући као раније његову улогу и користећи га само као једноставну пратњу, већ га интегрише у радњу, као активног и равноправног учесника. Његов мелодични речитатив је веома изражајан, природан и покретан. Музичка фраза у овом делу већ добија грандиозност кроз очаравајуће и надахнуте маестрове теме.

Симфонијски капричо, написан 13 година раније, чији се увод заснива на хроматском мотиву, сада почетном мотиву *Боема*, нестао је једног дана из архиве Конзерваторијума у Милану, управо да би послужио као скица овој опери чији сиже је Пучини својевремено већ лично проживео у сиромашној студентској собици управо у Милану. Сада је та скица почела да оживљава и да се полако претвара у оперу у његовој прелепој вили у Торе дел Лаго. У овом делу које приказује младост, композитор проналази почетни елан препознајући у причи снове и неизвесности своје сопствене младости.

Са вокалне тачке гледишта, и поред тога што је Мими, јунакиња опере *Боџи*, крхка млада девојка, ова улога тражи веома велике гласовне способности и велику глумачку енергију, како би главна протагонисткиња могла да прикаже широку палету боја, од лирских до драмских момената, како већ која психолошка ситуација захтева од ње.

Тема коју оркестар изводи скоро истовремено са дизањем завесе, без икакве припреме главних момената драме, успева да наговести публици младалачки полет једне сасвим изванредне приче.

После кратког и живахног увода, који импресионира својим изненадним покретом, диже се завеса и открива поткровље са веома мало намештаја: ту је сто препун папира, неколико столица, свуда разбацане књиге, неурамљене слике у угловима, хладна пећ, један кауч. Стан и уметнички атеље, истовремено.

Уметници Родолфо, Шоар, Колин и Марчело живе на мансарди над крововима Париза. Бадње је вече, а они су без новца и без огрева. Марчело покушава да слика, али му је толико хладно да не може да држи четкицу у руци. Родолфо, поета, жртвује свој рукопис. Убацују једну по једну страницу у пећ не би ли се бар мало загрејали. Колин се враћа из залагаонице разочаран. Хтео је да заложити неке своје књиге, али је залагаоница била затворена. Појављује се Шоар са новцем, огревом, храном и вином, платом од неког енглеског лорда.

Они одлучују да прославе Бадње вече у локалу који редовно посећују, „*Café Motus*”. Кућевласник Беноа им куца на врата и тражи већ дуго неплаћену станарину.

Они га чаште пићем и запричавају, а када се он после које чашице избрбља да би желео да нађе младу и згодну жену, уместо своје старе и ружне, они то искористе да га „згрожени” избаце напоље као прељубника. Крећу у кафе, а Родолфо остаје да заврши чланак за новине, али никако не добија инспирацију за писање.

У том тренутку неко му покуца на врата – то је млада и лепа сусетка којој се свећа угасила у ходнику¹³⁵ и моли га да јој је он поново упали. Опет један од примера Пучинијеве омиљене драмске технике да јунакињу прво представи певањем иза сцене, а тек након тога је публика и види.¹³⁶

MIMI

LENTO (di fuori)

(sfiduciato) (si bussa timidamente alla porta) Scusi. (alzandosi)

R Non sono in ve-na. Chi è là!? Una donna!

LENTO PPP

Пример 1. Giacomo Puccini, *La Bohème*, G. Ricordi, 54.

¹³⁵У многим режијама *Боема* публика види како је Мими дунула да угаси свећу баш пре него што је закуцала на врата. Тај мали гест публици даје могућност да претпостави да она већ дуго посматра веселе момке и да је само чекала прилику да Родолфо остане сам да би могла да спроведе у дело свој безазлени план да се упозна с младићем.

¹³⁶ Пучини је ову технику веома често примењивао у својим операма, скоро све његове јунакиње се прво представе публици гласом, а тек потом и ликом. Примери су бројни, а ево најзначајнијих: Мими, Батерфлај и Тоска. Пучини у партитури даје чак и јасну индикацију одакле треба да се чују гласови које публика чује – да ли иза сцене, да ли са стране из џепова – тиме што пише у партитури под наводницима: „lontano”, „piu vicino”, „vicinissimo”, „interno vicino”, „vicinissimi” итд. О овом његовом драматуршком поступку ће бити још речи у овом раду.

У Примеру 1 види се да је у дидаскалијама у самим нотама Пучини означио да Мими ово пева иза сцене.

Није случајан њен улазак на сцену управо у тренутку када Родолфо покушава да призове своју музу. Музика првог чина, на почетку весела, добија у моменту њеног појављивања лирски карактер. Јасно се види да сама музика дефинише карактер Мими, још пре него што ће нам се она представити. У овом чину публика упознаје младу, свежу Мими, љупку и очаравајућу, с темпераментом који се чудесно слаже са Родолфовим аспирацијама и поезијом.



Слика 39. Адолфо Хохенштајн, Скица за Мимин костим у 1. чину опере *La Bohème*.¹³⁷

Мими је на вратима позлило и он је понуди да уђе да седне, попрска јој лице водом и принесе јој чашу да отпије гутљај вина. Чим је упалила свећу, она хоће да крене, али на вратима схвата да јој је у Родолфовој соби испао кључ. Промаја гаси њену

¹³⁷ https://en.wikipedia.org/wiki/La_bohème#/media/File:La_Boheme_Mimi_Costume.jpg (Posećeno: 20. 02. 2016)

свећу. Као што се види у Примеру 2, Пучини је тачно обележио у ком такту то треба да се деси.

MIMI (il lume di Mimì si spegne)
Oh
R - scio; il lu - me va - cil - la al ven - - - to.
dolce

Пример 2. Giacomo Puccini, *La Boheme*, G. Ricordi, 59.

Родолфо кришом дуне и угаси своју свећу, те њих двоје остану у потпуном мраку. Родолфо врло брзо пронађе кључ у мраку, али га брже-боље, кришом стрпа у џеп. Пипајући по поду у потрази за кључем, приближавају се једно другом и руке им се дотичу. Мими су толико обузеле емоције, да ће узвикнути у том моменту. Родолфо је ухвати за хладну руку и затим почне своју велику арију у којој јој прича о себи. Арија „*Che gelida manina*” („Како вам је хладна рука”), чији почетак је наведен као Пример 3, једна је од најпознатијих тенорских арија уопште.

Родолфо јој се у арији представља и каже за себе да је песник, да живи у сиромаштву, али као велики господин од снова и химера и кула у ваздуху. Правда се да из његовог трезора некад сва блага украду два лопова: лепе очи. Још јој каже, дискретно јој се удварајући, да су таква два лопова управо ушла с њом на врата и да га сада обузима слатка нада.

AND^{no} AFFETTUOSO ♩ = 58
(sorpresa)

MIMI Ah! (tenendo la mano di Mimi, con voce piena d'emozione)

R *dolcissimo*
(30) *pp* Che ge - li - da ma - ni - na, se la

AND^{no} AFFETTUOSO ♩ = 58

R la_sci ri_scal_dar. Cer - car che gio - va? Al bu.io non si

Пример 3. Giacomo Puccini, *La Bohème*, G. Ricordi, 64.

Завршавајући арију, Родолфо тражи од Мими да му се представи и она, након кратког устезања, почиње своју арију. Мими му опише свој једноставни живот у дугој арији следећим речима:

Mi chiamano Mimi, ma il mio nome e Lucia.
La storia mia e breve,
A tela o a seta ricamo
in casa e fuori...
Son tranquilla e lieta
Ed e mio svago far gigli e rose.
Mi piaccion quelle cose
Che han si dolce malia,
Che parlano d'amor, di primavera,

Сви ме зову Мими, али име ми је Лучиа.
Моја прича је кратка.
Везем на платну или свили,
код куће или другде...
Мирна сам и срећна
И моја разонода је да правим љиљане и руже.
Драге су ми такве ствари
Које имају нежну магију,
Које причају о љубави и пролећу

Di sogni e di chimere,
Quelle cose che han nome poesia...
Lei m'intende?
Mi chiamano Mimi, il perche non so.
Sola mi fo il pranzo da me stessa.
Non vado sempre a messa,
Ma prego assai il Signore.
Vivo sola, soletta la in bianca cameretta:
Guardo sui tetti e in cielo;
Ma quando vien lo sgelo
Il primo sole e mio!
Il primo bacio dell'aprile e mio!
Germogliain un vaso una rosa...
Foglia a foglia la spio!
Cosi gentile il profumo d'un fiore!
Ma i fior ch'io faccio,
ahime! No hanno odore!

О сновима и химерама.
Такве ствари које се зову поезија.
Разумете ли?
Зову ме Мими, а зашто не знам.
Сама себи кувам,
Не идем баш превише у цркву,
Али се стално молим Богу.
Живим сама самцита у својој белој собици
Гледајући кровове и небо;
Али када дође пролеће,
Први зрак сунца је мој,
Први пољубац пролећа је мој!
Гајим у саксији једну ружу
Гледам како се расцветава!
Како је диван мирис тог цвета...
Али цвеће које ја везем,
Авај, оно не мирише!

Почетак арије Мими дат је у Примеру 4.

MIMI (è un po' titubante, poi si decide a parlare) (sempre seduta)
con semplicità

Si. Mi

dir!.....

(35)

ppp *allargando e dim. molto* *pp*

due *ca.*

70 Puccini: La bohème

MIMI

AND.^{te} LENTO ♩ = 40

chia_ma_no Mi - mi ma il mio no - me è Lu - ci - a.....

AND.^{te} LENTO ♩ = 40

p *pp*

Пример 4. Giacomo Puccini, *La Bohème*, G. Ricordi, 69–70.

На основу ове арије је веома лако објаснити у чему је драж опере *Боџи* и зашто је она бесмртна. Прича уводи публику у несташан, сентиментални живот уметника у Латинском кварту у XIX веку у Паризу. Пучинијеве мелодије су неодољиве, баш као што је неодољива и помисао на невину, слепу, младалачку љубав. „Зову ме Мими...али име ми је Луџија”, пева нежна везиља представљајући себе и започињући једну од најпознатијих арија сопранског репертоара. „Волим све ствари које имају нежну магију,

које говоре о љубави и пролећу” је реторика из репертоара о сновима и фантазијама, тако карактеристична за доба романтизма.

У истом трену Мими је уловила срце публике. Ипак, истини за вољу, Мими је понекад помало пасиван лик. Тиме што је „прекројио” Мими у односу на изворни лик, Пучини је изменио и суштину Миминог карактера. Основа приче у опери је Родолфова љубомора због које се они и разилазе. На Пучинијев начин приказана Мими, нежна, невина и скромна, не даје повода Родолфовим сумњама, нити се она понаша кокетно како би у њему изазвала љубомору. С једне стране, чим упозна свог песника, Мими одмах подлеже његовом шарму и пристаје на понуду да проведу заједно Бадње вече у граду, с друге стране, она „проводи време сама у малој белој соби израђујући везом на свили и сатену лажно цвеће”. Она можда (само можда), постаје љубавница богатог Висконта, али тек након што су се она и Родолфо разишли. Тај детаљ у либрету проналазимо само у једној јединој Мизетиној реченици у 4. чину *Боема*, што значи да Пучини није инсистирао на том детаљу. За разлику од овако приказане Пучинијеве „смерне” Мими, Миржеова Мими је замишљена као другачији лик, са потпуно супротним карактером, веома слободних схватања о љубави и уживању.

Као и Виолета у Вердијевој *Травијати*, Мими пати од туберкулозе и муче је стални напади кашља. Публика веома рано наслућује трагедију која ће уследити. Виолета, за разлику од Мими, од почетка зна за своју тешку болест, за крај који је неминован и потпуно сходно томе усмерава свој живот, знајући за смрт која се већ надвила над њом, баш зато и води такав живот, окрећући се само уживању и „сласти”.¹³⁸ Мими касно сазнаје шта је чека, она стога нема потребу да граби живот пуним плућима. Она се искрено препушта љубави према Родолфу.

Сцена љубавног дуета је једна од најстраснијих у читавој опери. Након што су се „отарасили” Родолфових пријатеља који су их накратко прекинули у конверзацији дозивајући Родолфа с улице, двоје младих се сада враћају једно другом са још више љубави, сада већ сигурни у осећања која су се родила међу њима и веома су близу пољупца. Али Мими се дражесним и кокетним гестом, брзо удаљава од ужурбаног,

¹³⁸ „Сласти” (Gioir!) је мото Виолетиног живота, о њима пева у великој арији којом се завршава први чин *Травијате*, а и њена последња реч на издисају је опет „Gioir”!

заљубљеног младића. За поштену девојку прерано је за пољубац, јер она тек почиње истински да воли. Из истог разлога одбија да остану у кући и то му говори са пуно љупкости и топлине, тако да Родолфо не може да је одбије. Стога он предлаже да се придруже осталима да би прославили Божић. Све ове кратке, једноставне реплике, повезују се у предиван дует подвучен страственим мелодијама. Двоје младих загрљени напуштају сцену, силазе низ степенице и дует завршавају иза сцене, са удаљавањем гласова на високом „С”. Тиме се завршава први чин опере.

(volgendosi, Rodolfo scorge Mimì avvolta come da un nimbo di luce, e la contempla, quasi estatico)
 ROD. *LARGO SOST. ^{to} dolciss.* $\text{♩} = 58$
 O soave fan-ciul - la, o dolce vi - so di mite cir-con-
 MAR. (molto lontano, ma quasi gridando)
 (41) trovò la po-e-si - a
LARGO SOSTENUTO $\text{♩} = 58$
pp

Пример 5. Giacomo Puccini, *La Bohème*, G. Ricordi, 78.

MIMI (They go arm in arm to the door) *sostenuto* (with abandon) (they go out)
 - bey!..... I love thee.....
 - gnor!..... *pp* *sostenuto* Io fà - - mol.....
 RUDOLPH
 You love me? Say.....
 Che m'a - - mi di.....
sostenuto
 A 45494 A

Пример 6. Giacomo Puccini, *La Bohème*, G. Ricordi, 79.

MIMI (behind) My love, My love!..... My
A-mor! A-mor!..... A-

RUDOLPH (behind) My love, My love!..... My
A-mor! A-mor!..... A-

MIMI *pp perdendosi* level.....
-mor!.....
(curtain)

RUDOLPH *pp perdendosi* level.....
-mor!.....

ppp *molto rall. e dim.*

4 115486 4 *End of Act I.*

Пример 7. Giacomo Puccini, *La Bohème*, G. Ricordi, 81.

На том месту се завршава први чин који се састоји из две велике целине. Прва целина је посвећена генералном представљању четворице боема, а у другој целини присуствујемо првим моментима љубави која се рађа између Мими и Родолфа. Други чин опере *Боџеми* је посвећен експозицији Мизетиног лика. Мими је у овом чину у другом плану.

На слици 22 коју смо приложили види се Латински квартал у Паризу с тргом на којем се одвија други чин опере *Боџи*. Један од либретиста, већ помињани Илика, приметио је кад је партитура већ била у штампи да ће се цела сцена одвијати на отвореном, а радња је смештена у време Бадње вечери и зато пише Ђулију Рикордију:

Десила се велика грешка у либрету – много тешка... У првој мојој скици – Ви се сећате – постојао је један део унутрашњости кафе „Момус”, а онда је та подела нестала... У Паризу... на бадње вече... на отвореном!¹³⁹

Али Рикорди му на то одговара 7. децембра 1895. године речима:

Делом имате право, а делом немате, јер сте много обузети тиме шта ће ко рећи. У Паризу, чак и данас, општа је појава да се стоји напољу, испред кафеа, чак и кад је температура веома ниска. Међутим, ипак то учините само с мало речи, у либрету. У партитури то више никако не може.¹⁴⁰

То објашњава неке нејасноће на које смо наишли у дидаскалијама. Наиме, када Мизета са својим богатим љубавником Алћиндором стигне у кафе „Момус”, она упркос његовом противљењу инсистира да седну напољу баш зато што жели да буде одмах покрај стола за којим седи Марчело. У дидаскалијама је наведено да Алћиндору противећи се седа и „диже крагну”. Вероватно је то било компромисно решење које је настало након наведене преписке, а направљено је да би се оправдала чињеница да се читава радња одвија испред, а не унутар кафеа „Момус”, тј. на отвореном, иако је крај децембра.

Када се дигне завеса пред очима публике се појављује живописни трг у Латинском кварту. Пошто је Бадње вече, читав Париз је на улицама и влада живост и весеље коју допуњује продавац играчака. Он улази на сцену гурајући на колицима свој асортиман и гласном виком га рекламирајући. То је још један од разлога зашто је ова опера сматрана веристичком. Приказивање обичног света на улици, вика продавца Парпињола, дечја граја и трчкарање по позорници, све су то елементи који се нису појављивали на оперској сцени пре настанка веристичког поимања позоришта.

¹³⁹ Цитирано према: Слободан Турлаков, *Пучини и веристи*, (Београд: Борба, 2003), 382.

¹⁴⁰ Исто, 382.



Слика 40. Адолфо Хохенштајн, Скица за сцену у 2. чину опере *La Boheme*.¹⁴¹

Мими и Родолфо шетају се међу светом и разгледају разноврсне понуде. Родолфо жели нешто да купи Мими, неку малу успомену на њихов први сусрет.

¹⁴¹ https://en.wikipedia.org/wiki/Adolfo_Hohenstein#/media/File:La_Boheme_Act_II_set.jpg (Posećeno: 20. 02. 2016)



Слика 41. Адолфо Хохенштајн, Скица за костим шваље за 2. чин премијерног извођења опере *La Boheme*.¹⁴²

Њој око пада на роза капицу и она затражи да јој је он купи.

MIMI (mostrando una cuffietta che toglie da un involto)

U - na cuf - fietta a piz - zi tut - ta

MAR - dol - fo?.....

Пример 8. Giacomo Puccini, *La Bohème*, G. Ricordi, 110.

Родолфо јој купује розе капицу која ће се касније показати као важан спомен њихове љубави у више сентименталних момената у опери.

¹⁴² https://en.wikipedia.org/wiki/La_bohème#/media/File:La_Bohème_Mimi_Costume.jpg (Posеćeno: 20. 02. 2016)

Родолфови пријатељи седе у кафеу „Момус” и Мими и Родолфо им се придружују. Наилази Марчелова бивша љубав Мизета са својим тренутним љубавником, богатим и старим Алћиндором. Као што смо напоменули, Мизета инсистира да седну за сто до Марчела и његових пријатеља да би скренула његову пажњу на себе. Огорчена што се он прави да је не примећује, Мизета примећује многобројна женска лукавства, као један пример поменућемо сцену у којој виче келнера и хистерично разбија тањир о земљу тврдећи да је прљав. Када ни то не уроди плодом, она почиње своју чувену арију у којој описује дивљење и жудњу коју својом појавом изазива када крене улицама Париза. Пример који следи је Мизетина арија.

(sempre seduta, dirigendosi intenzionalmente a Marcello, il quale comincia ad agitarsi)
TEMPO DI VALZER LENTO ♩ = 104
 MUS. *con molta grazia ed eleganza*

Quan - do me'n vo'.....

(21) **TEMPO DI VALZER LENTO** ♩ = 104
con molta grazia ed eleganza
 pp

MUS. *quasi rit.*
quando me'n vo' so - let.ta per la via la gen.te sosta e
quasi rit.

Пример 9. Giacomo Puccini, *La Bohème*, G. Ricordi, 129.

Иако се до тада правио да је не примећује, након Мизетине арије Марчело потпуно изгуби главу, јер не може више да скрива своју љубав према њој. Она поново прави сцену, измисливши да је боли нога, да је страшно жуља ципела и шаље Алћиндора са ципелом у руци код обућара да би је сместа решио мука, а у ствари да би се она решила старца и да би пала Марчелу у загрљај. Мизетин карактер је сјајно

осликан музичким елементима у следећем примеру у којем она доминира над целим ансамблом каприциозном мелодијом и текстом: „Хоћу да радим баш онако како ми се свиђа!” Ово је могао да осмисли само Пучини тако добар познавалац женске психологије.

MUS *a tempo* (ad Alcindoro ribellandosi) *r*
 _rir. Io voglio fare il mio pia _ cere! Vo_glio far qualche mi
 MIMÌ
 _mor! Quell'in - - fe - - li - - ce.....
 R
 _mor! È fiac - - co a - - mo - - re.....
 A
 zitta!
 (a Colline)
 S
 Se tal va - ga per - so - na, ti trattasse a tu per
 C
 Es - sa è bel - - la, non son
a tempo
p un poco incalz. e cres.

Пример 10. Giacomo Puccini, *La Bohème*, G. Ricordi, 137.

Мизета маестрално одиграва ову сцену. Опет јој је Пучини помогао у томе, јер је тачно назначио тренутак у којем она врисне од наводног бола у нози, а затим се ту сјате скоро сви мушкарци који се налазе на сцени у том моменту. Наш аутор је компоновао у оркестру сјајан шлагворт којим она одговара на питање где је боли тако што је дао узлазни глисандо у оркестру, па често инвентивне Мизете на овом месту искористе тај глисандо да уз ту узлазну мелодију подигну своју сукњу, скоро до струка, на ужас Алџиндора, а на опште задовољство присутних мушкараца, а често и публике.

Најинтересантније је то што она након тог великог геста подизања сукње, на питање шта је боли, даје једноставан одговор: „Пета!”

(simulando un forte dolore ad un piede, va di nuovo a sedersi)

MUS. *strillando, quasi a piacere* (mostrando il piede con civetteria) *con grazia*

ALC. *ff* Ahi! qual do-lo-re, qual bru - ciore! Al piè!
(si china per slacciare la scarpa a Musetta)

Che c'è?! Do-ve?

col canto

a tempo

p *cres. molto*

Пример 11. Giacomo Puccini, *La Bohème*, G. Ricordi, 139.

Пошто наивном Алћиндору није преостало ништа друго него да послуша њену наредбу, Марчело и Мизета падају једно другом у загрљај. Конобар доноси рачун Марчеловом кругу, али наши млади јунаци немају новца да га плате. Мизета решава проблем наређујући келнеру да споји њихов рачун са Алћиндоровим и да каже старцу каф се буде вратио да је то поздрав који му је оставила. Утом наилази војна музика и сцена постаје све гласнија и масовнија. Јунаци одлазе, носећи на рукама Мизету која нема једну ципелу. Не схватајући разлог због чега је она ношена, маса јој кличе као да је то тријумфални поход. У тој веселој и бучној атмосфери завршава се други чин. У последњем тренутку на сцену поново ступа несрећни Алћиндоро и видевши огроман рачун у очају се сручи на столицу ухвативши се за главу.

Трећи чин опере *Боџи* одвија се у рано јутро на самој периферији Париза. Поново су коришћени веристички елементи, на сцени се појављују радници, млекарице

и трговци који доносе своју робу на пијацу. Из оближње гостионице допире смех и песма. Разазнаје се Мизетин глас који допире из крчме, она понавља део арије из другог чина.

MUSETTA (dal Cabaré)

Ah!.....

- mor, tro - vò l'a - mor!

pp armonioso

Ped. * Ped.

Пример 12. Giacomo Puccini, *La Bohème*, G. Ricordi, 171.

Наилази Мими и моли једног госта да јој позове Марчела напоље из гостионице. Марчело ту слика нешто за гостионичара и на рачун те погодбе станује ту са Мизетом. Марчело зове Мими да уђе јер је веома хладно, али она одбија кад чује да је Родолфо унутра.

Пример 13. Giacomo Puccini, *La Bohème*, G. Ricordi, 180.

Мими тражи од Марчела да јој помогне да изглади своје односе са Родолфом и жали му се како је њихов заједнички живот постао неподношљив због његове све израженије љубоморе.

Пример 14. Giacomo Puccini, *La Bohème*, G. Ricordi, 181

Марчело је запрепашћен што Мими тако интензивно кашље, што је Пучини све чешће наводио у инструкцијама:¹⁴³

¹⁴³ За разлику од Пучинијевих упутстава у опери *Боџи*, Верди у партитури *Травијате* није нигде у дидскалијама наводио да Виолета треба да кашље. Вероватно је у то време било довољно да у афиши

MIMI (tossisce con insistenza)

MAR (compassionandola)

Da

Che tos-se!

rall

Пример 15. Giacomo Puccini, *La Boheme*, G. Ricordi, 188

У том часу Родолфо излази из гостионице и Мими се брзо сакрије да је он не би видео. Марчело пребацује Родолфу због љубоморе којом мучи Мими, а Родолфо се брани тиме да је Мими сувише кокетна. У једном моменту из њега провали истина – он је, у ствари, свестан тога да је она тешко болесна и страшно га пече савест што у свом сиромаштву не може да јој помогне. Чак, сматра да је он узрок њеном све горем стању, јер је његова собица хладна и влажна, па јој то погоршава њену смртоносну болест.

пише да је јунакиња болесна од туберкулозе. Али је зато потпуно верно донео тренутке пред смрт, изненадно попуштање спазма и осећај да јој се снага поново вратила.

R
A - - - mo Mi - mi so - vra ogni co - sa al

mf

(Mimi è commossa)

R
mon - - do, io l'a - - mo.....
poco allarg.:..... a tempo

f ff

Пример 16. Giacomo Puccini, *La Bohème*, G. Ricordi, 197

Плаши се да јој је све горе баш од када живи са њим у хладној и влажној собици и да јој се ближи смрт. Додаје и да ју је видео да искашљава крв. Мими све то ужаснуто слуша скривена иза дрвета. Одједном јој истина пукне пред очима, постаје јој јасно колико је заиста тешка њена болест и почиње тихо, а затим све гласније, да оплакује свој живот:

.... già le smun - te go - te..... di..... san - gue

MIMÌ (piangendo) *molto rit.:..... a tempo*
Ah - i - mè,.... mo - ri - re?!

ROS - se... La mia stanza è una tana

MAR. (22)
Povera Mi - mi! *a tempo*

pp molto rit.:..... pppp con slanchezza

Пример 17. Giacomo Puccini, *La Bohème*, G. Ricordi, 199

Начин на који је конципирана њена мелодија, у контра ритму, веома добро приказује очај који обузима Мими. Она је толико уздрмана да не може више да остане скривена.

MIMI Ah-i-mè mo-rir, ahimè mo-

R per richiamar-la in vi-ta non ba-sta a-mor, non ba-sta a-

MAK Povera Mi-mi! Povera Mi-

col canto rall.

202

Puccini: La bohème

(la tosse ed i singhiozzi violenti rivelano la presenza di Mimì)

a tempo

MIMI ..-rir!

Пример 18. Giacomo Puccini, *La Bohème*, G. Ricordi, 201–202.

Трагичне речи које је чула терају је на јецање и поново провоцирају кашаљ који је гуши таквом силином да Родолфо открива њено присуство. Родолфо крене ка њој, нежно је привије уз себе, али она му ипак каже да је боље да се растану и жели да то прође без љутње. На том месту Мими почиње своју другу арију следећим речима:

D'onde lieta usci
Al tuo grido d'amore
Torna sola Mimì
Al solitario nido.

Одакле је дошла
На твој љубавни зов,
Сама се Мими враћа
У своје усамљено гнездо.

Ritorna un'altra volta s'intesser finti.
Addio, senza rancor.
Ascolta, ascolta. Le poche robe
Aduna che lasciasti sparse
Nel mio cassetto stan chiusi
Quel cerchietto d'or
e il libro di preghiere.
Involgi tutto quanto in un grembiale
E manderò il portiere...

Враћа се опет свом лажном цвећу.
Збогом, без љутње.
Чуј ме. Скупи тих неколико ствари.
И остави их за мене.
У мом ормарићу закључан је
Мој прстен
и молитвеник.
Увиј их у моју кецељу
И остави код портира..

На овом месту се тон арије мења и од простог набрајања прелази у дубоко емотивну мелодију. Мими наставља речима:

Bada, sotto il guanciale
c'è cuffietta rosa.
Se vuoi...Se vuoi.. serbarla
A ricordo d'amor!...
Addio...Addio, senza rancor.

Пази, испод јастука
је роза капица.
Ако желиш... Ако желиш, сачувај је
Као спомен наше љубави!...
Збогом... Збогом, без љутње.

The image shows a page of a musical score for Giacomo Puccini's opera *La Bohème*. It features three systems of music. The first system includes the vocal line for Mimì (Mimì) and the piano accompaniment. The tempo is marked *LENTO MOLTO* with a metronome marking of 66. The lyrics are "Donde lie - ta u - sci al tuo grido d'a -". The second system includes the vocal line for Rodolfo (R) and the piano accompaniment. The tempo is marked *ANDANTINO* and the dynamics include *pp* and *mf*. The lyrics are "Va, i? - mo - re, tor - na so - la Mi - mi al so - li - ta - rio". The third system shows the continuation of the piano accompaniment. The score is in G major and 2/4 time.

Пример 19. Giacomo Puccini, *La Bohème*, G. Ricordi, 205.

Почиње сентиментални дует, препун дубоких емоција у којем се њих двоје растају проклињући хладну зиму у којој је тешко бити сам и надају се пролећу у којем ће им барем сунце бити пријатељ и спас од самоће. Иако се Мими и Родолфо растају, музика доноси изузетно сентименталну линију и све много више личи на типичне

Пучинијеве дуете двоје заљубљених, него на растањак. Почетак дуета је дат у примеру који следи.

MIMI *AND^{te} CON MOTO* ♩ = 92 *rilenendo... dolciss.*
p Ad-di-o dol-ce sve-
R *AND^{te} CON MOTO* ♩ = 92
- mori.
(30) *pp* *rit. col canto... a tempo*
MIMI *a tempo*
- gli-a - re ai - la mat - ti - na!.....
R' Ad-
a tempo

Пример 20. Giacomo Puccini, *La Boheme*, G. Ricordi, 209.

Утом се из крчме чује ломљава тањира и чаша и Марчело и Мизета се уплићу у њихов дует својом свађом. Тако се ует одједном претвара у сјајан квартет, неупоредив по својој лепоти и управо ингениозан по својој драматургији. Почетак квартета је дат у следећем примеру, а илустрован је и сликом 43.

(nel Cabaré fracasso di piatti e bicchieri rotti)

MIMI
 soli..... (di dentro)
 Che vuoi dir! che vuoi

MUS.
 (di dentro)
 Che face, vi. Che di, ce, vi presso al fuoco a quel signore?

MAR.
f concitato
 Che face, vi. Che di, ce, vi presso al fuoco a quel signore?

a tempo
P

MIMI
 Niuno è solo l'a, pril.....

MUS.
 (esce correndo)
 dir! (fermandosi sulla porta del Cabaré rivolto a Musetta)

MAR.
 Al mio venire hai muta, to di co.,

f *ritenu* *molto*... *P*... *a tempo*

Пример 21. Giacomo Puccini, *La Bohème*, G. Ricordi, 212.

У истом тренутку на сцени теку две приче – док се двоје љубавника растају, кроз дубоко сентименталну мелодију и текст, друго двоје се растају у свађи и чак, на крају,

урлајући једно на друго увреде: молеру један, змијо, жабо, вештице... Невероватно је колико ни такве речи, ни разбијено посуђе (поново звук допире иза сцене), не могу да помуте дубоко сентименталну атмосферу овог квартета којим се завршава трећи чин опере *Боџи*.

The musical score is arranged in four systems. The first system features the Music (MUS) and Marceline (MAR). The Music part includes a piano (*f*) introduction and a *rit.* section with a *risata* (laughter) marking. The lyrics are: "Io de_ testo quegli aman_ ti..... che la fanno da(ah!ah!ah!)ma_". The Marceline part has the lyrics: "- men_ ti.....". The second system features the Piano (PIA) accompaniment with a piano (*f*) marking and the instruction "col canto". The third system features Mimi (MIMI) and Rodolfo (ROD). Mimi's part is marked "a tempo" and "dolcissimo". The lyrics are: "Chiacchieran le fon_ ta_ ne.". Rodolfo's part has the lyrics: "Chiacchieran le fon_ ta_ - - - ne.....". The fourth system features the Music (MUS) and Marceline (MAR). The Music part has the lyrics: "- ri_ ti.....". The Marceline part is marked "pp sottovoce" and has the lyrics: "Io non faccio da zimbet_ lo al no_ vizi intrapren_ den_ ti."

Пример 22. Giacomo Puccini, *La Bohème*, G. Ricordi, 216.

Богатство овог квартета лежи у томе што Пучини паралелно води две радње на потпуно различит начин – оба пара се растају, само Марчело и Мизета свађом, а Мими и Родолфо као да подвлаче своју љубав најсентименталнијим речима. На овом месту где помињемо драматургију савршено урађеног квартета, морамо се осврнути и на квартет из Вердијеве опере *Риголето*, на један од најпознатијих оперских квартета на свету, који је драматуршки још раскошнији. Верди води четири контрадикторна расположења која паралелно доносе четири потпуно различита лика свако кроз своју мелодијску линију и кроз своју драмску радњу. Ђилда у широкој кантилени доноси своју неверицу и очај изневерене девојке, повремено прекидајући легато линију јецајима,¹⁴⁴ војвода од Мантове својом веселом мелодијом патетично се удвара Мадалени, која на његову патетику одговара исмевајући га стакато фразом која стилизовано представља смех. А као најмрачнију линију имамо Риголета, наказу и дворску луду која се трансформисала у љутитог осветника решеног да отету част своје кћери Ђилде наплати војводиним животом...

¹⁴⁴ За разлику од Пучинија који потанко наводи упутства за јецање, плач, горко плакање, Верди не наводи плач у дидаскалијама, само софистицираним средствима, испрекиданом мелодијском линијом Ђилде даје да се наслути јецај.

MIMI
- cor?

R
- cor?

MUS
(s' allontana correndo furibonda,
poi a un tratto si sofferma) (gridato) Pit.to.re da bot - te gal Rospol (gridato)

MAR
vò! (34) Vi.pera! (esce)

(34) a tempo rall:

Пример 23. Giacomo Puccini, *La Boheme*, G. Ricordi, 219.



Слика 42. Фотографија с музичком илустрацијом из 3. чина са премијере опере *La Boheme*.¹⁴⁵

¹⁴⁵ <http://www.ricordicompany.com/it/page/51> (Posećeno 28. 02. 2016)

MIMI
ver - - no! Ci la - - scie -
(interno) un poco allarg.

R
(interno) Ci la - - scie -
(55) Ci la - - scie -

pp... f... col canto pp

(allontanandosi)
rall:.....

MIMI
..rem al..ia stagion dei fior!

R
..rem al..ia stagion dei fior!

col canto..... p Sostenendo pp
espressivo

Пример 24. Giacomo Puccini, *La Boheme*, G. Ricordi, 221.

Вешти режисери врло често појачавају атмосферу тако што на крају ове сцене додају мало снега који провејава, а Мими и Родолфо се полако удаљавају одлазећи у неизвесност кроз све гушћу вејавицу дрворедом који се губи у перспективи. Таква режисерска решења, која иду у корист композиторовој замисли и још је надграђују су увек добро дошла. Нажалост, у модерним режијама се често виђају и решења која се потпуно косе са композиторовим интенцијама и служе више као егзибиционизам режисера. Како је публика најбољи судија, такве представе се обично не задржавају дуже на репертоарима оперских кућа.

Четврти чин опере *Боеми* враћа радњу на исто место на којем је опера и почела, односно у Родолфову собицу. Марчело и Родолфо покушавају да раде, али нису у стању јер размишљају свако о својој изгубљеној љубави. Шонар и Колин доносе богату вечеру у виду једне једине харинге коју другови деле правећи читаву комедију око тога и глуматајући да се налазе на свечаној вечери у некој племићкој палати. Сви заједно

имитирају дугу и обилну гозбу наздрављајући једином чашом коју имају, а напунили су је водом, а хвале је као најфиније вино. Долази чак и до двобоја машицама за угаљ.

Веселе прекида Мизета која узбуђено улази у собу и јавља им да је доле на степеништу пронашла Мими која је у тако лошем стању да не може да се пошне. Другови одлазе по њу и уводе је на сцену, положије је у постељу и окупе се око кревета. Мими разгледа скромну Родолфову собицу и са сетом, размишљајући о данима срећне љубави, креће са ариозом у коме каже: „Како је овде лепо...” Ариозо је дат у наредном примеру.

(con dolce sorriso)

MIMI

Ah co-me si sta be-ne qui! Si ri-

cres.

Puccini: La bohème 251

(alzandosi un poco e riabbracciando Rodolfo)

MIMI

-na - - sce, si ri - na - - sce. An - cor..... sento la

ROD.

Be-ne - det - - - ta

f poco rall:.....

Пример 25. Giacomo Puccini, *La Bohème*, G. Ricordi, 250–251.

Сви су дубоко ганути кад виде у каквом је она стању и почињу да сакупљају оно мало ствари које имају да би их однели у залагаоницу како би дошли до новца да јој купе лек. Мизета скида своје минђуше и шаље Марчела да помоћу њих купи муф да би испунила последњу жељу Мими да огреје своје увек хладне руке.

Како да не попусти, коначно, пред болом драге пријатељице и строги и анархистички филозоф Колин? Он се у предивној арији опрашта од свог старог капута који је био његов нераздвојни пријатељ и у чијим је џеповима носио своје драге филозофске књиге. Дакле, на крају овог оперског дела, чак и његова чувена арија у којој се обраћа свом старом капуту успева да дирне аудиторијум скоро као смрт Мими. Колинова арија „*Vechia zimara senti*”¹⁴⁶ је једина арија за бас коју је Пучини икада написао у читавом свом опусу. Овде је дата у следећем примеру.

ALL.to MOD.to e TRISTE ♩ = 63
 (con commozione crescente)

p

poco rit.

c

Vec - chia zimar - ra, sen - ti, io resto al pian, tu a .

(19)

ALL.to MOD.to e TRISTE ♩ = 63

pp staccatissimo

poco rit.

Пример 26. Giacomo Puccini, *La Boheme*, G. Ricordi, 257.

Након што су пријатељи отишли, Родолфо и Мими остају сами у соби и сећају се свог првог сусрета. Мими нежно започиње разговор речима којима пита Родолфа да ли су остали отишли. Признаје вољеном да се претварала да је заспала да би остали сами. Ево примера број 27. у којем му то говори:

¹⁴⁶ „Чуј ме, капуту стари“

MIMI

con grande espress.

So no an -

rall.

Puccini: La bohème

261

(Rodolfo accenna di sì)

MIMI

ANDte CALMO

da ti? Fingevo di dor - mi - re..... perchè vol - li con te so la re -

ANDte CALMO

mf > pp

*rit. **

Пример 27. Giacomo Puccini, *La Bohème*, G. Ricordi, 260–261.

Она говори вољеном следеће речи:

Правила сам се да спавам
 Јер сам хтела да останем сама са тобом.
 Толико ствари желим да ти кажем,
 Само једну, али велику као море,
 Као море дубоку и бескрајну.
 Ти си моја љубав и цео мој живот!

Родолфо јој, грлећи је, каже:

О, Мими, лепа моја Мими...

А она пита:

Зар сам још лепа?

Родолфо јој без оклевања одговара на то:

Лепа си као зора.

У следећем стиху видимо колико је Мими, чак и овако болесна, пуна духа: она и сада може да се шали на рачун своје лепоте, знајући колико ју је болест изменила и она на то додаје:

Погрешно си упоредио.

Боље кажи – лепа као сутон.

И затим, понета емоцијама креће у реминисценцији своју арију из првог чина, али овог пута болним и тужним гласом:

Зову ме Мими, а зашто не знам.

Родолфо, дирнут, вади из капута, из џепа крај срца, њену капицу и пружа јој је. Ово је посебно важан моменат у коме се она радује попут детета. Овај моменат, иако се изводи мало ужурбано и са радошћу, доноси срцепарајућу тугу на сцену, јер капицу јој је купио на поклон првог дана њихове љубави, љубави која данас умире. У њене мисли, узавреле од температуре, долазе сцене из првог чина и као у бунилу, Мими се присећа најсрећнијих заједничких тренутака. Сценом влада она лирска меланхолија којом се људи присећају лепих ствари. Иако атмосферу притиска туга, у гласу Мими се не чује ни најмањи траг драматике, све је једноставно и фино, као што је и сама она. Мими је до самог краја свесна сваке своје речи; не ради се о делиријуму (као код Виолете у опери *Травијата*),¹⁴⁷ већ о лепим сећањима.

¹⁴⁷ Иако обе умиру од исте болести, туберкулозе, за разлику од Мими која се полако и тихо гаси, Виолета у Вердијевој *Травијати* у последњем минути представе доживљава налет енергије и са музичком и текстуалном реминисценцијом на своју прву арију, „Estrano...” устаје и халуцинирајући креће у сусрет животним радостима у којима је некада тако страшно уживала, да би после само неколико тактова пала и издахнула.

MIMI (gaiamente) (tende a Rodolfo la testa; questi le mette la cuffietta)

La mia cuffietta, la mia cuffietta... *rall.* Ah!...

..... *col canto*.....

Пример 28. Giacomo Puccini, *La Bohème*, G. Ricordi, 264.

Видевши капицу, Мими преплаве осећања и пита Родолфа да ли се сећа кад је први пут ушла у његову собу и открива му да је прозрела његову слатку варку са кључем. Призивајући у сећање тај први сусрет, сад она почиње да пева његову арију из првог чина:

Како вам је хладна рука,
допустите да је угрејем.

(ricordando l'incontro suo con Rodolfo la sera della Vigilia di Natale)

rall.:..... *dolciss.*

MIMI
Era buio, e il mio ros - sor non si ve - de - va..... «Che

R
.....

rall. col canto

268

Puccini: La bohème

AND:^{no} AFFETTUOSO
(con un fil di voce ripete le parole di Rodolfo)

MIMI
ge - li - da ma - ni - na... Se la la - sci ri - scal -

AND:^{no} AFFETTUOSO

Пример 29. Giacomo Puccini, *La Bohème*, G. Ricordi, 267–268.

Страшан кашаљ прекида ову нежну и потресну сцену, можда најпотреснију у целокупној оперској литератури, јер нема страшније исповести од оне коју изговара млада, заљубљена жена на самртној постељи. И она и њен драги свесни су да повратка нема и да их од њене смрти раздваја само који трен.

У том моменту се враћа Шонар, затим Мизета и Марчело са муфом и леком. Мими се обрадује муфу и задовољна запита Родолфа да ли јој је он купио муф.

AND^{te} LENTO MOLTO

MIMI

mor_bido. Non più, non più le mani aLli_vi.

(28) *AND^{te} LENTO MOLTO*

pppp

(a Rodolfo) *rall:*

MIMI

_di_te. Il te_pore... le abbelli_rà... Sei tu che me lo

rall:

Пример 30. Giacomo Puccini, *La Bohème*, G. Ricordi, 270–271.

Мизета га предахитри с одговором и, у жељи да Мими учини последњу радост, слага да је муф купио Родолфо. Мими с радошћу грли муф као да је то сам Родолфо, увлачи у њега своје руке не би ли их загрејала и говори: „О, како је леп... и мек... неће ми више бити хладне руке.... Овде сам... Љубави увек са тобом... Руке у топлотом... И да спавам...”, као што се види из примера који је наведен у наставку. Са овим испрекиданим речима на уснама Мими утоне у сан у коме се полако и тихо угаси њен млади живот.

(mette le mani nel

con voce debolissima *sempre più affievolendosi*
rall: sempre

MIMI

pppp *ppp* *rall: e morendo* *sempre*

—chè?.... Qui amor... sempre con tel.. Le ma.ni...

manicotto - poco a poco si assopisce inclinando graziosamente la testa sul manicotto in atto di dormire)
. molto rall:

MIMI

. molto rall:

al caldo... e.... dormi.re...

Пример 31. Giacomo Puccini, *La Boheme*, G. Ricordi, 272.

Шонар ће први приметити да Мими више не дише и да их је напустила. Пригушеним гласом шапуће Марчелу: „Марчело, издахнула је.” Родолфо примети чудно понашање својих пријатеља и тихим гласом их пита: „Види како је мирна. Зашто ме гледате тако?” Ова сцена се види из прилога који смо дали.

(volgendosi, vede Musetta che gli fa cenno essere pronta la medicina: scende dalla scranna ma nell'accorrere presso Musetta si accorge dello strano contegno di Marcello e Schaunard)

ROD.

senza voce

Vedi?.. È tran-quilla.

C

(corre a Rodolfo per aiutarlo a stendere la mantiglia e gli chiede notizie di Mimi)

senza voce

Come va?..

pppp

col canto...

R

(con voce strozzata dallo sgomento, quasi parlato)

(allibito fissando ora l'uno ora l'altro)

lunga

Che vuol dire quell'andare e ve_nire... quel guardarmi co_si...

lunga

Пример 32. Giacomo Puccini, *La Bohème*, G. Ricordi, 275.

Марчело у овом драматичном тренутку загри Родолфа и покуша да га утеши речима: „Само храбро.” Међутим, Родолфо са криком и са Миминим именом на уснама пада на њено мртво тело и горко плаче. Следи пример.

(si precipita al letto di Mimì,
la solleva e scuotendola grida
colla massima disperazione)

ROD.

Mimì.....

(si getta sul corpo esani-
me di Mimì)

(piangendo)

Mimì.....

dim.

dim.

Пример 33. Giacomo Puccini, *La Bohème*, G. Ricordi, 276.

Ови тактови који прате сцену Мимине смрти су идентични поступку којим је приказана смрт мадам Батефлај. Пинкертон у последњим тактовима извикује „Батерфлај!” два пута. Требало би погледати пример 69.

Иако ће се вратити у својој студији о жени у још много оперских дела, овде Пучини постаје крајње феминистички настројен и, на крају, као да превазилази пол. Свако од нас може да се идентификује са хероинама какве су Мизета и Мими, односно са ликовима какви су Марчело или Родолфо. У умирању, Мими показује свима око себе колико снаге имају у себи, а да тога нису ни свесни. Мими одлази, али њени пријатељи настављају да живе, оплемењени љубављу, нежношћу и разумевањем које им је пружила.

* * *

Заједно са мењањем тематских и музичких концепција, искуство романтизма у лирском театру поставља композиторима веризма мноштво проблема у вези обнављања позоришних техника. Као што смо видели, веризам претпоставља конструисање читаве наративне базе људских психолошких момената из живота, а реалност која се у њој огледа треба да буде што мање прерађена, да делује сасвим природна и неусиљена. У *Боемима* се јасно огледа Пучинијев таленат драматурга. Почевши од овог дела он напушта веризам као искључиви начин изражавања зарад уравнотеженијих и личнијих решења, задржавајући наравно његове основне елементе, али само као инструменте

који ће му помоћи да се боље и пластичније изрази. Конфликти се у Пучинијевим операма само делимично поклапају са онима из школе његових савременика и у већој мери одговарају једној логичној драматуршкој еволуцији опере током њене историје. Пучини више воли да буде италијански композитор, него композитор веризма, а његови *Боеми* су чврст доказ за то.

Посматрајући *Боеме* из перспективе проналажења драмског конфликта, јасно се види да се та опера налази изван сфере било каквог већег сукоба приказаног на сцени. Ликови сnose последице претходних радњи, које публика разазнаје само из приче. Избегавање отвореног сукоба у *Боемима* иде до те мере, да га Пучини употребљава само у виду шаљивог ефекта (у 2. и 3. чину) у свађама између Марчела и Мизете. Из тог разлога, ову оперу треба посматрати из другог угла, уочавајући разноврсност драмских кулминација и њихових смењивања са моментима када драмска напетост попушта.

Читав први чин се одвија у миру, без конфликта, јер су доминантне атмосфере еуфорично-младачка у првом и лирска, крајње романтична у другом делу првог чина. Први чин треба посматрати као ведрију верзију четвртог чина, у коме у сличној подели што се тиче протагониста на сцени, присуствујемо измењеним ситуацијама из првог чина. У првој слици четвртог чина су, поново, четворица боема на сцени, али су они сада под још тежим притиском сиромаштва него у првом чину. Друга слика четвртог чина садржи лирске моменте између Родолфа и Мими који су под велом туге због њене блиске смрти. Ову симетрију проналазимо и у средишња два чина, јер се и она могу упоредити попут две слике у огледалу, потпуно супротна у својој емоционалности.

Опажамо Пучинијеву домишљатост са којом поставља једну поред друге сцену општег веселја из кафеа „Момус” којом се завршава други чин, а потом тмурни прелудијум са почетка трећег чина. Љубавна веза Мими и Родолфа, симболично представљена розе капицом, даром љубави, потпуно је сломљена у трећем чину који је сав у знаку расанка, опраштања и враћања дарова. За разлику од њих двоје, Марчело и Мизета следе константну амплитуду често смешних конфликта на клацкалицы „свађа – помирење”. Овакво грађење драмске конструкције, захтева од Пучинија и неколико тешких, дубоко драматичних тачака, које ће дати музичком рељефу приче битне тежишне тачке. Оне се појављују доста касно, тек у трећем и четвртом чину, у

репликама Родолфа које најављују приближавање смрти Мими и у репликама Мизете, када прекида игру четворице другова, својим доласком са Мими која је на самрти.

Неминовност трагедије се осећа после овог, последњег уласка Мизете, у наглom порасту затегнутости атмосфере, коју ће боџи безуспешно покушати да маскирају у следећим сценама, све до последњих акорада. У *Боџима* постоји специфична градација нежности и бола, која јој доноси романтизмом осенчен садржај, који остаје вечан.

* * *

Најбољи начин да се опишу четворица младих боџа, Родолфа, Марчела, Шонара и Колина, њихово јединство, њихове личности, јесте кроз речи Миржеа, човека који их је створио:

Шест година су се боџи познавали. Тај дуги размак времена, проведен у свакодневној присности, био их је довео, не мењајући изразиту индивидуалност сваког од њих, до сагласности мишљења, до једне заједнице каква се другде не би могла наћи. Имали су своје сопствене обичаје, један поверљив језик, који странци не би могли разумети. Они који их нису нарочито познавали, звали су њихову слободу цинизмом. А она је била само искреност. Њихови духови опирали су се сваком насиљу, мрзели су све што је лажно, а презирали све обично. Оптуживани због претеране таштине, они су, у одговору, указивали на програм своје амбиције; и, знајући шта вреде, нису се о себи варали.¹⁴⁸

Поред два главна лика, Мими и Родолфа, не мање битан је и темпераментни спој Марчела и Мизете. Њихове посебно атрактивне сцене су смештене у други чин опере. Док је Пучини спојио први пар и рађање њихове љубави у првом чину, други чин је скоро сасвим посветио овом друго пару. Изигравање равнодушности са којом уметник покушава да сакрије љубомору док гледа вољену жену обасуту пажњом другог човека је веома лажно, јер је очигледно да он у себи преживљава буру. Мизета је много слободнијег понашања него Мими, па га изазива док он сасвим не изгуби главу.

У другом чину Мизета се представља у јавности као оскудно одевена певачица. Али без обзира на то што се види, публика чује само дирљиву мелодију коју јој Пучини

¹⁴⁸ Анри Мирже, *Боџи* (Нови Сад: Матица српска, 1953), 172.

додељује. Иако маскирана лакоћом ритма валцера у француском стилу, та мелодија уверава у несебичну доброту Мизете која ће на крају бити спремна на све жртве само да би испунила последњу жељу драге пријатељице.

Дакле, на крају другог чина, загрљај са обновљеном страшћу између Марчела и Мизете буди у гледаоцу снажне емоције и покреће га интензитетом који је скоро једнак интензитету бола и емпатије које доживљава у сцени смрти Мими. Није случајно да сев иста та Мизета, на крају опере, нађе у усрдној молитви за спас душе умируће Мими.

Скоро 50 година након издавања романа Анрија Миржеа, суштински изменивши профил лика Мими, Пучини је обавија топлим и позитивним светом саосећања, створивши једну од најпластичнијих и највољенијих женских јунакиња у читавом свету опере. За сцену у којој Мими умире, Пучини је осећао да треба да буде топлија¹⁴⁹ и са више страсти него што је имала, па је писао Рикордију следеће:

Можда сам ја овде превише танан, али у моменту кад ова девојка, око које сам се толико потрудио, умире, волео бих да она напусти свет мање због себе, а више због њега који ју је волео.¹⁵⁰

Док је Пучини радио на последњем чину опере, Рикорди му је 22. августа 1895. написао да му је Илика претходног дана донео читав либрето *Боема*:

Чини ми се да смо заиста успели! Последњи чин и смрт Мими, посебно, мора да ће изазвати потоке суза. Ја лично сам био веома, веома тронут.¹⁵¹

Из пера самог аутора опере имамо сведочанство о томе како је био преплављен осећањима кад је ставио тачку на партитури 10. децембра 1895. године у поноћ:

Морао сам да устанем и, стојећи наред свог студија, сам у ноћној тишини, почео сам да јецам као дете. Било ми је као да сам гледао своје сопствено чедо како умире.¹⁵²

¹⁴⁹ Код Миржеа читалац не присуствује самој Миминој смрти, него вест о томе стиже из болнице за убоге. Пучини је желео да публика присуствује њеном напуштању овог света, као и да њена самртничка постеља буде окружена онима који је воле. Његов драматуршки таленат је и у овом случају био непогрешив, јер је та сцена коју је сам осмислио једна од најдирљивијих сцена умирања у оперској уметности уопште.

¹⁵⁰ Цитирано према: Mosco Carner, *Puccini, A Critical Biography*, (New York: Alfred A Knopf, 1959), 86.

¹⁵¹ Ibid, 83.

¹⁵² Ibid, 87.

4.2. *Тоска*

Чим је завршио оперу *Боџи*, композитор је са својом супругом пожурио у Фиренцу да би поново погледао популарну драму Викториена Сардуа која се тамо давала са чувеном Саром Бернар (Sarah Bernhardt) у улози Флорие Тоске.

У пролеће 1896. године, одмах након премијере *Боџи* почео је са својим либретистима да ради на новој опери. Музика за *Тоску* је састављена релативно лако – на основу прелиминарних скица и детаљно развијеног плана драме. Тоска представља сјајан пример опере која поштује јединство радње, а то је нешто мање од 24 сата. Читава радња се дешава од пре поднева 16. јуна до зоре 17. јуна 1800. године. Наиме, у опери се помиње пораз аустријске војске од стране Француза у бици код Маренга у Пиемонту 14. јуна. Вест је стигла у Рим након два дана. Занимљивост те битке је у томе што је на почетку деловало да Аустријанци побеђују, како то објављује црквењак у првом чину, а онда се срећа окренула и довела до победе Француза, о чему јавља Шароне у другом. Тако да је историјски тачно то што је у првом чину приказано славље поводом победе над Французима, да би у другом чину, након што стигне коначан извештај са бојишта, та вест изазвала Марија да узвикне „Vittoria!”, и тиме изазове бес Скарпије и потпише себи смртну пресуду.

Дело је написано у периоду од јуна 1898. до септембра 1899. године. Премијера је одржана у Риму 14. јануара 1900. под диригентском палицом Леополда Муњонеа (Leopoldo Mugnone), Пучинијевог дугогодишњег пријатеља. Одушевљена публика је непрекидним аплаузом двадесет два пута извела Пучинија на сцену! Успех је био поновљен представљањем *Тоске* исте године у Лондону. Пучини је остварио свој сан. У том моменту већ је био ветеран оперских сцена, његова дела су била позната и извођена широм Европе.

У потрази за својим уметничким идентитетом Пучини је опером *Тоска* још дубље отишао у правцу веризма. Својој потрази је додао богатство лајтмотива и смело хармонско размишљање, флексибилност и разноликост. Комбинација живе театралности, сценске лепоте и динамичности у комбинацији са страсним лирским

мелодијама гарантовала је *Тоски* дуг живот и стабилно место у репертоарима оперских кућа.

Иако је публика одушевљено примила представу, критике су биле веома контрадикторне. Док је једна струја поздравила чврст веристички правац *Тоске*, друга је критиковала њен натурализам, јефтину мелодраматичност, „веристички екстремизам” и претерану „бруталност” садржаја. Међутим, за следеће извођење, 17. марта, под диригентском палицом Артура Тосканинија (Arturo Toscanini) у позоришту Миланска Скала је и публика и критика је имала само речи хвале.

Опера *Тоска* је представа која је веома драга Италијанима. Представа говори о Италији, патњи и борби за слободу. Основа либрета ослања се на тада веома популарну драму *La Tosca* написану за Сару Бернар, чувену глумицу тог доба. Драма је потекла из пера француског писца Викториена Сардуа (Victorien Sardou), тада једног од најчувенијих писаца драмских комада. Од његове тадашње огромне популарности, данас је остао траг у само неколико комада који се и данас изводе на позорницама, а то су драма *Мадам Сан-Жен (Madame San Gène)*. и два драмска комада прерађена у опере: *Тоска* и *Федора (Fedora)* Умберта Ђордана (Umberto Giordano).

Пучини је своје одушевљење том драмом и намеру да напише оперу на ту тему носио у себи читаву деценију. Иако су му се Сардуова драма и њен заплет допадали, ипак се није слепо придржавао предлошка. Пратећи свој непогрешиви позоришни инстинкт, Пучини је инсистирао на томе да се драма која је имала пет чинова у преради за оперу смањи на три чина, а број ликова је смањио са двадесеттри на девет. Растеретивши је од баласта вишка ликова, он је добио једну покретљивију и динамичнију представу која је имала логичнији ток и која је била разумљивија.

Карнер говори о томе да се Пучини срео са Сардуом приликом своје посете Паризу која је била везана за прву француску продукцију опере *Боеми*. Том приликом Сарду је инсистирао да узме активно учешће у преради драме у оперу. Сарду је тражио и да чује музику за *Тоску* коју је Пучини већ био компоновао и Пучини је сео за клавир и свирао му, умећући и мелодије из *Манон Леско* и *Боема*. Сарду је био импресиониран, али никако није хтео да попусти и да одустане од цифре коју је тражио, а која је износила 50.000 франака. То је била сума, како је Пучини касније

написао у једном свом писму, какву се до тада нико није дрзнуо да затражи. У свом писму Рикордију од 13. јануара 1899. године Пучини пише о томе колико је тешко са Сардуом дошао до решења за крај опере. Очигледно је да он и Сарду нису успевали да се сложе око многих детаља, па зато Пучини каже:

Овог јутра сам провео читав сат са Сардуом, који ми је рекао разне ствари о финалу које ми се не допадају. Он хоће ту јадну жену мртву по сваку цену! Сада кад је Дајблерова¹⁵³ свећа догорела, он изгледа инсистира да буде његов наследник. Али ја се свакако не могу сложити са њим. Он прихвата њено лудило, али би желео и да она изгуби свест и да умре као птица лепршајући крилима.¹⁵⁴

Опера *Тоска* у себи садржи две врсте заплета: политички и љубавни. Радња се одвија у Риму 1800. године, у напетом и кризно време жестоке нетрпељивости и политичке борбе између Наполеонових присталица и званичног режима који их је затварао и кажњавао. Режим је у опери отеловљен у барону Скарпији, суровом и бескрупулозном шефу тајне полиције, који је уз то и као човек осيون и похотан. Иницијатор политичког заплета у делу је бонапартиста Чезаре Анђелоти, конзул бивше римске републике, који је ухапшен због свог политичког опредељења и заточен у тврђави из које бежи.

На самом почетку опере Анђелоти, који је побегао, тражи уточиште, кријући се од свих. Ушуњава се потајно у цркву (Sant'Andrea della Valle), да би се сакрио у капели Атаванти где га чека одело и кључ. У том моменту у цркву улази црквењак да преда Мариу Каварадосију очишћене кистове. Марио, Анђелотијев пријатељ, је сликар који је ангажован да наслика Девицу Марију. Он то и чини, инспирисан ликом прелепе, њему непознате жене коју је последњих неколико дана гледао како се усрдно моли. Марио не зна да је то маркиза Атаванти, сестра бегунца Анђелотија, која је у цркву долазила да би сакрила у породичној капели одело и кључ за брата који је припремао бекство из тврђаве.

Иначе, Марио је у љубавној вези са певачицом, дивом Флоријом Тоском, и сада, на врхунцу стваралачког заноса, у арији „Recondita harmonia” упоређује две потпуно

¹⁵³ Дајблер је био познати француски целат. Пучини и у овом писму показује своју духовитост. Тако духовите опаске се углавном налазе баш у његовој преписци са Рикордијем. Из тога, као и из присног тона који провејава из сваког писма, јасно се види колику блискост је Пучини осећао према њему.

¹⁵⁴ Giuseppe Adami, *Letters of Giacomo Puccini: Mainly Connected with the Composition and Production of His Operas*, (Philadelphia, London: J. B. Lippincott Comp., 1931), 128.

различите врсте женске лепоте – плаву Девицу коју је насликао и своју црнокошу и црнооку Тоску.¹⁵⁵



Слика 43. Адолфо Хохенштајн, Скица за костим Тоске у 1. чину опере *Tosca*.¹⁵⁶

Црквењак одлази из цркве, а Анђелоти излази из скровишта и открива се свом пријатељу. Марио му даје храну коју му је неколико тренутака раније донео црквењак,

¹⁵⁵ Увек су изузетно неспретна решења за мизансцен при певању ове арије. Марио мора да гледа у слику коју мора да види и публика. Пошто Марио мора да буде окренут публици, тј. диригенту док пева, увек се диви тој слици тако што јој окрене леђа, што обесмишљава целу радњу. У нашем искуству је виђено само једно изванредно режисерско решење, а то је било у Краљевској опери у Штокхолму где већи део првог чина Марио, који је подигнут скелом у висину, слика слику на тилу, певајући према публици и истовремено гледајући у слику коју одлично види и публика. У истој представи је виђено и сјајно решење сценографије у другом чину. Наиме, сцена је подељена по хоризонтали, па публика види и сутерен и спрат. У сутерену муче Марија, док су на спрату Тоска и Скарпија. То је једно од режисерских решења које у потпуности прати композиторову намеру. Пучини је желео да публици и Тоски пружи информацију о мучењу Марија крицима који се чују из суседне собе. Овако је атмосфера мучења и крика који се чују из суседне собе појачана и визуелним елементима који су допринели језовитој атмосфери читавог чина и интензивирали крешендо у коме нас драма води до убиства.

¹⁵⁶ <http://opera.stanford.edu/Puccini/Tosca/floria.jpg> (Посећено: 22. 02. 2016)

а он ју је одбио говорећи да није гладан. У том тренутку се зачује Тоска, која споља зове свог љубавника.¹⁵⁷

TOSCA (di fuori)
(from without)

Ma - - - rio!
Ma - - - rio!

(alla voce di Tosca, Cavaradossi fa un rapido cenno ad Angelotti di tacere)
(hearing Tosca's voice, Cavaradossi makes a sign to Angelotti enjoining him to keep silence)

CAV.

Ce - - la - te - vil!
Con - - ceal yourself!

pp

Пример 34. Giacomo Puccini, *Tosca*, G. Ricordi, 32.

Марио брзо сакрије Анђелотија да га Тоска не би видела, обећаваши му да ће му пружити уточиште у својој вили. Тоска је нестрпљива и поново дозива Марија.

TOSCA (stizzita)
(irritated)

Ma - - rio! Ma - rio! Ma - rio!
Ma - - rio! Ma - - rio! Ma - rio!

(Angelotti entra nella Cappella)
(Angelotti goes into the Chapel)

(fingendosi calmo apre a Tosca)
(feigning calm, opens to Tosca)

CAV.

Son
I
am

col canto...

Пример 35. Giacomo Puccini, *Tosca*, G. Ricordi, 36.

¹⁵⁷ Један од примера певања иза сцене. Пучинијеве јунакиње се најчешће прво представе гласом, а тек после тога се појаве на сцени.

То што јој дуго није отворио врата, ствара у њој сумњу да није био сам. Чак јој се чини да је чула и шуштање сукње пре него што јој је откључао и пустио је унутра. Овде треба нагласити да је Пучини веома добро из свог личног искуства знао како изгледају љубоморне сцене и слична испитивања и оптужбе.

Настаје бурна сцена између двоје љубавника. Вечито љубоморна Тоска најпре сумња да је у капели била нека друга жена, па кад угледа слику почиње да га испитује ко му је послужио као модел (што се види из Примера 35), а затим експлодира препознавши маркизу Атаванти у лику насликане Девике Марије.

darlo, vede il quadro, ed agitatissima ritorna presso Cavaradossi)
(the picture, and returns to Cavaradossi much agitated)

T.
 Chi è quella donna bionda lass.
 Pray who is that fair-haired... woman

Пример 36. Giacomo Puccini, *Tosca*, G. Ricordi, 52.

Марио једва успе да је смири, уверавајући је да је она његова једина љубав. Тоска се примири тек када у љубавном дуету почну да праве планове за то вече. Одлазећи, Тоска се још једном окрене и овог пута љупко, али ипак инсистирајући, затражи од Марија да наслика црне очи на портрету Девике Марије.

Карнер¹⁵⁸ наглашава да је овај љубавни дует једна од најдужих сцена у средњем делу Пучинијевог стваралаштва и да је, вероватно, била вођена композиторовом жељом да покаже интензитет осећања која гаје Марио и Тоска, с намером да оправда Тоскино убиство Скарпије, које ће уследити у наредном чину.

¹⁵⁸ Mosco Carner, *Giacomo Puccini, Tosca* (Cambridge: University Press, 1999), 104–105.

Након Тоскиног одласка, са тврђаве се зачује пуцањ топа као знак да је откривено да је затвореник побегао. Марио одведе Анђелотија да га сакрије. Нешто касније у цркву долази барон Скарпија са својим људима тражећи бегунца. Сумња да би управо Марио, као човек либералних схватања, могао бити умешан у све. Ту сумњу још потпирује црквењаков коментар да је чудно да је корпа с храном испражњена, а Марио је одбио храну говорећи да није гладан.

Поново у цркву долази Тоска тражећи Марија. Угледавши је, Скарпија у својој округлости добија идеју како да направи сплетку:

Да распламса љубомору

Јаго је користио марамицу...

А ја имам лепезу!!!

Због тих речи је много истраживача наглашавало веома видљиве паралеле између та два лика, Јага и Скарпије. Мора се нагласити, да је Скарпији осим свих Јагових одвратних особина још додата и животињска похота и садизам.

Скарпија каже Тоски да се Марио, изгледа, у цркви састајао с неком женом. Тоска му у први мах не поверује.

TOSCA

SAGR.

(se la svigna)
(exit furtively)

in - gan -
Has he be -

- lò per sua stre - go - ne - ria.
spell, he vanished clean a - way.

cres. *mf* dim.

T.

- na - ta? No... no... tra -
- trayed me? No... no... to

68

Пример 37. Giacomo Puccini, *Tosca*, G. Ricordi, 111.

Тоска тврди да то није истина, не може да поверује у то и тражи доказ да је Марио vara с другом. На то, Скарпија вади лепезу са грбом, коју је пронашао у породичној капелици Атавантијевих, и показује је Тоски. Док јој пружа лепезу изговара цинично питање: „Зар је ово сликарски прибор?“ Она га пита где је нашао лепезу.

TOSCA *(afferrandolo)* *(seizing it)* *(entrano alcuni contadini)* *(enter some peasants)*
 Un ven.ta.gilo? Do.ve sta.va?
Tis a fan? Where did you find it?

SCAR
 Là su quei
There, on the

Пример 38. Giacomo Puccini, *Tosca*, G. Ricordi, 117.

Скарпија је лаже и говори јој како је лепеза била на прибору за сликање који користи Марио. Измишља причу да је неко прекинуо Мариов љубавни састанак у цркви са неком дамом којој је док је бежала испала лепеза. Кад је на лепези препознала грб Атавантијевих, Тоска пада у очај.

T. *(con gran dolore)* *(sorrow fully)*
 Tradi - tor,.. tradi - tor!
Cruel Mario... cruel Mario...

rall:.....
dim. *pp*

Пример 39. Giacomo Puccini, *Tosca*, G. Ricordi, 125.

Тоска не влада више собом. У наступу љубоморе куне се да ће се осветити маркизи Атаванти и да неће дозволити да Марио буде с њом. Узвиком „Нећеш га имати

вечерас! Кунем се!” згрози чак и бескрупулозног Скарпију, јер клетва је сама по себи грех, а проклињање у цркви је просто незамисливо за једну верницу.

(si rivolge minacciosa al quadro)
(turns threateningly towards the picture)

- te - sa!
vileness! To -

ff

(grido acuto, disperato)
(desperately)

3

Tu non l'a - vrai stas - se - ra. Giu - ro!
- night thou shalt not pos - sess him. I swear it!

SCARPIA (scandolezzato, quasi rimproverandola)
(scandalised)

3

In chie - sa!
In church! Fie!

Пример 40. Giacomo Puccini, *Tosca*, G. Ricordi, 126.

Тоска креће да их ухвати на делу и плаче. Сам Пучини је у дидаскалијама написао да Тоска плаче на овом месту. То су веристички елементи који се до тада нису користили на сцени, а још мање су их композитори писали у самим нотама. Дидаскалије које је Пучини као и увек подробно уносио су дате у следећем примеру.

AND^{te} SOST^{to} (piange dirottamente) (weeps bitterly) (Scarpia la sorregge accom.) (Scarpia accompanies her to

pian. gol.....
weeping!.....

79

AND^{te} SOST^{to}

p *cres. molto* *ff* *p*

paguandola all'uscita, fingendo di rassicurarla)
(the door, pretending to reassure her)

Пример 41. Giacomo Puccini, *Tosca*, G. Ricordi, 127.

Скарпија наређује својим људима да прате Тоску. Оставши сам, овај сладострасник и садиста показује своје право лице: он заправо већ дуго жуди за Тоском и у овој прилици види шансу да утоли ту жудњу. У једној од Пучинијевих најснажнијих масовних сцена, којом се у дугој и снажној градацији завршава први чин *Тоске*, Пучини је маестрално супротставио Скарпијине сирове страсти религиозном заносу хора који изводи „Те Деум”. У тој сцени, док се верници моле у цркви, Скарпија излива своју скоро животињску жудњу за Тоском и свој садизам кроз речи: „Он на вешалима, а она у мом наручју.” И док народ пева: „Тебе Бога славимо, тебе Бога исповедамо”, на сред цркве, изнад свих диже се Скарпијин крик страсти: „Тоска, због тебе заборављам и на Бога!” Данашњи гледалац ове опере можда заборавља колико су интензивна и непомућена била религиозна осећања католичких верника у Италији тог времена и колико је ова сцена за њих морала бити богохулна и скаредна.

Према неким истраживачима централни покретач драмске радње у опери *Тоска* није сама Тоска, већ Скарпија. Тако Слободан Турлаков каже:

Мада је Тоска апсолутни протагониста, ипак прави мотор и репрезент опере је Скарпија јер се њиме у највећој мери исказао нови, најверистичкији Пучини, у смислу окрутне бруталности, што је било потпуно неочекивано, чак и за самог Пучинија. Притом треба истаћи да је партија Скарпије ефектнија и успелија у кратким пасовима, у кратким и у рељефним темама, него у аријама и у ширим деловима који имају тенденцију да падну у лирско-сентиментални тон, што је самом Пучинију било увек ближе.¹⁵⁹

Ови закључци Слободана Турлакова су у потпуности разложни и прихватљиви.¹⁶⁰



Слика 44. Адолфо Хохенштајн, Скица за сценографију 2. чина опере *Тоска*, Скарпијина соба у палати Фарнезе.¹⁶¹

Други чин опере *Тоска* води нас у палату Фарнезе. Скарпија вечера и унапред се радује што ће испунити своје нечасне намере према заносној Тоски. Долази шпијун Сполета и извештава га да није нашао Анђелотија у Каварадосијевој вили, али да је ухапсио сликара.

¹⁵⁹ Слободан Турлаков, *Пучини и веристи*, (Београд: Борба, 2003), 401.

¹⁶⁰ Његово тумачење сваке опере је увек веома валидно, тим пре што је он, иако га јавност познаје првенствено као публицисту, по вокацији режисер који је деценијама, све до пензије био редован професор на Факултету музичке уметности у Београду за предмет Оперски студио.

¹⁶¹ <http://opera.stanford.edu/Puccini/Tosca/buzz2.jpg> (Preuzeto: 22. 02. 2016)

У палати се одвија славље због победе над Наполеоном у бици код Маренга. Ово је било након прве вести да је Наполеон поражен. Све време Скарпију, који вечера у својим одајама, иритирају звуци кантате који се чују споља. То Tosca пева у свечаној дворани. Пучини је на овом месту у своју оперу убацио извођење кантате барокног композитора Паисиела (Giovanni Paisiello).¹⁶² Свакако Пучини ово није урадио због недостатка инспирације, него зато што је желео да све буде што је могуће више аутентично.

(interno)
(within)

TOSCA

Sop. 1! *p* A te.....
To Thee.....

Sop. 2! *p* A
To

Contr. *p* A
To

Ten. *mf* vo li a te.
mount to Thee!

Bassi *mf* Que - sto can - to vo - li a te.
May this song now mount up to Thee!

Пример 42. Giacomo Puccini, *Tosca*, G. Ricordi, 164.

Пред Скарпију доводе Марија и почињу да га испитују. Он се прави да не зна ништа, али се према Скарпији опходи дрско и без поштовања. Улази Tosca баш у тренутку кад Марија одводе у суседну одају да из њега мучењем извуку признање.

¹⁶²Поново Пучинијев поступак певања изван сцене.



Слика 45. Адолфо Хохенштајн, Скица за Тоскин костим у 2. чину опере *Tosca*.¹⁶³

(a voce più alta)
(still more loudly)

SCAR

(apparisce sul limitare)
SCIARR. (appears in the doorway)

In - si - stia - mo.
Be more ur - gent.

Ne - ga.
No - thing.

(ridendo)
(laughing)

TOSCA

Oh! è i - nu - till
Oh! 'tis use - less!

(Sciarrone rientra, chiudendo l'uscio)
(Sciarr. retires, closing the door)

(seriissimo: s'alza e passeggia)
(gravely, walking about the room)

SCAR.

Lo ve - dre - mo, si -
We shall see, fair - est

cres.

ff

Пример 43. Giacomo Puccini, *Tosca*, G. Ricordi, 189.

¹⁶³ <http://opera.stanford.edu/Puccini/Tosca/floria.jpg> (Posećeno: 22. 02. 2016)

Тек када зачује крике свог љубавника, Тоска схвата да га муче и почиње да моли Скарпију да се смилује Мариу.

CAVAR. (gemitto prolungato) (groans deeply) Ahi -

espressivo molto rall:.....

CD Sheet Music 48

Puccini — Tosca, Act II

TOSCA affrettando

Un ge-mi-to? Pie-tà,..... pie-tà!.....
A groan! Have mer-cy... have mer-cy!..

CAV. - mè!.....

affrettando

Пример 44. Giacomo Puccini, *Tosca*, G. Ricordi, 192–193.

Тоска и даље моли да престану с мучењем. Тек кад схвати да ни многобројне молбе Скарпији да се смилује и престане са насиљем не дају резултат, крици који се чују из суседне собе и бол који Тоска зна да Марио трпи сломе њену одлучност и она призна уместо Марија да се Анђелоти налази у бочном каналу бунара у Мариовом врту. Мучење престаје и Марија доводе. Схвативши шта се десило, Марио гневно назива Тоску издајницом. Улети официр Шароне са вешћу да је Наполеон победио у бици код Маренга. Марио у екстази узвикује: „Vittoria!” док га изводе из собе. Скарпија каже да

је таква Мариова реакција доказ да је он издајник, а да такво дело за собом повлачи смртну казну. Скарпија остаје сам са узнемиреном Tosком. Она га моли да поштеди Марија.

(come un gemito)
(gaspingly)

TOSCA *ANDANTE*
Sal - va - te - lo!
I con - fure you, save him!

SCARPIA
ANDANTE
Io?...
I?...

(si avvicina alla tavola, vede la sua cena interrotta e ritorna calmo e sorridente)
(approaches the table as though to resume supping, but returns calm and smiling)
rit.

SCARPIA
Voi!
You!
La po - ve - ra mia ce - na fu in - ter -
My poor little supper was in - ter -

poco stentando

Пример 45. Giacomo Puccini, *Tosca*, G. Ricordi, 223.

Tоска пада у још већи очај који Скарпија користи да би јој рекао да постоји начин да спасе Марија. Она га пита која је цена за Мариов живот, колико треба да плати.

(siede in faccia a Scarpia, guardandolo fissamente)
(sits herself opposite Scarpia looking him steadfastly in the face)

(appoggiando i gomiti sul tavolo, colle mani si sorregge il viso, e coll'accento del più profondo disprezzo chiede a Scarpia:)
(leaning her elbows on the table and shading her face, she contemptuously asks Scarpia)

TOSCA
ALL^o VIVACE

Quan - to ?...
How much ?..

SCAR.

ALL^o VIVACE

Quan - to ?
How much ?

T.

quasi parlato *Poco più* $\text{♩} = 84$

Il prez - zo !...
Your price, man ?

Poco più $\text{♩} = 84$

(Scarpia ride)
(Scarpia laughs)

46

Пример 46. Giacomo Puccini, *Tosca*, G. Ricordi, 226.

Скарпија јој ставља до знања да он уместо новца жели њу, Тоску, да је она та цена и, насрћући на њу, сугерише јој да би могла да спасе свог љубавника ако му се пода. Ово је типично за моћнике који имају потребу да жену инструментализују и да је претворе у свој плен. Питање је да ли је жена, као слабији пол, у ситуацији да избегне овакву судбину. Жртве оваквих игара моћи најчешће су изузетне, лепе, часне жене које су се нечим издвојиле и привукле пажњу на себе, јер то се најчешће не дешава анонимним, неугледним и неупечатљивим женама, те је логично питање које Тоска себи поставља у својој великој арији која ће касније уследити.

(si avvicina a Tosca, stendendo le bracciaTo-
(He approaches Tosca with open arms; the who

SCAR. *pp.*
- stan - te t'ho giu - ra - ta mia!.....
mo - - ment I vowed thou shouldst be mine!.....

poco affrett.

TOSCA
Ah!.....
Ah!.....
sca che aveva ascoltato immobile, impietrta le lascive parole di Scarpia, s'alza di scatto e si ri-
until then had listened to him without stirring, rises suddenly, horrified by his lascivious proposals;

SCAR.
Mia!
Mine!

Sì, t'avrò!.....
Who!ly mine!.....

affrett..... e cres.

Пример 47. Giacomo Puccini, *Tosca*, G. Ricordi, 233.

Она се брани од његових загрљаја и у познатој арији „Vissi d'arte, vissi d'amore” се пита кроз плач чиме је од Бога заслужила такво понижење кад је сав свој живот посветила уметности и љубави. Она пева:

Vissi d'arte, vissi d'amore,
non feci mai male ad anima viva!...

Живела сам за уметност, за љубав сам
живела,
Не нашкодих никада ниједном живом
створу!

Con man furtiva quante miserie
connobi, aiutai...
Sempre con fe' sincera,
la mia preghiera
ai santi tabernacoli sali.
Sempre con fe' sincera
diedi fiori agli altar.
Nell'ora del dolore perche, perche
Signore,
perche me ne rimuneri cosi?
Diedi gioielli della Madonna al manto,

e diedi il canto agli astri, al ciel,
che ne ridean piu belli.
Nell'ora del dolore perche, perche
Signore,
perche me ne rimuneri cosi?

Помагала сам потајно сваком јаднику за
кога сам знала.
Увек се са вером
Моја молитва уздизала.
Ка светом трону.
Увек сам са вером
Украшавала цвећем олтар.
У овом болном часу, зашто, зашто
Господе,
Зашто ми узвраћаш овако?
Дадох драгуље за украсе на Мадонином
плашту
И даровала сам песму звездама и небу,
Не би ли сјале лепшим сјајем.
У овом часу бола, зашто, зашто Господе,

Зашто ми узвраћаш овако?

(Tosca affranta dal dolore si lascia cadere sul canapè)
(Broken down by grief, Tosca falls back on the sofa)

SCAR. *vi - ta. hour. perdendosi.....*

(Freddamente Scarpia va ad appoggiarsi ad un angolo della tavola, si versa il caffè e lo assorbe mentre continua a guardare Tosca)
(Scarpia leans against a corner of the table, pours out coffee and drinks it with his eyes fixed on Tosca)

dim. PPP più rall. e morendo

AND^{te} LENTO APPASSIONATO $\text{♩} = 40$
TOSCA *dolcissimo con grande sentimento*

51 *Vis - si d'ar - te, vis - si d'a - mo - re, non fe - ci mai*
Love and mu - sic these have I lived for, nor e - ver have

AND^{te} LENTO APPASSIONATO $\text{♩} = 40$
PP con molta dolcezza *PP*

Пример 48. Giacomo Puccini, *Tosca*, G. Ricordi, 242.

Опера *Тоска* је дело које је грађено на трагичном плану. Она се, за разлику од *Боема*, одликује израженим конфликтима и сукобима и због тога веома подсећа на велике Вердијеве опере као што су *Трубадур*, *Дон Карлос*, *Аида* и *Отело*. Све ове опере, као и *Тоска*, садрже неке од основних елемената карактеристичних за трагедију. Ти елементи су: а) конфликт између личности и „виших сила”, б) максималну снагу личности која је у трагедији приказана, в) „фаталност” тежње те личности ка Слободи или ка неком другом обавезно узвишеном и етички високом циљу што производи

патос, трагични интензитет, жестоку борбу антагонистичких снага.¹⁶⁴Тоска свакако садржи елементе наведене под б и в. Првог елемента, конфликта између личности и „виших сила” наравно, нема у опери, а ни у драми *Тоска*, али зато заиста поседује максималну снагу личности и узвишену тежњу ка слободи.

Једино што Тоску веома разликује од горе поменутих опера је композициона техника коју је користио Пучини. За разлику од Вердија, који се у погледу композиционих принципа чврсто придржавао стандарда тог времена, Пучинијеву композициону технику одликују флексибилност и слобода оперских форми. Оне код Пучинија не прате устаљене кодексе, него произилазе искључиво на основу драмског развоја. На пример, Верди се држао принципа да сваки лик има две арије – једну велику и једну малу.

Код Пучинија нема строгих принципа којих се држи, што се може одмах и доказати. Тоска, иако главна протагонистиња, има само једну једину арију, чувену „Vissi d'arte”, а и она делује потпуно „уметнуто” и није органски и логично повезана са остатком радње. Ако бисмо се осмелили да употребимо модеран начин изражавања, та арија делује као „time-out” између „рвања” са Скарпијом које јој је претходило и убиства које ће уследити након ње. Каварадоси, опет, има чак две арије, иако се он у другом чину види на сцени само на кратко (чује се много више, јер његови крици допиру из суседне одаје и појачавају драмску радњу). И то му је Пучини великодушно доделио такве две арије које су обе бисери тенорског репертоара: „Recondita harmonia” и „E lucevan le stelle”. С друге стране, у опери *Мадам Батерфлај* главна протагонисткиња, Батерфлај има чак четири арије (!), док њен партнер Пинкертон првобитно није имао ниједну, а онда му је на крају Пучини ипак доделио једну арију, и то веома кратку.

Драма у Скарпијиним одајама се наставља, јер долазе нове вести: Анђелоти се убио. Сада је Мариова смрт извесна ако Тоска не попусти. У таквој ситуацији, притиснута бригом за опстанак њеног вољеног, Тоска пристаје на Скарпијин предлог да му се препусти, али под условом да он за њу и Марија напише пропусницу да могу да напусте земљу.

¹⁶⁴ Владимир Волкенштајн, *Драматургија* (Београд: Уметничка академија, 1966), 57.



Слика 46. Марија Калас у улози Тоске, Тито Гоби као Скарпија у опери *Tosca*, 1964, у Royal Opera House, London.¹⁶⁵

У наставку опере, Скарпија и Тоска су и даље у његовим одајама. Пошто ништа не сме бити сумњиво, иако ће Скарпија поклонити живот Марију у замену за Тоскино тело, пресуда се пред очима јавности мора извршити. Скарпија пред Тоском издаје наређење да приликом стрељања све треба да буде изведено „као приликом стрељања грофа Палмијерија”. Оно што Тоска не зна – Палмијери је, заправо, стварно убијен, упркос вештом сценарију.

¹⁶⁵ http://www.francozefirelli.it/opera_scheda.php?id=10 (Preuzeto: 22. 02. 2016)

(mentre Scarpia scrive, Tosca si è avvicinata alla tavola e col.
(While Scarpia, is writing, Tosca approaches the table and with a

T. *pp*

Si.
Yes.

SCAR

-vecchia?
 -vecchia?

PPP rit..... a tempo

la mano tremante prende il bicchiere di vino versato da Scarpia, ma nel portare il bicchiere
trembling hand takes up the glass filled with wine by Scarpia, and, as she raises it to her lips, perceives

animando stent..... P rall:..... ten.

Пример 49. Giacomo Puccini, *Tosca*, G. Ricordi, 262.

У примеру који следи види се једна од пантомима у Тоски вешто и до танчина описана у дидаскалијама, са тачно означеним моментима у којима ће Тоска прво угледати нож на столу за којим је Скарпија вечерао, затим га узети, у ком тренутку ће донети коначну одлуку да га убије. Зато код Пучинија није тешко донети улогу. Он је сва упутства дао детаљно у дидаскалијама, до најмањих ситница. С друге стране, музиком је тако непогрешиво пдвукао сваку акцију и сваку емоцију да у његовим операма нема ниједног тренутка на сцени да се певач осећа препуштен сам себи. Може да научи улогу, прочита дидаскалије и да се препусти Пучинијевој сигурној руци, јер је све потпуно доречено и усаглашено. И текст који се изговара и музика којом је тај текст

подвучен и мизансцен који је уписан. Такве смернице и такви детаљи не могу се пронаћи ни у једној другој партитури осим у Пучинијевој.

alle labbra, scorge sulla tavola un coltello affilato ed a punta; dà una rapida occhiata a Scarpia che in quel momento è occupato a scrivere - e con infinite precauzioni cerca d'impossessarsi del a sharp, pointed knife lying on the table-cloth. She casts a rapid glance at Scarpia still occupied at the *sostenendo*



coltello, che poi dissimula dietro di sè, appoggiandosi alla tavola e sempre sorvegliando Scarpia. desk, and with infinite caution takes possession of the knife, which she hides behind her, leaning on the ta- *sempre sostenuto e rall. molto*.....



Questi ha finito di scrivere il salvacondotto, vi mette il sigillo, ripiega il foglio; quindi aprendo *ble and carefully watching Scarpia, who, having finished writing the passport affixes his seal to it, folds*



le braccia si avvicina a Tosca per avvinerla a sè.) *(quasi senza intonazione)*
it up, and advances towards Tosca with open arm, in- tending to embrace her)

SCARPIA



Tosca, finalmente
 Tosca, at last thou art

Пример 50. Giacomo Puccini, *Tosca*, G. Ricordi, 263.

Завршивши писање пропуснице, Скарпија полази према Тоски да и она испуни своје обећање. Она, стојећи поред стола са вечером, у последњем тренутку зграби нож и убија барона.

Карнер¹⁶⁶ верује да је Пучинијева мисао док је радио на опери *Тоска*, била да једино жена која је истински заљубљена може имати моралну снагу да прво пристане на Скарпијину уцену, а затим да га убије.

The musical score is divided into three systems. The first system shows Scarpija's vocal line and piano accompaniment. Scarpija's vocal line begins with the instruction "ALL? NON TROPPO ma con violenza" and a tempo marking of quarter note = 160. The piano accompaniment features a driving, rhythmic pattern. The second system shows Tosca's vocal line and piano accompaniment. Tosca's vocal line begins with the instruction "(gridando) (groaning)" and the lyrics "Questo è il ba - cio di". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. The third system shows Scarpija's vocal line and piano accompaniment. Scarpija's vocal line begins with the instruction "Ma - le - det - tall!" and the lyrics "Ma - le - det - tall!". The piano accompaniment features a driving, rhythmic pattern. The fourth system shows Scarpija's vocal line and piano accompaniment. Scarpija's vocal line begins with the instruction "Tosca! kisses!" and the lyrics "A - iu - tol". The piano accompaniment features a driving, rhythmic pattern.

Пример 51. Giacomo Puccini, *Tosca*, G. Ricordi, 264.

¹⁶⁶ Mosco Carner, *Giacomo Puccini, Tosca* (Cambridge: University Press, 1999), 104–105.

У примеру 51 поново видимо веристичке елементе који су чак наведени у дидаскалијама у којима се тражи да се читава страница виче. Наравно, тачно је назначено у ком ритму и у ком такту, али читав тај дијалог се не пева, него се користи раније помињани веристички парландо.

Тоска дрхтећи пере руке, оставља поред његовог тела свеће и крст, узима пропусницу из покојникове руке и журно одлази.

У разговору о опери *Тоска* никако се не сме прескочити чувени снимак II чина Зефирелијеве режије *Тоске* (Franco Zeffirelli) из лондонске опере Ковент гарден са Маријом Калас као Флоријом Тоском и Титом Гобијем као Скарпијом снимљен 1964. године.¹⁶⁷ У сваком погледу изрежиран сјајно, до најмањих детаља, до те мере реалистично и перфектно одиграно, да приликом сваког гледања гледалац изнова доживи исту напетост и ужас. При погледу на Калас, на њен све већи очај и касније све луђи и луђи бес у очима постаје потпуно јасно да Скарпија не може изаћи жив из ове драме.



Слика 47. Марија Калас у улози Тоске у опери *Tosca*, 1964, у Royal Opera House, London.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Нажалост, траке на којима су снимљени први и трећи чин су изгубљене, али зато овај снимак другог чина представља историјску вредност коју би сваки истраживач опере требало да погледа, а сваки студент певања и оперске режије да проучи до детаља.

¹⁶⁸ http://www.francozeffirelli.it/opera_scheda.php?id=10 (Preuzeto: 22. 02. 2016)

Ненадмашна Калас је прва која је својом глумом на оперској сцени померила границе дотадашње извођачке праксе и из темеља уздрмала скоро вековне устаљене нормe. Можемо слободно закључити да је Марија Калас успоставила нова правила о глуми и о оперској естетици и да је њен допринос оперској уметности баш због тога немерљив. Она је прва која је градила лик тако да буде у потпуном сагласју са бојом гласа и са начином на који изговара реч. Потпуно је другачије обликовала фразу у зависности од тога да ли игра нежну ћерку дворске луде и моли оца за опроштај што му је прећутала да је разменила пар невиних погледа са незнанцем у цркви¹⁶⁹, или кад игра Медеју или Норму које се спремају да дигну руку на сопствену децу или пак кад проклиње Скарпију који се превија у самртном ропцу умирући од њене, Тоскине руке, кад над његовим мртвим телом просто нељудским гласом вришти „*Muoi dannato!!! Muoi!!!*”,¹⁷⁰ да би се одмах затим тргла, обрисала кржаве руке и, као права католкиња, ставила два свећњака, један крај узглавља, други крај ногу мрвог зликовца, и побожно се прекрстила пре изласка из дворане (односно са сцене).

Пучини је читаву ову пантомиму обележио у дидаскалијама у нотама. Тачно је обележено у ком такту и чак на којој доби спушта свећу, када поставља крст на његове груди и кад се прекрсти као смерна католкиња. Турлаков наводи:

У Тоски има пуно пантомиме, почев од Анђелотијевог уласка, па после црквењак који има и неки нервозни тик, ког нема код Сардуа, па финале другог чина, па трећи чин – Тамничар...¹⁷¹

Може се на ово додати и да је Тоска опера која је сва сачињена од дуета. Ако се боље анализира, доћи ће се до закључка да је од првог сусрета Анђелотија са Каварадосијем, затим љубавног дуета Тоске и Каварадосија, па Скарпијиног дуета у коме распирује Тоскину љубомору, читав први чин драматуршки испуњен дијалозима, тј. дуетима. Други чин је уствари направљен у форми једног великог дуета, прекинутог покојим Каварадосијевим криком и кратком Тоскином аријом, али осим тих алих „прекида“, може се заиста рећи да тај чин представља велики дует између Тоске и

¹⁶⁹ Ђузепе Верди, *Риголето*.

¹⁷⁰ „Умри, проклетниче!!! Умри!!!” Видети пример 51.

¹⁷¹ Слободан Турлаков, *Пучини и веристи*, (Београд: Борба, 2003), 402.

Скарпије који најпре почиње уштогљеним разговором, да би се полако у градацији претворио у дует ловца и плена, а да би онда изненадио завршницом у којој „ПЛЕН“ убија ловца. Трећи чин је, такође, осим кратке пастирске песме с почетка чина и Мариове чувене арије, до краја један велики дует.

(piegandosi sul viso di Scarpia)
(bending over Scarpia's face)
con ferocia

T.
sangue? (rattolando) Muo-ri dan - na - to! Muori,
chokes you? (breathing his last) Die thou ac - curs! one! Perish!

SCAR.
Muoi!
I'm dy-ing!

pp

con forza crescente

T.
#muo-ri, muo-ri!
pe-risk! pe-risk!

ppp

Пример 52. Giacomo Puccini, *Tosca*, G. Ricordi, 268.

Трећи чин опере *Тоска* у драматуршком смислу делује као слика првог чина, али у искривљеном огледалу. Оба чина почињу изванредном тенорском аријом, иза које у оба случаја следи љубавни дует. Међутим, атмосферу првог чина квари страшна Скарпијина нарав, а у трећем чину, иако је он већ мртав, његова сенка се надвија над љубавницима. Очекивања публике да ће Марио бити стрељан лажним мецима ће бити изневерена, јер се до самог краја не зна шта значе Скарпијине речи „баш као гроф Палмијери“.

Радња трећег чина се дешава на платформи тврђаве Сент Анђело.



Слика 48. Адолфо Хохенштајн, Скица за сценографију 3. чина опере *Tosca*, платформа тврђаве Сент Анђело.¹⁷²

Опет се мора нагласити Пучинијева склоност ка детаљима и његова неуморна тежња да што верније дочара оно што је намерио. Критичари то називају документарним реализмом. Позната је прича о томе да се на почетку трећег чина опере *Тоска* чује звук звона. У жељи да што верније дочара звук звона управо са катедрале Светог Петра, али баш онако како се чује са платформе тврђаве Сент Анђело, Пучини је ишао дотле да се у рано јутро попео на платформу тврђаве како би стекао утисак из прве руке. Тако каже Карнер,¹⁷³ а многи биографи романсирају целу причу, па чак кажу да је читаву ноћ провео тамо на платформи.

Ово је једина Пучинијева опера у којој се аутор окренуо историјској теми. Не само да је узео стварни догађај за своју тему, него је и читава опера постављена на стварним и постојећим локацијама. У Риму заиста постоји црква Сент Андреа дела Вале, палата Фарнезе, а и тврђава Сент Анђело. Чак су те туристичке атракције добиле на популарности након приказивања Пучинијеве опере *Тоска*.¹⁷⁴ третман Дакле,

¹⁷² <http://opera.stanford.edu/Puccini/Tosca/buzz3.jpg> (Posećeno: 22. 02. 2016)

¹⁷³ Mosco Carner, *Giacomo Puccini, Tosca* (Cambridge: University Press, 1999), 19.

¹⁷⁴ Баш као што је сада једна од популарних туристичких тура које нуде водичи у Риму „Path of Illumination“ настала као директан одговор на роман Дена Брауна *Анђели и демони*.

Пучини аутентичном амбијенту историјског – ера борбе против папске реакцију која је уследила након пада Римске републике. Такође, у својој тежњи за аутентичним, тако карактеристичном за веризам, композитор се обратио Луиђију Занацу (Luigi Zanazzo), римском песнику и библиотекару у Министарству образовања, од кога је затражио стихове за малу пасторалу коју пева пастир на самом почетку трећег чина. Она је у стилу традиционалне пастирске песме из села у околини Рима и Пучини изричито није желео да то личи на било шта из драме о Тоски. Због тога је послао песнику бесмислене стихове да би му показао какав метар жели, што нам доказује да је он већ претходно скицирао музику док још није имао готове стихове на ту музику. Тај његов принцип рада је карактеристичан и за друге Пучинијеве опере.¹⁷⁵

Марио је заточен у тврђави и чека извршење смртне казне. Својим прстеном подмићује стражара да Тоски преда његово опроштајно писмо. Очајан, у снажном патосу, обузет сећањима на ноћи проведене с Тоском, пева о својој огромној жудњи за животом у арији „E lucevan le stelle”.

Изненада улази Тоска и сва срећна му показује пропусницу добијену од Скарпије и прича шта се све догодило у међувремену. Њих двоје у љубавном дуету сањаре о срећној будућности. Она му каже да ће стрељање бити фарса и да ће га гађати ћорцима, па га и подучава како да реалистично одглуми смрт.

У свом писму Рикордију од 12. октобра 1899. године Пучини објашњава зашто је користио тако химничан музички материјал који се сукобљава са њеним фрагментарним реченицама. У покушају да ослика њене мисли, каже да је желео да музика подвуче еуфорично стање у којем се налази Тоска док подучава Марија како да одглуми смрт пред стрељачким водом, па каже:

А то што је фрагментарно, баш сам желео тако. То не може бити уобичајена и мирна ситуација као она у вези са њиховим љубавним дуетом. Тоскине мисли се стално враћају на добро одглумљен пад Марија и његово природно држање док се суочава са стрељачким водом.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Исто.

¹⁷⁶ Giuseppe Adami, *Letters of Giacomo Puccini: Mainly Connected with the Composition and Production of His Operas*, (Philadelphia, London: J. B. Lippincott Comp., 1931), 130–131.

(vedendo sorridere Cavaradossi)
(seeing him smile)

T. *he - ne). (sorridente) (Non
light - ly). (smiling) You*

CAV. *(Co - me la To - sca in te - a - tro).
(Just like the Tos - ca on the stage....).*

rall.

T. *ri - de - re...) (serio) (Co - si).
must not laugh (gravely) (Like this).*

CAV. *(Co - si?).* 31

rall.

(Cavaradossi segue l'Ufficiale dopo aver salutato Tosca, la quale si colloca a sinistra nella
(Cav. follows the officer after having taken leave of Tosca, who remains in the casemate, taking

Пример 53. Giacomo Puccini, *Tosca*, G. Ricordi, 323.

Долази стрељачки вод, Tosca се притаји са стране и посматра стрељање. Проломи се пуцањ, Марио пада, а она је задивљена како је он то добро одлучио. Пошто су војници отишли, Tosca притрчава Мариу и пожурује га да устане да би што пре побегли.

(toccandolo, turbata) (scuoprendolo)
(touching him) (uncovering the corpse) **ALL.^o MOD.^o**
(with a loud cry)

cres

pre-sto! Andiam! Su, su! Ma - rio! Ma - rio! Ah!
quickly! Away! Up, up! Ma - rio! Ma - rio! Ah!

37 **ff**
ALL.^o MOD.^o
ff

(con disperazione)
(desperately) (fra sospiri e singhiozzi)
(sighing and sobbing)

Mor-to!... mor-to!... mor-to!... O Ma-rio... mor-to?..
Murdered! murdered!... mur-dered! Oh! Ma-rio, murdered?..

Пример 54. Giacomo Puccini, *Tosca*, G. Ricordi, 329.

Тоска схвата, на свој ужас, да је он заиста мртав. Грли га и пада преко његовог мрвог тела ридајући и кроз јецаје понављајући његово име.¹⁷⁷ Чују се гласови из даљине, који се приближавају. Тај моменат се лепо види из примера 54.

¹⁷⁷ И овог пута је примењен исти драматуршки поступак чији је пример већ дат на крају *Боема*, а биће дат и на крају *Мадам Батерфлај*. Видети Пример 33. и Пример

T. *AGITATO* $\text{♩} = 116$ (abbracciando la salma di Cavaradossi) (embracing the body)
 -sì! thus! Tu, mor-to... Thou, murdered...
 SPOL. (dal di sotto) (from beneath) (grida prolungate, lontane) (prolonged cries from the distance)
 Ah! Ah! (grida prolungate, lontane) (prolonged cries from the distance)
 SCIARR. (dal di sotto) (from beneath) Ah! Ah! (grida prolungate, lontane) (prolonged cries from the distance)
 Tenori Ah! Ah! (grida prolungate, lontane) (prolonged cries from the distance)
 Bassi (dal di sotto) (from beneath) Ah! Ah! (grida prolungate, lontane) (prolonged cries from the distance)
 ALCUNI SOLDATI SOME SOLDIERS
AGITATO $\text{♩} = 116$
 39 *pp*
 T. mor-to? murdered?
 SPOL.
 SCIARR. Vi di-co, pu-gna-you stabbed

Пример 55. Giacomo Puccini, *Tosca*, G. Ricordi, 330.

Сполета, један од Скарпијиних људи, жури да ухапси Тоску због убиства Скарпије. Она се у очају пење на ивицу тврђаве, узвикује Скарпији да ће се срести пред Богом и скаче доле.

..... grida:)

T.
O Scar - pia, a - van - tia
Oh! Scar - pia we shall meet on

CD Sheet Music 62

Puccini — Tosca, Act III

AND^{te} SOSTENUTO (si getta nel vuoto — Sciarrone ed alcuni soldati, salti
(throws herself into space; Sciarrone and the soldiers

T.
Dio!.....
high.....

AND^{te} SOSTENUTO

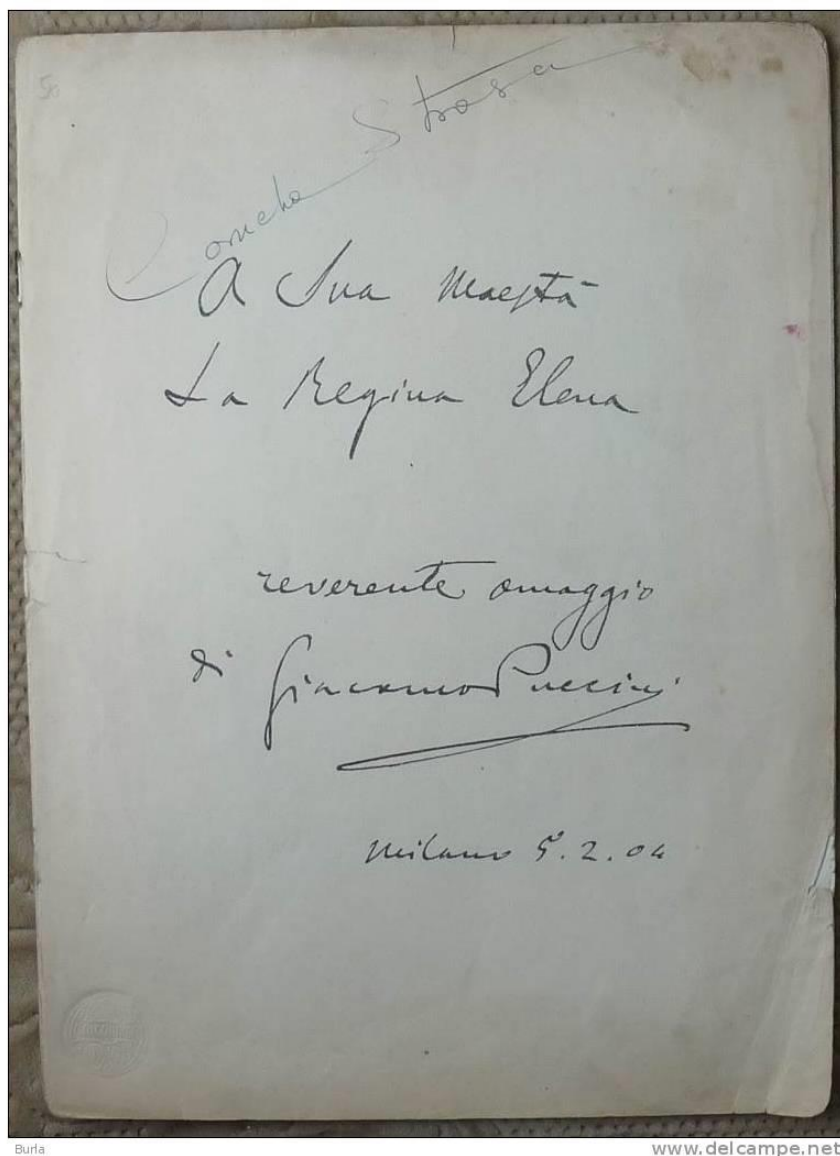
42

fff tutta forza con grande slancio *sostenendo*

Пример 56. Giacomo Puccini, *Tosca*, G. Ricordi, 334.

Тим речима које су подвучене темом Каварадосијеве арије „E lucevan le stelle” се завршава опера *Tosca*, једна од најчувенијих Пучинијевих опера, друга од три заједничка дела која су створена изузетно плодном сарадњом „светог тројства” – Пучинија, Илике и Ђакозе. То је први пут да је Пучини употребио тај ефекат да лајт-мотивом донесеним у оркестру заврши дело. То је касније урадио и на крају Батерфлај, завршавајући оперу темом проклетства донетом у оркестру. Тај поступак највише подсећа на потпис који неки људи још подвуку цртом, као да хоће да га тако подвученог учине важнијим. Пучини се управо тако и потписивао, свој потпис је чак

двоструко подвлачио, те се и на овом примеру може видети сагласност његовог карактера и његовог дела. Као пример дата је копија посвете коју је Пучини написао и потписао својеручно.



Слика 49. Посвета Такома Пучинија из 1904. године.¹⁷⁸

¹⁷⁸<http://www.delcampe.net/page/item/id.67274010.var.Autograf-Giacomo-Puccini-Milano-1904.language.E.html> (Preuzeto: 28. 02. 2016)

Од свих Пучинијевих ликова, Тоска је осликана најјаркијим бојама. Ниједна друга његова хероина нема тако снажне и страсне реакције. Уопште, страст је оно што покреће Тоску. Страст је та која управља њоме и када плане у љубоморној сцени у првој слици, и када понешена страшном љубомором проклиње маркизу Атаванти усред цркве, страст и импулс је натерају да у тренутку очаја, кад чује звуке мучења из суседне собе, ода Анђелотијево склониште, и коначно, њена страсна природа која не трпи стеге, у страховитој тренутној импулсивној реакцији доводи до убиства Скарпије. На крају крајева, њен ватрени темперамент је отера у смрт скоком са платформе тврђаве Сент Анђело, јер таква каква је, сасвим сигурно није скочила у бездан бежећи од хапшења, него у агонији због губитка вољеног човека.

Пучини је, вероватно, тако пластично могао да направи њен лик, зато што је био изузетан познавалац женске природе. Сигурно је Тоскине изливе љубоморе поткрепио сценама из личног искуства какве је, по сведочењима његових савременика, свакодневно доживљавао. Треба овде додати, и поред несклоности да се прича скрене у том правцу, да је он добро знао колико може бити темпераментна оперска дива какву је оживео у лику Тоске, јер је са више протагонисткиња својих дела имао љубавне афере.

Певачица која тумачи лик Тоске мора бити свесна да се у овој улози хвата у коштац не само са високо постављеним вокалним захтевима, него мора бити и изванредна глумица. Важно је знати да иако Тоску кроз све њене акције носи страст, ту и толику страст сопран на сцени не сме пустити да се распламса свом силином. Јер, баш као и ватра, и страст у певачу је изванредан слуга, а зао господар. Зато певачица која допусти да је у свађи са Скарпијом обузме искључиво бес, који јесте примарна емоција читавог другог чина, ризикује да доведе себе у ситуацију да не буде у стању да вокално изнесе представу до краја. Страст која се доноси на сцени никад не сме бити некултивисана и не сме као разуларени коњ да буде ван контроле певача. Коликогод певач без емоција и унутрашњих страсти није у стању нимало да покрене публику, тако и певач који дозволи да се његова страст отме контроли ризикује да сагори усред представе и да остане без гласа.

4.3. *Мадам Батерфлај* – Ћо-Ћо-сан

Пучини је својој опери *Мадам Батерфлај* додао поднаслов *Јапанска трагедија*.¹⁷⁹ Ипак, ако узмемо у обзир да је то италијанска опера и да је настала из пера три Италијана¹⁸⁰ који никада нису посетили Јапан, питање је колико она заиста може бити „јапанска“? Њен настанак је био Пучинијев одговор на моду „јапанизма“ која је обузела целу Европу.

Усред свог рада на опери *Мадам Батерфлај* Пучини пише свом либретисти Луиђију Илики да већ има мноштво музичког материјала који су пријатељи са Истока спремили за њега. Писмо је послато два дана пре представе на којој је извођено неколико Кабуки комада које је у Милану у оквиру своје европске турнеје извела Краљевска јапанска театарска труппа (Japan Imperial Theatrical Company). Међу осталим изворима који су Пучинију служили да дочара локални колорит биле су и народне песме које му је у септембру 1902. године певала Ојама Хисако, жена јапанског амбасадора у Италији, као и плоче популарне јапанске музике које му је амбасадор набавио. Постоје и његови документовани захтеви за јапанским песмама које ће користити у својој новој опери. Није желео да она буде само површни приказ Јапана као што је то била опера *Ирис* Пјетра Маскањија у којој су јапански киднапери немаштовито названи Осака и Кјото. Такође, желео је да избегне начин на који је Дејвид Беласко (Belasco) у својој драми приказао Јапанце, са говором који подразумева крајње поједностављен, пун грешака, помало и пародиран енглески језик.¹⁸¹ Желео је да направи оперу која би приказивала „прави Јапан“, па се потрудио не само да упозна источњачку музику и обичаје, него и њене више него специфичне норме понашања.

На пример, то објашњава како је Батерфлај дошла до имена за своју бебу: када се родило, она је назвала дете Туга. Свако јапанско дете почиње са привременим именом и име, за неко кратко време, може бити било шта, било која реч. А онда, након

¹⁷⁹ Tragedia giapponese – у преводима на српски језик, поднаслов су наши преводиоци увек погрешно наводили као „Трагедија једне Јапанке“.

¹⁸⁰ Мисли се на Пучинија, Илику и Ђакозу.

¹⁸¹ Мисли се на „pidgin English“.

тога, детету се даје стално име. Била је сасвим сигурна да би истом логиком којом га је назвала Туга у одсуству оца, тај отац кад се врати променио и ситуацију, а и име детету у – Радост. Што се тиче сталног имена њиховог сина, то је оставила Пинкертону да изабере када се буде вратио. И то је, по њеним речима, требало да се деси када црвендаћи почну поново да свијају своја гнезда.

Сигурно је да је Пучинију и визуелни елемент био више него важан. Сама сценографија и костимографија за ову оперу су нешто што је потпуно другачије од свега на шта је италијанска оперска публика била навикла. Преградни зидови кућице у виду јапанских паравана који су покретни и којима је обиловала сценографија, атрактивно осликана кимона, као и лепезе у јарким бојама којима читав женски хор треперећи маше,¹⁸² ситан ход који мора бити специјално добро увежбан са мајстором сценског покрета, све су то детаљи на чију атрактивност је Пучини, као мајстор сценског заната, сигурно рачунао.

Оно на шта никако није рачунао је био потпуни фијаско на премијери о чему је било речи у делу који говори о Пучинијевом животу.



Слика 50, Адолфо Хохенштајн, Плакат за премијеру опере *Madama Butterfly* 17. фебруара 1904, La Scala di Milano.¹⁸³

¹⁸² Лепезе се, у овом случају, од интересантног ситног реквизита који је распоређен свуда по сцени, јер га свака чланица хора држи у руци и њиме маше што ситнијим покретима, претварају скоро у део сценографије, јер у тренутку када Батерфлај са читавим женским хором уђе на сцену то оставља изванредан утисак на гледаоце.

¹⁸³ https://en.wikipedia.org/wiki/Adolfo_Hohenstein#/media/File:Hohenstein_Madama_Butterfly.jpg (Preuzeto: 23. 02. 2016)

Опера *Мадам Батерфлај* се дешава у Јапану у луци Нагасаки. У првом чину, поручник Пинкертон, капетан америчког брода по имену „Абрахам Линколн”, стиже у Нагасаки где ће његов брод остати усидрен неколико месеци. Закупљује малу кућу на врху брда на 99 година, уз уговор по којем може сваког месеца да је откаже. Уз то, очекује га и „јапанско венчање” с малом гејшом Ћо-Ћо-сан коју зову Мадам Батерфлај. По доласку на копно, Пинкертону кућицу на брду која ће бити његов будући дом показује брачни посредник Горо.



Слика 51. Сценографија за оперу *Madama Butterfly*, која се чува у Рикордијевом музеју.¹⁸⁴

Пучини и његови либретисти Луиђи Илика и Ђузепе Ђакоза били су у стању да гледаоцу пренесу Пинкертонову неосетљивост за јапанску културу и његове нечасне намере у неколико једноставних потеза. Његов презир за малу јапанску кућу у којој је радња дела постављена огледа се у његовој опаски да је као „кула од карата”. Једино за шта је он заиста заинтересован је локација спаваће собе. Улизички хвали Гороа као „бисер међу посредницима”, али нема стрпљења са Сузуки, служавком коју му Горо

¹⁸⁴ <http://www.ricordicompany.com/it/page/57> (Preuzeto: 28. 02. 2016)

представља, а која је, такође, унајмљена са кућом. „Колико брбља!” каже он, „Све су оне исте, на целом свету!”

Ускоро у кућу на брду пристиже и амерички конзул у Нагасакију Шарплес. Кад Пинкертон након своје прве арије почне да наздравља свом будућем, правом браку, који намерава да склопи с Американком, Шарплес га опомиње због лакомислености и упозорава га да би лако могао да сломи срце малој јапанској гејши која, за разлику од Пинкертона, озбиљно схвата брачну церемонију која ће се управо обавити.

Из даљине се чује песма Батерфлај која праћена мајком и другарицама (женским хором) стиже на брдо. Улазна арија Батерфлај нам представља један од честих примера Пучинијевог јављања јунакиње иза сцене. Прво су се чуле њене другарице, а тек потом и сама хероина. То је био један од његових омиљених драматуршких поступака и у његовом опусу имамо читав низ примера у којима га је користио, како смо раније већ наводили. Примењивао га је веома доследно у многим операма: *Боеми*, *Тоска*, *Батерфлај* и другим. У примеру 57 види се женски хор који се чује из даљине, чак Пучини у дидаскалијама каже да оне долазе из подножја брда.

PINKERTON
ALLEGRO ♩ = 144

- na.

GORO (riappare correndo affannato dal basso della collina) (accenna verso il sentiero)

Ec-co! Son giun-te al som-mo del pen - dio. Già

Sop! 1! (interno, lontano)

Ahl..... ahl.....

Sop! 2!

Ahl..... ahl.....

37 *ALLEGRO* ♩ = 144

f p

Пример 57. Giacomo Puccini, *Madama Butterfly*, G. Ricordi, 46.

Батерфлај која се чује како пева из даљине, у арији исказује радост и узбуђење што се удаје за Американца, називајући себе најсрећнијом девојком у Јапану, а затим ступа на сцену и лично.



Слика 52. Ђузепе Пала, Скица за костим То-То-сан у опери *Madama Butterfly*, чин I, 1904, Teatro alla Scala, Milano.¹⁸⁵

¹⁸⁵ <http://www.ricordicompany.com/it/page/66> (Preuzeto: 28. 02. 2016)

BUTTERFLY

An - co - ra un pas - so or

Sop. I!
Quan - to cie - lo! quan - to mar!.....

Sop. 2^{da} e 3^a!
Quan - to cie - lo! quan - to mar!.....

Pia.

Пример 58. Giacomo Puccini, *Madama Butterfly*, G. Ricordi, 48.

Батерфлај, после неколико куртоазних реченица којима се труди да задиви Пинкертонa, одговарајући на Шарплесова питања, открива да има само петнаест година и да је, по свом мишљењу, већ стара за удају. Конзул примећује да је то „добра играчака”, а за Пинкертонa, опет, то је добра „за слаткише!”

Од првог момента кад уводи на сцену нежну Ћо-Ћо-сан, Пучини уводи гледаоца у неки тајанствен и далеки свет који западњачка филозофија уопште не може да схвати. Импресивна је једноставност са којом Батерфлај прихвата судбину. Та једноставност је јасно приказана у сцени када малена Јапанка прича о себи и, слегнувши раменима у мирењу а судбином, говори о томе како је након што је њена породица осиромашила морала да игра као гејша да би забављала друге. Симпатичан је и веома детињаст и њен понос са којим једно по једно вади из рукава свог кимона сву своју имовину. Та одлично оркестрирана сцена представљања сваког детаља њеног овоземаљског „блага”, лепезе, огледалцета, лутки за молитву у којима се налазе душе предака је сцена на коју

публика увек топло и емпатично реагује. Кад на крају из кимона извади нешто што је умотано као највећа реликвија, о том предмету не говори ништа. Пинкертон је упита шта је то, а она га брзо склони са речима „то је за мене светиња“. Читав хор узнемирено реагује, а Горо шапне Шарплесу да је то бодеж којим је њен отац извршио харакири.

Да би наставио ђаскање са њом, Шарплес је пита кога има од породице. Она одговара да има само маму. На питање шта је са оцем, Батерфлај само кратко одговори да је мртав, на шта се Горо опет надовеже и шапне Шарплесу да је отац извршио ритуално самоубиство на захтев микада.

The image shows a musical score for Giacomo Puccini's *Madama Butterfly*. It consists of two systems of music. The first system features Butterfly and Sharpless. Butterfly's part is in the treble clef, and Sharpless's part is in the bass clef. The piano accompaniment is shown below. The lyrics are: Butterfly: "_ ch' es - sa." Sharpless: "E vo - stro pa - dre?" (49). The second system features Butterfly alone. The lyrics are: Butterfly: "Morto." The piano accompaniment is marked "p" and "Morto." The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Пример 59. Giacomo Puccini, *Madama Butterfly*, G. Ricordi, 68¹⁸⁶

Обавља се чин „венчања”, након чега јој другарице прилазе да јој честитају. Ословљавају је са Мадам Батерфлај, а она их љупко, сва устрептала од узбуђења и

¹⁸⁶ Пример 3. На овом месту је први пут изложен мотив смрти. Пучини ће га поново користити у свим драматичним моментима у опери.

поноса исправља речима „Мадам Пинкертон”. Та једна једина реченица је довољна да публици покаже њену заблуду на којој и почива читав заплет опере и сва њена трагедија. Наиме, сви око Батерфлај су били свесни да је тај „јапански брак” обична фарса. Такви уговори су били честа појава у Јапану тог времена између странаца који су долазили у Јапан и закупљених сиромашних девојака чије породице су биле не само принуђене да дају своју женску децу, него су биле и пресрећне, јер је такав, у нашим очима варварски поступак, за породицу значео финансијску помоћ и спас од глади.



Слика 53. Сцена „венчања” из опере *Madama Butterfly*, 2002, Српско народно позориште, Нови Сад.¹⁸⁷

Усред свадбеног весела споља се чује страшна клетва ујака Бонза који затим љутито улеће на сцену и поново проклиње Батерфлај јер је чуо да је тог јутра у конзулату променила веру у хришћанску. У току читаве представе ће се безброј пута у оркестру јавити тај мотив проклетства (в. пример 60) које ће пратити малену гејшу и довести је до страшног краја.

¹⁸⁷ У улози Пинкертонa Славољуб Коцић (1949–2014), првак Оперe Српског народног позоришта и дугогодишњи носилац свих главних тенорских улога, и Милица Стојадиновић у улози мадам Батерфлај.

(al fondo appare la strana figura del Bonzo, preceduto da due portatori di lanterne e seguito da due Bonzi)

BONZO

Cio-cio - san!.....

101

cres. molto

Пример 60. Giacomo Puccini, *Madama Butterfly*, G. Ricordi, 113.

Пошто су чули од Бонза страшну тајну да је Батерфлај напустила веру својих предака, сва родбина је проклиње и напушта кућу. Батерфлај и Пинкертон остају сами и он почиње да је теши бришући јој сузе. То је почетак нежног дуета.

ANDANTINO CALMO ♩ = 92

BUTTERFLY

PINKERTON

p dolce

e l'ombra e la

Vie-ne la se-ra.....

116

ANDANTINO CALMO ♩ = 92

dolce

p

Пример 61. Giacomo Puccini, *Madama Butterfly*, G. Ricordi, 129.

Један од најлепших и најтоплијих делова дуета којим се окончава први чин опере је део у којем се Батерфлај нежно обраћа Пинкертону с молбом:

Vogliatemi bene, un bene piccolino,

Un bene da bambino quael a me si

conviene, vogliatemi bene.

Noi siamo gente avvezza alle piccole cose¹⁸⁸

Umili e silenziose, ad una tenerezza

Sfiorante e put profonda come ili ciel,

Come l' onda del mare.

Волите ме нежно, помало,

Као дете, пустите ме да ја вама

угодим, волите ме нежно.

Ми смо једноставан народ створен за мале ствари

Тихе и нежне као цвет,

Али дубоке као што је небо,

Као што је море дубоко.

BUTTERFLY (si inginocchia ai piedi di Pinkerton e lo guarda con tenerezza, quasi supplichevole)

Vo - glia - temi be - ne,

Пример 62. Giacomo Puccini, *Madama Butterfly*, G. Ricordi, 148.

У наставку дуета, Батерфлај пита Пинкертона: „Да ли је истина да тамо, преко мора, људи ухвате лептира, прободу га иглом и прибију на сто?“ Само то безазлено питање не звучи нимало драматично ако се изузме музика којом је оно пропраћено, а то је мотив проклетства који доноси оркестар и који наговештава шта ће са тим лептиром бити. Поред тога, треба имати у виду и шире значење ове сцене – да питање упућује Батерфлај (лептирица) човеку због кога ће на крају драме извршити харакири.

У току првог чина Пинкертон постепено омекшава под утицајем невиног шарма мале Јапанке и почиње да показује већу осетљивост за јапанске вредности. Кад му она каже да су у луткама која је донела у свој нови дом душе предака, он ужурбано

¹⁸⁸ Пучини је често цитирао управо овај стих говорећи за себе да је „створен за мале ствари (piccole cose)“ мислећи, при томе, да га много више привлаче лирске сцене и дуети, него масовне сцене.

одговара да није мислио да је повреди непоштовањем тиме што се поиграо њима. Готово упркос себи, он почиње да осећа истинску нежност према њој како се први чин приближава крају подвучен музиком која је све страственија. Иако је на почетку деловало да је она заљубљена и да је у екстази, а да је он само у великом еротском набоју и жељи да се што пре дочепа своје јапанске играчке на крају чина, готово да имамо утисак да се њихов дует претворио у прави љубавни дует.



Слика 54. Пучинијев рукопис дуета из опере *Madama Butterfly*.¹⁸⁹

¹⁸⁹ <https://giacomopuccini.wordpress.com/original-posters/> (Preuzeto: 28. 02. 2016)

На почетку другог чина који се дешава три године касније (подсећања ради, радња опере *Тоска* се одиграва у току једне једине ноћи, као уосталом и радња опере *Турандот*), Батерфлај верно чека Пинкертонa да се врати чим „дрвендаћи поново свију гнезда”, како јој је он обећао на одласку. Први део другог чина је у знаку великих напора које Батерфлај улаже да убеди себе (а и остале) да ће се Пинкертон вратити, а њене бурне реакције јасно казују да чак ни она сама не верује у то.

Други чин почиње сценом у којој Батерфлај клечећи чека са погледом упереним на луку. То је, вероватно, поза у којој је она најчешће проводила време током те три године. Њене мисли прекида молитва Сузуки која се чује из суседне собе. У тој краткој сцени Пучини је маестрално приказао оданост коју Сузуки осећа према Батерфлај, а уједно и њену простодушност. Сузуки своју усрдну молитву и бескрајно набрајање имена богова сваки час прекида интимном жалопојком о својој главобољи, а и сасвим приватним реченицама упућеним Буди, у којима га моли да њена Батерфлај „престане да чека”.



Слика 55. Скица за три верзије кимона у опери *Madama Butterfly*, 1904, Teatro alla Scala, Milano.¹⁹⁰

¹⁹⁰ <http://www.ricordicompany.com/it/page/69> (Preuzeto: 28. 02. 2016)

Нежно, заљубљено девојче из првог чина претворило се у горку остављену жену која чезне за човеком кога и даље у својој наивности сматра мужем, али из дана у дан постаје све немирнија, јер јој полако допире до свести да је његов повратак све мање изванредан. Новца за живот је све мање, али када јој Сузуки предочи да не зна од чега ће преживети ако се Пинкертон не врати, она побесни и набраја све аргументе којих може да се сети, а који су по њој сигурни показатељи да је намеравао да се врати: како је дао да се направи ограда око куће, како се потрудио око жалузина на прозорима (да их радознале очи не би вребале)...

Сузуки је резигнирано слуша, а она својупричину разрађује (вероватно као и сваки дан пре тога) у чувеној арији „Unbel di vedremo” описујући слику брода који ће се једног дана појавити у даљини само као трачак дима из бродског димњака, како ће прилазећи копну бити све већи и већи, све док не буде довољно близу да на њему може да препозна америчку заставу. Оркестар дочарава пуцањ топа који дочекује сваки брод који упловљава у луку Нагасаки. У својој живој машти Ћо-Ћо-сан већ види и Пинкертон како се пење уз брдо док га она сва устрептала чека, али савладава нестрпљење због свог доброг васпитања и скривена иза камена га чека у страху да би могла умрети од силног узбуђења.

Сликајући своју причу прелепом аријом, једном од најтоплијих Пучинијевих мелодија у овој опери, она убеђује Сузуки, али још много више – тим речима убеђује себе. И то сликом, визуелизацијом доласка брода, пењања једне фигуре уз брдо, при чему, како се приближава, од те једне тачкице полако почиње да се разазнаје човек, а затим се тај човек препознаје као Пинкертон. У том моменту, иако трубе доносе акорд у великом фортисиму, много би лепше било певати пианисимо, просто једва изговореним шапатом речи: „Ко ће то бити, ко? И шта ће рећи?” Јер, када је човек јако узбуђен, дирнут, он просто остаје без даха и једва говори од узбуђења. А ознака FF у оркестру у овом случају не означава јачину којом ће глас донети следећи текст, него подвлачи значај тренутка и додаје драматику и снагу тог величанственог момента и тог небројено пута просањаног сусрета, тог толико жељеног загрљаја и толико пута у машти сањаног шапата њеног имена са вољених усана. Све је толико снажно доживљено и њена чежња је створила тако јак условни рефлекс, да она има осећај не само да га види, чује, него и да га дотиче. Ево њених речи:

Un bel di, vedremo levarsi un fil di fumo
Sull' estremo confin del mare.
E poi la nave appare.
Poi la nave bianca entra nel porto, romba
Il suo saluto.
Vedi? E venuto!

Io non gli scendo incontro. Io no.
Mi metto la sul ciglio del colle e aspetto,
E aspetto gran tempo e non mi pesa,
la lunga attesa.

E uscito dalla folla cittadina
Un uomo, un picciol punto s'avvia per la
Collina.
Chi sarra? Chi sarra?
E come sarra giunto che dira?
Che dira?
Chiamera Butterfly dalla lontana.
Io senza dar risposta me ne staro nascosta
Un po' per celia e un po' per non morire
al primo incontro, ed egli alquanto in
pena chiamera, chiamera:
Piccina mobliettina
olezzo di verbena, i nomi che mi dava al
suo venire.

Tutto questo avverra, te lo prometto.
Tienti la tua paura, io con sicura
fede l'aspetto.

Једног лепог дана, појавиће се трачак дима
Који ће се уздизати на хоризонту.
А затим ће се појавити лађа.
Затим ће бели брод ушловити у луку,
А пуцањ топа ће га најавити.
Видиш? Стигао је!

Ја му нећу кренути у сусрет! Ја не!
Остаћу на врху брда и чекаћу,
Чекаћу све време и неће ми тешко пасти,
Дуго чекање.

И из градске вреве
Један човек, једна малецка тачка
Почеће да се пење уз брдо.
Ко ће то бити? Ко?
И шта ли ће рећи?
Шта?
Дозиваће Батерфлај издалека.
Ја нећу одговорити него ћу се сакрити
Мало од стида а мало од страха да не умрем
Од среће, при сусрету. А он ће ме дозивати
Опет ће дозивати:
Женице моја мала
Наранцих цветићу, именима која ми је
наденуо док је био ту.

Све ће то баш тако бити, обећавам ти.
Задржи свој страх, ја са сигурношћу
Верујем и чекам га.

182 Puccini: *Madama Butterfly*

(fa la scena come se realmente vi assistesse e si avvicina poco a poco allo zibetto del fondo)

AND^{te} MOLTO CALMO ♩ = 42

BUTTERFLY

Un..... bel di, ve - dre - mo le -

12 *AND^{te} MOLTO CALMO* ♩ = 42

pp come da lontano *sostenendo*

BUTTERFLY

- var - si un fil di fu - mo sull'e - stre - mo confin del

BUTTERFLY *poco rall.*

ma - re. E poi..... la nave ap - pa - re.....

poco rall.

Пример 63. Giacomo Puccini, *Madama Butterfly*, G. Ricordi, 182.

Усред те дивне лажне слике коју она сваки дан сања, слика и допуњује новим детаљима, Батерфлај погледа Сузуки која је гледа без имало вере и ентузијазма и огорчена због њеног недостатка ентузијазма и неучествовања у овој свакодневној фарси окончава арију огорченим речима упућеним Сузуки, једином пријатељу, јединој која је није напустила, која пуна љубави и самилости прихвата све њене промене расположења, све изливе детињастог одушевљења и наизменично горког разочарања, скоро вичући на њу: „Све ће ово баш тако бити! Кунем ти се! Задржи за себе своју сумњу, ја са сигурношћу верујем и чекам га!”

У дугој оркестарској коди која још једном доноси снажну тему чежње Батерфлај за вољеним човеком, има простора да се на разне начине испуни дуга драмска пауза у којој само и једино музика говори. Музика сама по себи доноси навалу осећања која сваки дан обузимају малу Ћо-ћо-сан, нежну Јапанку, која чежњиво чека свог фарсом од венчања добијеног мужа, за кога зна да никад више неће доћи, али ни себи самој не сме то да призна! Многи музички стручњаци сматрају да је арија „Un bel di vedremo” најлепша и најкомплетнија сопранска арија икад написана. И заиста, та арија је сама за себе једна представа унутар представе и читаву слику је изузетно лако донети, треба само ићи за текстом који каже све.

Након арије, појављује се конзул Шарплес који је дошао са писмом. Појава Шарплеса доноси један од најлепших и најтоплијих дуета целокупне оперске литературе. У његовом драматуршком обликовању исказано је и одлично познавање источњачких обичаја.



Слика 56. Дует Ћо-Ћо-сан и Шарплеса из опере *Madama Butterfly*, 2002, Српско народно позориште, Нови Сад.¹⁹¹

¹⁹¹ Фотографије са представе Мадам Батерфлај, СНП 2002. године (премијера 1996). Улоге: Милица Стојадиновић – Мадам Батерфлај и Саша Ковачић – конзул Шарплес; режија Младен Сабљић, сценографија Далибор Тобцић, костими Стана Јатић, диригент Жељка Милановић, фотографија Миомир Ползовић (архива СНП, Нови Сад). Успомена на прерано преминулог баритона Сашу Ковачића.

Наиме, за разлику од западњачких норми понашања и опхођења, где је довољно разменити неколико конвенционалних реченица и одмах се може „прећи на ствар”, на истоку се такав начин опхођења сматра изузетно непристојним и потпуно неприхватљивим. То је и разлог зашто Ћо-Ћо-сан четири пута прекида конзула у његовој намери да јој изложи разлог свог доласка. Први пут питајући за здравље породице, други пут хвалећи лепо време, затим нудећи га лулом, па након тога „америчким” цигаретама. Читава сцена одаје Пучинијево сјајно познавање психологије, јер текст који Ћо-Ћо-сан изговара по својој лежерности потпуно одудара од уплахирености коју осликава музички текст који је потпуно у сагласју са њеним душевним стањем у том тренутку. Мала Јапанка и поред учтивих норми, одлагања озбиљног разговора и брбљања тривијалности којима упада конзулу у реч, гори од нестрпљења да чује шта се дешава са њеним „мужем”, јер у својој наивности верује да је међу њима склопљен прави брак и да ће јој се он вратити, не знајући да је она, Батерфлај, само уговором унајмљена, заједно са кућом и намештајем.

Међутим, конзул не стиже да саопшти Батерфлај разлог свог доласка. Прекида их изненадна посета. Брачни посредник Горо доводи принца Јамадорија који је веома заинтересован да узме Батерфлај за жену. Она га прво исмева, а затим, кад Горо почне да јој набраја колико кућа и имања Јамадори поседује, она љутито плане објашњавајући им да је она „по америчким законима” удата и да, као права Американка, само такве законе признаје. Слушајући је, конзул с тугом увиђа колико је Батерфлај далеко од стварности.

Кад Горо и Јамадори оду, Шарплес коначно почиње Батерфлај да чита писмо од Пинкертона, али не успева далеко да одмакне јер га она стално прекида. У дуету Батерфлај и Шарплеса се у оркестарској деоници први пут појављује мотив чежње на коме се заснива тематски материјал с којим Пучини компонује свој чувени хор „затворених уста“ којим се завршава други чин.¹⁹²

¹⁹²Још један пример певања изван сцене, типичан за Пучинија.

SHARPLESS

- li - ce, tre an - ni son pas - -

BUTTERFLY (interrompe la lettura)

Anche lui fi ha con - ta - ti!...

SHARPLESS (riprende)

- sa - ti» «E for - se But - ter -

Пример 64. Giacomo Puccini, *Madama Butterfly*, G. Ricordi, 226.

У једном моменту, изнервиран њеним сталним упадицама, Шарплес је упита шта би она урадила кад би добила вест да се Пинкертон никад више неће вратити. Зар не би било најбоље да га заборави? Батерфлај је ужаснута! Отрчи у суседну собу и са собом доводи детенце плавих очију и пита конзула: „Зар се може заборавити ово?“ На Шарплесово запрепашћење, Батерфлај објашњава да се дете родило након Пинкертоновог одласка и само кад би знао за његово постојање, Пинкертон би сигурно појурио назад. А ако се не би вратио, Батерфлај каже у својој трећој арији у опери, она

не би могла да поднесе да мора поново да игра и пева као гејша. Радије би изабрала смрт. Дајемо почетак треће арије Батерфлај као пример.

(*pigliando il bimbo in braccio*)
BUTTERFLY *ANDANTE MOLTO MOSSO* ♩ = 112

55 Che tua ma - dre do - vrà prenderti in brac - cio *rit:*

ppp

BUTTERFLY *a tempo*

ed alla piog - gia e al vento an - dar per la cit -

a tempo

Пример 65. Giacomo Puccini, *Madama Butterfly*, G. Ricordi, 241.

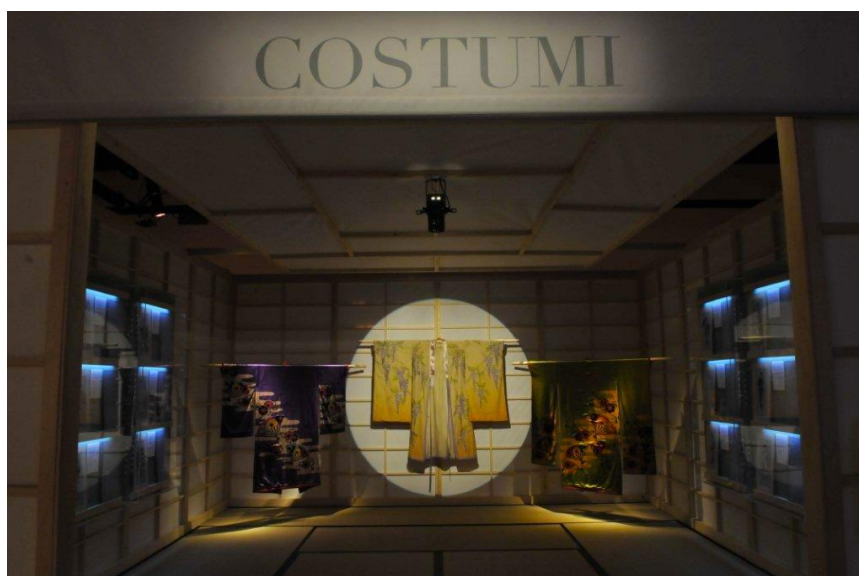
Након одласка Шарплеса, Сузуки затиче Горуа који се шуња око куће и напада га јер је начула да он по Нагасакију шири причу да се не зна ко је отац детета које је Батерфлај родила. То у Батерфлај изазива ерупцију беса. Тај бес је толико интензиван, да Ђо-Ђо-сан чак прети Горуу да ће га убити због његових примедби да се страни мужеве никад не враћају.

Заједно са својом одлучношћу да се понаша као америчка супруга, са инсистирањем да јој се конзул обраћа са Мадам Пинкертон (иако ју је при доласку ословио са госпођица Батерфлај), публици је јасно да се она сувише уживела у улогу америчке супруге. Постоје режије у којима Батерфлај у другом чину носи западњачку

одећу као симбол своје припадности евро-америчком културном кругу. У Рикордијевој архиви са премијере на фотографијама се види да је Пучини оригинално замислио да Ђо-Ћо-сан буде у кимону, а не западњачки обучена, што се може видети на следећој фотографији са премијере у Миланској Скали.



Слика 57. Розина Сторкио, прва мадам Батерфлај.¹⁹³



Слика 58. Костим с премијере опере *Madama Butterfly*, изложен у Рикордијевом музеју.¹⁹⁴

¹⁹³ <http://www.operasiempre.es/2011/01/stracciar-que-cautiva-por-su-magnifica-voz-su-impeccable-diccion-y-su-refinado-estilo-de-canto/> (Preuzeto: 20. 02. 2016)

Утом се у опери зачује пуцањ топа као знак да у луку упловљава брод. Уиграним редоследом Сузуки приноси дурбин, подмеће раме да би Батерфлај на њега ослонила и изоштрила дурбин, али овог пута, за разлику од свих осталих узалудних узбуђења којих је сигурно било безброј у те три године, то јесте Пинкертонов брод.

The image shows a musical score for Giacomo Puccini's opera *Madama Butterfly*. It features three staves: Butterfly's vocal line, Suzuki's vocal line, and piano accompaniment. Butterfly's part begins with the lyrics "ter-ra, lon-tan ci por-te - rà..." and is marked "(Colpo di cannone)". Suzuki's part begins with the lyrics "Il cannone del porto!" and is marked "(entrando affannosamente)". The piano accompaniment is marked "p".

Пример 66. Giacomo Puccini, *Madama Butterfly*, G. Ricordi, 258

Радости нема краја, Батерфлај и Сузуки беру цвеће певајући чувени дует цвећа (који у свим добро режираним представама има потпору у одличној кореографији која прецизно одређује на ком месту у реченици и на које место на бини треба бацати латице). Батерфлај и Сузуки украшавају читаву кућицу и башту латицама цвећа да би све било спремно за његов долазак и да све личи на ону прву, најлепшу заједничку ноћ у којој је Батерфлај први пут спознала љубав. Она чак и облачи венчани кимоно и тражи од Сузуки да јој стави цвет у косу да би изгледала баш као прве брачне ноћи.

¹⁹⁴ <http://www.ricordicompany.com/it/page/57> (Preuzeto: 28. 02. 2016)

(gettando fiori mentre colla persona se.)
UN POCO MENO

BUTTERFLY *Sostenendo*

—nia—mo intor—no a—pril..... Get—tiamo a ma—ni pie—ne

SUZUKI

—nia—mo intor—no a—pril! Get—tiamo a ma—ni pie—ne

UN POCO MENO

Пример 67. Giacomo Puccini, *Madama Butterfly*, G. Ricordi, 278

Пинкертон се заиста вратио у Нагасаки, али не са намером да настави живот са Батерфлај, него да узме од ње дете за које је чуо од Шарплеса. Долази у кућицу на брду са својом америчком женом Кејт. Он се у својој арији „Addio, fiorito asil” с кајањем опрашта са слатком кућицом у којој су Батерфлај и он заједно проживели толике лепе тренутке, али ипак не жели да се суочи са својом јапанском невестом и пред свима признаје свој кукавичлук. Оставља Кејт да она уместо њега тражи од Сузуки да пренесе Батерфлај вест да је стигао и захтев да преда дете. Тако Сузуки, која је добила тај тешки задатак да саопшти Батерфлај овај ужасни захтев, постаје и остаје до краја представе помало хладна и удаљена фигура, залеђена у свом ужасу. Као Јапанка, Сузуки је свесна какву судбину ће Батерфлај себи наменити у моменту кад остане без детета и осрамоћена.

Када је Кејт саопштила Батерфлај шта се од ње очекује, Батерфлај пристаје да дете, али за један сат и то искључиво ако Пинкертон дође по њега. Кејт одлази по Пинкертона, а Батерфлај остаје сама у свом очају. Узима ритуални мач свога оца и чита речи које су урезане на њему: „Часно умире онај ко не може часно да живи”. То је дато у примеру који следи.

BUTTERFLY (legge a voce bassa le parole che vi sono scritte)

Con o - nor muo - re chi non può ser - bar vi - ta con o -

dim.

BUTTERFLY (si punta il coltello lateralmente alla gola)

- no - re.

ppp

53 (s'apre la porta di sinistra e vedesi il braccio di Suzuki che spinge il bambino verso la madre: questi entra correndo colle manine alzate: Butterfly lascia cadere il coltello - ALLEGRO

p *cres.*

si precipita verso il bambino, lo abbraccia e lo bacia quasi a soffocarlo)

Пример 68. Giacomo Puccini, *Madama Butterfly*, G. Ricordi, 352.

И баш у тренутку када Батерфлај прислања мач себи на грло, Сузуки пушта дете у собу у нади да ће то спречити Батерфлај у њеној страшној намери. Следи најдирљивија и најстрашнија арија у читавом Пучинијевом опусу, арија у којој се Батерфлај опрашта од свог јединчета молећи га да је последњи пут погледа и да запамти њене очи јер их никада више неће видети. Почетак четврте арије Батерфлај наведен је као пример.

35 (s'apre la porta di sinistra e vedesi il braccio di Suzuki che spinge il bambino verso la madre: questi entra correndo colle manine alzate: Butterfly lascia cadere il coltello-
ALLEGRO
p *cres.*

si precipita verso il bambino, lo abbraccia e lo bacia quasi a soffocarlo)
string. e cres.

Puccini: Madama Butterfly 353

BUTTERFLY

Tu?

secche

BUTTERFLY

tu? tu? tu? tu?

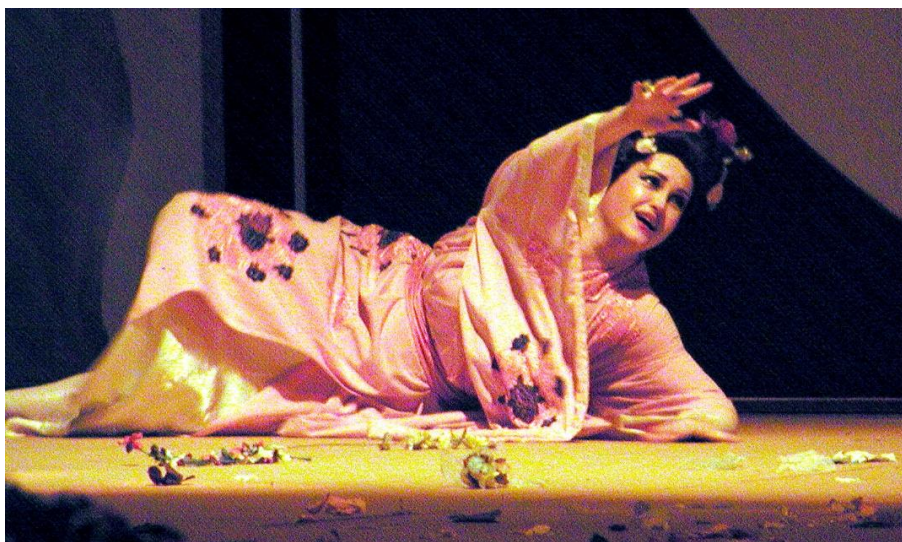
Пример 69. Giacomo Puccini, *Madama Butterfly*, G. Ricordi, 353.

У часу кад се опрашта од живота, То-То-Сан у самртном ропцу доживљава остварење свог сна: Пинкертон се вратио, прешао је преко прага њихове кућице чији под је још увек посут латицама цвећа које су она и Сузуки претходне вечери набрале и у једном од Пучинијевих најнадахнутијих дуета, дуету цвећа, посуле свуда по поду припремајући љубавно гнездо за дуго ишчекиваног мужа. Сад се та цветна декорација

никако не уклапа у ситуацију. У самртном ропцу Батерфлај чује вољени глас како дозива њено име.¹⁹⁵

Пример 70. Giacomo Puccini, *Madama Butterfly*, G. Ricordi, 358.

Батерфлај успева само да пружи руку ка њему и пада мртва док оркестар у фортисиму доноси мотив смрти који смо први пут чули у првом чину када ју је Шарплес упитао за оца. Баш као и њен отац, Батерфлај је тим истим мачем извршила ритуално самоубиство не могавши да прихвати да живи у срамоти.



Слика 59. Милица Стојадиновић у улози Ђо-Ђо-сан у опери *Madama Butterfly*, 2002, Српско народно позориште, Нови Сад.¹⁹⁶

¹⁹⁵ Пучини је применио потпуно идентичан поступак на крају опере *Боеми*. Родолфо пада преко мртве Мими и виче њено име. Погледати пример бр. 32.

Пучини је у писму Рикордију 20. новембра 1900. године док је са нестрпљењем ишчекивао да му стигне либрето за оперу *Мадам Батерфлај* написао следеће:

Што више размишљам о *Батерфлај* све више ме неодољиво привлачи. Ех, кад бих је само имао овде онда бих могао да радим на њој! Размишљам о томе да бих уместо једног чина могао да направим два заиста дуга: први у Северној Америци а други у Јапану. Илика засигурно може наћи у роману све што је неопходно.¹⁹⁷

У једном од наредних писама Рикордију (23. априла 1902. године) похвалио се како корак по корак напредује у изградњи лика господина Ф. Б. Пинкертонa који ће, како Пучини каже, „певати као Американац“. То је постигао коришћењем појединих енглеских речи, као и темом америчке химне коју узима као мелодијску подлогу за Пинкертонову здравицу будућој америчкој супрузи.

Само недељу дана касније, Пучини саопштава писмом Рикордију следеће:

Што се тиче Батерфлај ви сте у праву хиљаду пута; сцена са цвећем мора бити цветнија. Међутим, дует је могао почети станцама које изводи Сузуки споља и онда да се настави на начин који ви сугеришете, што је у интересу, како сценском тако и музичком, самог комада.

То је одлична идеја да окитимо дете цветним венчићем.

Писаћу и Ђакози да се не успава.

Ја радим (и срећан сам због тога) на првом чину, и добро напредујем. Компоновао сам део кад улази Батерфлај, и задовољан сам њиме.

Осим чињенице да је помало италијански по свом карактеру, како музички тако и сценски, овај њен улазак је веома ефектан. Идем полако, као и обично, али радим пажљиво и предано.¹⁹⁸

Од свих Пучинијевих опера *Мадам Батерфлај*, вероватно, највише заслужује епитет лирско-психолошке драме. Лик крхке Ћо-Ћо-сан је постао најбогатији, најдубље разрађен женски лик у читавом креативном опусу композитора. Током сва три чина

¹⁹⁶ Фотографије са представе *Мадам Батерфлај*, СНП 2002. године (премијера 1996). Улоге: Милица Стојадиновић – *Мадам Батерфлај* и Саша Ковачић – конзул Шарплес; режија Младен Сабљић, сценографија Далибор Тобцић, костими Стана Јатић, диригент Жељка Милановић, фотографија Миомир Ползовић (архива СНП, Нови Сад).

¹⁹⁷ Giuseppe Adami, *Letters of Giacomo Puccini: Mainly Connected with the Composition and Production of His Operas*, (Philadelphia, London: J. B. Lippincott Comp., 1931), 141.

¹⁹⁸ Ibid, 145.

опере, јунакиња ниједног момента не напушта сцену, јер таква је била њена судбина, да се налази у самом центру збивања, на раскрсници свих конфликтних ситуација. Она у ствари нема антагонисте, јер за разлику од *Тоске*, у *Мадам Батерфлај* нема жестоке борбе супротстављених снага. Страна која стоји насупрот Ћо-Ћо-сан је, по њеном мишљењу, читава њена околина, тј. јапанско окружење које не признаје њен брак а коме она по свом уверењу више не припада, јер се, како она мисли, својом удајом за Американца сврстала међу „цивилизовани свет”.

Улога Ћо-Ћо-сан, несрећне мале Јапанке, улога је о којој сваки сопран сања и силно је прижељкује. Али захтеви које та улога поставља пред извођача су заиста нешто што није свако у стању да испуни. Први захтев је изузетно велики дијапазон трансформације коју ова улога захтева. Временски период који захвата ова опера је дужи од три године. Веома је тешко у року од два сата се трансформисати од заљубљеног девојчета каква је била Батерфлај када се у првој слици пењала на брдо, до напаћене жене која се појављује у другом чину. А затим, пред Батерфлај се поставља и захтев у току трећег чина када она треба да се преобрази од радосног ишчекивања које ће донети скори сусрет са Пинкертоном, до очајне жене чији је живот изгубио смисао и која диже руку на себе, сматрајући то као крајње морални чин и једини достојанствен излаз у ситуацији кад је осрамоћена.

Батерфлај је лик који нема ниједан грех, ниједну ману. Тоска има своју болесну љубомору, Манон Леско страда због своје похлепе за драгуљима, сестра Анђелика је родила ванбрачно дете, Ђорђета у опери *Плашт* је била прељубница, све су оне на неки начин „згрешиле”. Батерфлај није имала никакав грех на својој души. Она је била најчистија Пучинијева јунакиња, жртва сопствене заблуде и самообмане. Њен мотив за удају је био само љубав, њено ишчекивање Пинкертона било је доказ њене верности, а њена лаковерност и дечија наивност с којом наступа у првом и другом чину опере чини је најомиљенијом Пучинијевом хероином. Она је и његов најграциознији лик са својим источњачким кретњама и детињастом љупкошћу.

С друге стране, ниједан мушки лик није начињен да буде толико антипатичан колико је Пинкертон. Од прве слике кад се са ниподаштавањем и подсмехом односи према јапанској кући у којој ће живети, називајући је „кућом од карата”, па преко

његовог недостатка стрпљења да саслуша Сузуки називајући је „брбљивицом“, па затим здравицом коју упућује свом будућем правом венчању кад се буде заиста женио Американком, па све до кукавичлука који показује кад одбија да лично затражи дете од Батерфлај, Пучини у промишљеној градацији чини његов лик све више и више антипатичним, можда управо зато да би изазвао све дубље и дубље саосећање са Батерфлај.

Улога конзула је такође веома важна у овој опери. Шарплес је глас савести. Он упозорава Пинкертонa на последице безобзирног понашања према Батерфлај, а и према читавом јапанском друштву. Шарплес је тај који припрема Батерфлај за њено неизбежно разочарање. Он може да предвиди сву страхоту драме која следи, а његова слутња предстојеће трагедије док опомиње Пинкертонa да Батерфлај није играчка на крају се, како смо видели, и обистињује.

Иако је опера доживела потпуни фијаско на премијери, касније је постала једна од најпопуларнијих опера на свету. Па чак и данас, у XXI веку кад је тешко уопште схватити околности у којима се дешава прича о Ћо-Ћо-сан, када су се бројне моралне норме и узуси потпуно занемарили и заборавили, судбина мале гејше не престаје да побуђује интересовање публике широм света.

4.4. *Turandot* – Турандот и Лиу



Слика 60. Плакат за премијеру опере *Turandot* 25. априла 1926, у La Scala di Milano.¹⁹⁹

Опера *Турандот* је последња опера којом ће се бавити ова докторска дисертација. Она је уједно и последње Пучинијево дело, па је често музиколози називају и његовом „лабудовом песмом”. *Турандот* је дело у коме се Пучини први пут огледа у маниру „гранд опере”, са велелепним хорским масовним сценама, са бајковитом, монументалном сценографијом и раскошним источњачким костимима. Све то је у потпуној супротности са његовим целокупним дотадашњим опусом који је био фокусиран на мале људе и њихове велике љубави и унутрашње патње. У свакој његовој опери су најбројније и најупечатљивије управо лирске сцене, док се у грандиозне хорске сцене Пучини до тада није упуштао. У писму упућеном пријатељу и либретисти

¹⁹⁹ <https://thelastverista.files.wordpress.com/2013/09/turandot-prima.jpg> (Preuzeto 22. 02. 2016)

Адамију и сам каже „створен сам за мале ствари...” цитирајући своју најдражу јунакињу, малу гејшу Ћо-Ћо-сан.²⁰⁰



Слика 61. Пучини и либретисти опере *Turandot*, Ренато Симони и Ђузепе Адами.²⁰¹

За тему ове опере Пучини је одабрао радњу из персијске збирке бајки *Арапске ноћи*, а та радња смештена је у Пекинг у древној Кини. *Турандот* је написан као један од комада из Гоцијеве збирке фантастичних комедија у чијем саставу је био и комад *Заљубљен у три наранџе* на основу којег је Прокофјев написао своју оперу. Ова колекција венецијанских комедија дел арте (*commedia dell'arte*) је била Гоцијев директан одговор на популарне комедије Карла Голдонија (Carlo Goldoni). Гоци и Голдони су водили јавну битку око драмских форми. Гоци је био репрезент старије, „отменије” форме ренесансне комедије дел арте, док је Голдони фаворизовао реалистичне комедије.

²⁰⁰ „Noi siamo gente avezze alle piccole cose...” *Батерфлај*, дует, I чин.

²⁰¹ <https://giacomopuccini.wordpress.com/pictures/> (Preuzeto 22. 02. 2016)



Слика 62. Дворски министри Пинг, Панг и Понг у опери *Turandot*, режија и сценографија Франко Зефирели, Arena, Verona.²⁰²

Гоцијеве ликове из комедије дел арте (Brighella, Truffaldino, Pantelone, Tartaglia), Пучини је претворио у дворске ministre са именима Пинг, Панг и Понг не би ли добио на „аутентичности” опере чија је радња смештена, како смо рекли, у древни Пекинг.



Слика 63. Опера *Turandot*, режија и сценографија Франко Зефирели, Metropolitan Opera House of New York.²⁰³

²⁰² <http://www.francozeffirelli.it/home.php> (Preuzeto: 22. 02. 2016)

²⁰³ <http://www.metopera.org/Discover/Synopses/Turandot/> (Preuzeto: 22. 02. 2016)

Опера *Турандот* је прича о округној принцези по имену Турандот. Сама реч Турандот је персијско име које значи кћи Турана, а Туран је било персијско име за Централну Азију. Ова жена леденог срца, хероина најмање дванаест опера, од својих просаца захтева да дају одговор на три питања.²⁰⁴ Казна је страшна – ко буде погрешно одговорио макар на само једно питање, биће му одрубљена глава.



Слика 64. Марија Калас у улози Турандот.²⁰⁵

²⁰⁴ У свим културама, па и у нашој, у бајкама је увек потребно решити три задатка или три загонетке, зато што се број три сматрао магичним бројем.

²⁰⁵ <http://operaqueen.tumblr.com/post/43266157184/maria-callaturandot> (Preuzeto 22. 02. 2016)

Сам почетак опере смештен је испред зидина Забрањеног Града. Сумрак је. Окупљени народ слуша проглас који чита Мандарин. Принцеза Турандот ће се удати само за оног просиоца, племенитог рода, који одговори на њене три загонетке. Ако не зна макар један одговор, глава ће му бити одсечена. Тако је прошао и најновији просац, млади принц од Персије који ће, чим изађе млади месец, бити погубљен. Народ позива целата да то што пре обави и у општој гужви пада један старац којем млада девојка помаже да устане.



Слика 65. Опера *Turandot*, режија и сценографија Франко Зефирели, Royal Opera House, London.²⁰⁶

У жељи да им помогне, прилази им младић који у старцу препознаје свог оца – свргнутог татарског краља Тимура. Тимур је својевремено ослепљен и протеран, а Лиу, робиња из палате, му се сама понудила да му помаже и они тако лутају по свету.

²⁰⁶ <http://www.francozeffirelli.it/home.php> (Preuzeto: 22. 02. 2016)

14

LIE
O my mast - er!
Mio si - gno - re!

THE PRINCE
IL PRINCIPE
Am I dream - ing?
Non è so - gno! Fath - er! Thy
Pa - dre! A -

Sop. I. & II.
Oh why do you beat us like this?
Perché ci bat - te - te? ah! mè! A - las!
Pie - tà!

Contr.
Oh why do you beat us like this?
Perché ci bat - te - te? ah! mè! A - las!
Pie - tà!

THE PRINCE
IL PRINCIPE
son is here — List - en! — My fath - er!...
...col - ta - vi! — Pa - dre! — Son i - ot...
poco affrett. rall.

Пример 71. Giacomo Puccini, *Turandot*, G. Ricordi, 14.

Принц Калаф, Тимуров син, пита робињу зашто верно прати његовог оца и подноси толику жртву, а она му одговара да то чини јер се он, принц, једном давно у палати њој осмехнуо.

(A group of executioner's assistants enter, preceded by those bearing the whetstone for
(Entra un gruppo di servi del boia preceduto dai portatori della cote per arrotondare la gran

LIB

Just because one day... in the Pal - ace,
Per - ché un dì... nel - la reg - gia,

(a group entering)
(un gruppo, entrante)

Sharpen the whetstone!
St - ra la co - te!

whetstone!
co - te!

sharpening the big sword)
(de acuminare del boia.)

LIB

thoudid'st smile at me!
mi hai sor - ri - so.

rall. 9 Allegro $\text{♩} = 132$

poco cresc.

Пример 72. Giacomo Puccini, *Turandot*, G. Ricordi, 21.

Долази целат са помоћницима и спрема се погубљење. Народ жељно ишчекује излазак месеца. Али, када доведу младог несрећног принца од Персије, сви су очарани његовом младошћу и лепотом и моле принцезу Турандот да га поштеди. Калаф је

проклиње због окрутности. Турандот се појављује на прозору и одлучним покретом наређује да се принц погуби.

И у овом примеру који је дат у наставку поновљен је Пучинијев поступак певања иза сцене кад персијски принц пред само погубљење призива име принцезе Турандот.

(behind the scenes, as in final invocation)
(come ad invocazione suprema) 81

THE PRINCE OF PERSIA
IL PRINCIPE DI PERSIA
(interno) *ten.*

Turandot!
Turandot!

Sop. (sharp cry) (*grido acuto*) **ff**

Ten. (sharp cry) (*grido acuto*) **ff** Ah!
Ah!

Basses (sharp cry) (*grido acuto*) **ff** Ah!
Bassi **Ah!**

(Trumpets & Trombones on stage)
(*Trombe e Tromboni sulla scena*) **ff**

27 Allegro $\text{♩} = 120$

Пример 73. Giacomo Puccini, *Turandot*, G. Ricordi, 81.

Пресуда је извршена и народ се повлачи. Калаф, пак, остаје задивљен лепотом принцезе. Он жели да дође до гонга у који ће ударити три пута у знак да жели да покуша да одговори на принцезине загонетке. У том тренутку пред њега излазе дворски министри Пинг, Панг и Понг који покушавају да га зауставе и одговоре од те намере.

Говоре му како је Турандот као и свака друга жена, са две ноге, две руке, уснама и очима, како на свету постоји стотине и хиљаде жена лепших од Турандот, али Калаф је непоколебљив. Чак ни појава духова погубљених младића и молбе његовог оца га не могу одвратити од његове намере. Лиу га у дирљивој арији преклиње да одустане. Арија носи назив „*Signore ascolta*” и дата је у следећем примеру.

115

(approaching the Prince and tearfully beseeching him)
(*avvicinandosi al Principe, supplichevole, piangente*)

Liù

Oh! I en - treat thee, Sire, O Sire, to
Si - gno - re, a - scol - ta! Ah, si - gno - re, a -

42 Adagio ♩ = 50

pp

Liù

hear me! Liù can bear no more! — Her wear - y
- scol - ta! Liù non reg - ge più! — Si spes - sa il

p

lit

Пример 74. Giacomo Puccini, *Turandot*, G. Ricordi, 115.

Прва арија Лиу из опере *Турандот* је изразито лирска као што је и сам карактер нежне робиње Лиу. Ова опера се не изводи често, вероватно због прескупе сценографије, а сасвим сигурно и због тога што је Пучини пред обе своје јунакиње – и Турандот и Лиу – поставио веома тешке задатке у музичком смислу. Сигурно је да нема ни много оперских кућа које могу да се похвале са два изванредна сопрана каква су

потребна да би верно и баш по композиторовој замисли изнела ова два лика. За мелодијску линију лика Лиу можемо рећи да ју је Пучини водио веома лирски и да је на много места захтевао пијанисимо у највишем регистру. То није лак задатак јер је пијанисимо у горњем, такозваном „*corf*“ регистру, раритет и право благо којим се ретко који сопран може похвалити. Тако је пре 35 година Опера Српског народног позоришта у Новом Саду имала срећу да има изванредну поставку опере *Турандот* у којој су бриљирале две диве југословенске оперске сцене – Радмила Бакочевић у улози Турандот и Вера Ковач-Виткаи у улози Лиу. Та грандиозна представа²⁰⁷ је веома успешно гостовала и на Дубровачким љетњим играма и изазвала је овације.

²⁰⁷ Када је отворена нова зграда СНП-а 1981.године, да би се приказало колико је та сцена велика, постављене су три најмасовније опере: *Турандот*, *Аида* и *Норма*. Била су то три спектакла која су служила на част СНП-у, али су и превазилазила оквире тадашње СФРЈ. Када је опера Баљшој театра из Москве имала своју европску турнеју 1982.године, руски уметници су у интервјуу за новине изјавили да су само две сцене у Европи биле довољно велике да би успели на њих да сместе своју огромну сценографију за оперу *Борис Годунов* - сцена опере Гарније у Паризу и сцена СНП-а у Новом Саду.



Слика 66. Умберто Брунелески, Скица за костим Турандот у 1. чину опере *Turandot* 1926, у Teatro Reale dell'Opera di Roma.²⁰⁸

И сама велика Галина Вишњевска (Галина Вишневская)²⁰⁹ у својој књизи *История жизни (Историја једног живота)* говори о томе колико је тешко извести тих неколико пијанисима на високим тоновима на самом крају прве арије Лиу. Пише о томе како је и сама, гостујући на великим светским сценама, често подлегла претераном адреналину, па би висине, иако почете у пијану, не могавши да одоли изазову крешенда, на крају ипак завршавала у фортеу.

²⁰⁸ *Turandot: dramma lirico in tre atti* [programska knjižica] (Venezia: Teatro la Fenice, 2007), 25.

²⁰⁹ Галина Вишневская, *История жизни* (Чемкент: Горизонт, 1992).

117

Liù

He will have lost his on - ly son... I lost the smile I liv'd for!
Et per.de.rà suo - fi - glio... io l'ombra d'una sor - ri - so!
rall.

pp dolce

Liù

Liù can bear no more! Hear her
Liù non reg - ge più! Ah, pie -

(Bary)
(Arpeg.)
pp allus. 2

Lento *rall.....*

Liù *(she falls to the ground, sobbing and spent)*
(si piega a terra, sfinita, singhiozzando)

(or) cry!
Ah!
- tà! *molto rit.*

mf *pp*

124120

Пример 75. Giacomo Puccini, *Turandot*, G. Ricordi, 117.

Међутим, све молбе су узалудне. Калаф не одустаје од своје намере. Упркос Тимуровом очају и молби Лиу, он удара три пута у гонг и тиме се обавезује да одговори на сва три питања која ће му поставити принцеа.

У првој сцени другог чина опере три дворска министра, Пинг, Панг и Понг се спремају за церемонију постављања загонетки и рачунају колико је већ до сада принчева погубљено. Са сетом се сећају својих имања у Хонану, Цијангу и Кјуу која нису посетили дуго, јер се баве другим пословима по наређењу принцезе. Маштају о тренутку када ће се Турандот удати и када ће се у Кину вратити мир којег тако дуго нема. Ова три министра су зачин који овој опери даје ведрину. Њихова појава, која је обично пропраћена кореографијом са траговима комедије дел арте, разбија тмурну и тешку атмосферу. Та атмосфера је веома често појачана мноштвом одрубљених глава погубљених принчева које су набијене на колац, те публика све време гледа у њих.

Одједном се зачују бубањ и трубе из Зеленог храма чиме се означава почетак церемоније. Министри покуњено одлазе на, како слуте, још једно погубљење.

Испред Храма се окупио народ. Ту су и Калаф, Лиу и Тимур. Долазе осам мудраца који носе свитке на којима су записани одговори на загонетке. На крају се појављују цар Алтум, отац лепе принцезе, и сама принцеза Турандот. Народ их поздравља величанственом песмом „Десет хиљада година да влада наш Цар светли”. Цар позива Калафа да одустане од такмичења, јер обећање које је дао кћери тешко лежи на његовим плећима, жезло му је огрезло у крви и он не жели да буде одговоран за смрт још једног младића у дугом низу већ погубљених принчева. Калаф је одлучан да буде испитан. Мандарин поново чита царски указ.

Турандот иступа и у великој арији говори Калафу како је у давно време принцезу Лоу-Линг отео страни краљ и како је она као његова заточеница умрла. Њен дух сада живи у Турандот и она се заклела да је ниједан мушкарац неће имати.

Арија „*In questa reggia*“ је једна од најтежих сопранских арија. Као прво, потребно је да сопран који је изводи буде изузетно оштар глас који ће бити способан да се пробије кроз веома густу оркестрацију какву је Пучини наменио деоници коју пева Турандот. Друго, ту се мелодија доноси у секвентном понављању навише које доводи до пењања гркљана. Непрестано певање у форте динамици све додатно отежава, па нема много сопрана који се радо хватају у коштац са овом улогом.

(takes up her place at the foot of the throne. Beautiful, impassive as a golden image, she gives the Prince a cold glance and says, solemnly)
(es a collocarsi ai piedi del trono. Bellissima, impassibile, è fatta una cosa d'oro, f'uarda con freddezza, e così al Principe. Solennemente dice:)

TURANDOT

43 *Molto lento* ♩.48

With in this Pal. ace, a thous. and thous. and years a. go,
In que. sta Reg. gia, or son mil. l'an. ni e mil. le.

TURANDOT

a cry of tor. tur'd ang. uish rent the air,
un gri. do di. spe. ra. to ri so. no.

TURANDOT

Cry of ang. uish, that, trav'ling down the ag. es, in my
E quel gri. do, tra. ver. so stir. pe e stir. pe, qui nel.

TURANDOT

heart has at last found a rest. ing. place!
- l'a. ni. ma mi. a si ri. fu. gò!

Пример 76. Giacomo Puccini, *Turandot*, G. Ricordi, 231.

TURANDOT 339

(menacingly to the Prince)
(e minaccioso al Principe)

glor - y of such chast. it y!
- go - - gio di tan - ta pu - ri - ta!

Then
Stra.

(Horn - Trumpet 1.)
(Corno - Tromba 1.)

ff *dim.*

TURANDOT

stranger! Do not chal - lenge thy fort - une!
- nie - ro! Non ten - tar la for - tu - na!

My en -
Gli e -

p subito *dim.*

TURANDOT

- ig - ma none can solve, so death must fol - low!
- nie - ni so - no tre, la mor - te è u - na!

THE PRINCE
IL PRINCIPE

(impetuously)
(con impeto)

No! No! Then.
No! No! Gli e -

48

Пример 77. Giacomo Puccini, *Turandot*, G. Ricordi, 239.

Турандот каже принцу Калафу: „Три су загонетке, а само једна смрт.“ Калаф јој на то одговори: „Не, не, три су загонетке, али само један живот!“



Слика 67. Умберто Брунелески, Скица за костим принцезе у опери *Turandot*, чин II, 25. април 1926, Teatro Costanzi, Roma.²¹⁰

²¹⁰ <http://www.ricordicompany.com/it/page/105> (Preuzeto: 28. 02. 2016)

TURANDOT

THE PRINCE *cresc.*
IL PRINCIPE *leg.*

No! No! The en-
Glie

-ig - mas I shall solve, and life will follow!
- nig - mi so - no tre, u - na è la vi - ta!

Allargando

TURANDOT

- ig - mas none can solve, and death will fol - low!
- nig - mi so - no tre, la mor - te è u - na!

THE PRINCE
IL PRINCIPE

- ig - mas I shall solve, and life will fol - low!
- nig - mi so - no tre, u - na è la vi - ta!

Sop.

Now must the valiant stranger
Al Prin - ci - pe stran - ie - ro

Ten.

Now must the valiant stranger
Al Prin - ci - pe stran - ie - ro

Bass

Now must the valiant stranger
Al Prin - ci - pe stran - ie - ro

(Trumpets & Trombones off stage)
(Frasche & Triviali return)

121129

Пример 78. Giacomo Puccini, *Turandot*, G. Ricordi, 240.

Турандот поставља три загонетке. Прво питање на које треба да одговори принц је: „Шта је то што се сваке ноћи буди и сваког јутра умире?” Његов одговор је: „То је нада.” Њено следеће питање гласи: „Шта гори, а није ватра?” Његов одговор је: „То је крв.” Последње њено питање је: „Који лед може да те запали?” Он каже: „Турандот.” Сва три одговора су тачна, потврђују и мудраци који то проверавају у својим свицима. Народ је пресрећан, али је Турандот згранута. Она моли оца да је не да у руке странцу, али цар се држи своје заклетве.

Калаф каже да не жели да му она припадне на силу. Он жели да је освоји и да се она страсно заљуби у њега. Будући да је он одговорио на њена питања, а она и даље не зна његово име, он јој даје могућност да се ослободи обавезе према њему. Ако она сазна његово име до зоре, може га погубити, али ако не, мора му постати жена. Она пристаје и цео двор се повлачи. Том сценом се завршава други чин опере *Турандот*.

Трећи чин опере почиње док влада ноћ. Кроз Пекинг гласници проносе указ. Под претњом смртне казне, нико у Пекингу не сме да спава да би сви учествовали у откривању принчевог имена. Војници обилазе куће и прете народу смрћу ако до зоре не сазнају име непознатог принца.



Слика 68. Умберто Брунелески, Скица за костим Калафа у опери *Turandot*, 1926, Teatro Costanzi, Roma.²¹¹

²¹¹ <http://www.ricordicompany.com/it/page/69> (Preuzeto: 28. 02. 2016)

Принц Калаф се у арији „Nessun dorma”²¹² („Нико не спава”) подсмева принцези.

291

THE PRINCE
IL PRINCIPE

p

None shall sleep tonight!.. None shall sleep tonight!..
Nes. sun dor. ma!.. Nes. sun dor. ma!..

Andante sostenuto

fp

THE PRINCE
IL PRINCIPE

Princess, thou too art wak - ing, in thy lone - ly
Tu pu. re, o Prin. ci. pes. sa, sol. ta tua fred. da

THE PRINCE
IL PRINCIPE

cham - ber, watch - ing the stars, which thro' with love and
stan. sa guar. di le stel. le che tre. ma. so d'u.

Пример 79. Giacomo Puccini, *Turandot*, G. Ricordi, 291.

²¹² „Nessun dorma” је вероватно најчувенија арија на свету. Популарност су јој донела три највећа светска тенора тог доба, Лућано Павароти (Lucano Pavarotti), Пласидо Доминго (Placido Domingo) и Хозе Карерас (Jose Careras) када су на Каракалиним термама у Риму 1990. године направили концерт у виду правог спектакла под називом *Три тенора* на отварању Светског првенства у фудбалу. Та арија је постала незаобилазан део сваког концерта оперских хитова захваљујући том спектаклу за који сви оперски посленици мисле да је за оперу један од најважнијих догађаја XX века. Те вечери су три тенора преко малих екрана унели оперу у више од милијарду домова на земаљској кугли и тако приближили оперску уметност масама широм света. Они су учинили да се опера ушуња, макар и као „невани гост” уз „најважнију споредну ствар на свету”. Захваљујући том концерту и Пучинијевој арији „Nessun dorma” – која је била химна првенства – продаја оперских албума је нагло скочила. Трио се поново окупио четири године касније у Лос Анђелесу, када су за милионске хонораре наступили на стадиону пред 56.000 људи, док их је путем телевизијских преноса пратило око 1,3 милијарде гледалаца. Плоче са оба концерта продате су у 23 милиона примерака. Тиме су учинили за једно вече више за популаризацију оперске уметности него што је то урађено током читавог прошлог века. (в. <http://www.blic.rs/kultura/zavestanje-velikog-lucana/e0gfey9>) (Posećeno 25. 02. 2016)

Принц Калаф се радује свом коначном сједињењу у љубави са Турандот и говори јој како ће је он у зору, када сване нови дан, победити и она ће му тад припасти.

THE PRINCE
IL PRINCIPE 295

pal - er! O ye stars grow pal - ler! At daybreak she'll be stel - le! Fra mon - ta - te, stel - le! Al - l'al - ba tin - ce - poco rit.

mine! Mine at last! Mine at last! - rò! Vin - ce - rò! Vin - ce - rò!

cresc. molto *poco allarg.* *atempo affrett. rall.*

a tempo *affrett.* *rit.* *a tempo* *stent.*

181828

Пример 80. Giacomo Puccini, *Turandot*, G. Ricordi, 295.

У следећој слици се појављују министри Пинг, Панг и Понг који покушавају да наговоре Калафа да одустане од принцезине руке коју је освојио. Нуде му најпре сигуран пут из града, а након тога и благо, па и девојке, само ако пристане да открије своје име или да побегне. Он одбија, али у том моменту стража доводи Тимура и Лиу, јер су виђени са њиме. Сви позивају Турандот и она наређује да Тимура ставе на муке

не би ли из њега извукли тајну. Да би спасла Тимура, Лиу каже принцези Турандот како је она једина на свету која зна принчеву тајну, али да је никада неће открити.



Слика 69. Фотографија са премијере опере *Turandot*, 1926, из колекције Chini.²¹³

Турандот наређује да и њу муче, али Лиу остаје нема. На принцезин упит шта јој даје снагу да издржи, Лиу одговара да је то нешто што принцеза не разуме – љубав. У великој арији „*Tu che di gel si cinta*” се обраћа принцези.

²¹³ *Turandot: dramma lirico in tre atti* [programska knjižica] (Venezia: Teatro la Fenice, 2007), 13.

LIU *con dolorosa espressione*

Thou, who with ice art gird - l'd
 Tu, che di gel sei cin - ta,

27 *And^{mo} mosso* ♩ = 69
(con un poco d'agitazione)
con dolorosa espressione

p

must melt be - neath such pas - sion,
 da - tan - ta fiam - ma vin - ta,

121329

Пример 81. Giacomo Puccini, *Turandot*, G. Ricordi, 340.

Плашећи се да неће моћи да издржи мучење, Лиу отима нож једном стражару и убија се. Сви присутни су потрешени њеном смрћу. Уз звуке посмртног марша износе мртву Лиу са сцене. То су уједно и последњи тактови које је Пучини компоновао пре своје смрти.

LIÙ

cresc. e allarg.

ev - er - to see his face no
gli oc - chi - per non ve - der - lo

cresc. e allarg.

LIÙ (In a flash, she snatches a dagger from a soldier and stabs herself mortally. She looks
(Prende di sorpresa un pugnale a un soldato e si trafigge a morte. Gira intorno gli occhi

more!
più!

Sopr. (yelling)
(urla)

Ah!

Answer! Answer!
Parla! Parla!

Ten. Ah!

Answer! Answer!
Parla! Parla!

Basses Ah!

Answer! Answer!
Parla! Parla!

29 *a tempo, ma sostenendo*

ff con molta espress.

121329

Пример 82. Giacomo Puccini, *Turandot*, G. Ricordi, 343.

Турандот остаје сама са Калафом. Он је назива принцем смрти и леда, шокиран је њеном равнодушношћу. Она говори да је она кћи Неба и да је изнад свих земаљских страсти. Калаф јој стргне вео и пољуби је. Турандот је у једном једином тренутку трансформисана. Осећања су је опхрвала и она пушта прву сузу. Очајна је, јер мисли да је њена слава завршена, али Калаф је разуверава и да би јој доказао своју љубав, саопштава јој своје име и тиме ставља свој живот у њене руке.

Турандот доводи Калафа пред свог оца и народ и саопштава му да зна његово име. Он се зове – Љубав! Сав народ и двор одушевљено кличе и слави љубав Калафа и Турандот.

* * *

Иако су елементи приче о Турандот заједнички, начини на који комад третирају Гоци и Пучини су потпуно различити. Пучини је уместо татарске принцезе Аделме, омиљене робиње принцезе Турандот, увео лик робиње Лиу. У Гоцијевој верзији Аделма у наступу љубоморе издаје Калафа, јер је огорчена што он уместо да побегне с њом радије бира Турандот, и поред могућности да при томе изгуби живот. За разлику од ове верзије, Пучинијева креација је много етички узвишенија, јер верна робиња Лиу чак ни под најстрашнијим мукама не одаје име свога господара, него радије сама себи одузима живот.

Много је прича исплетено око лика робиње Лиу. Већина биографа прихвата теорију да је лик Лиу маестро и створио само због тога да би га посветио несрећној служавки Дорији Манфреди која је дигла руку на себе не могавши да поднесе срамоту коју су јој наносиле тешке оптужбе Пучинијеве љубоморне супруге Елвире. Да све буде страшније, обдукцијом је утврђено да је несрећна девојка била невина и Елвира је осуђена на казну затвора. Уз помоћ веза и уз велику суму исплаћену породици Манфреди, тужба је повучена и Елвира ослобођена, али су тај скандал и суђење месецима пунили ступце свих италијанских новина, што је условило један дужи период застоја у Пучинијевом раду и компоновању. Због тога је компоновање опере *Мадам Батерфлај* трајало пуне четири године. То је била и сенка која се као црни облак надвила над Пучинијев брак и никада више се није повукла.

Многи аналитичари Пучинијевог дела иду толико далеко да принцези Турандот приписују Елвирине особине – окрутност и безосећајност.²¹⁴ У сваком случају, у овом делу Пучини не само да је у лику Турандот направио лик који потпуно одступа од његовог доташњег сликања топлих и крхких хероина, него је направио и отклон од свог веристичког стваралачког приступа одлазећи у сасвим другу крајност, односно у бајку.

²¹⁴ Пучинијеви биографи наводе и да је лик тетке у опери *Сестра Анђелика* био инспирисан Елвирином безосећајном страном личности.

Ниједна опера није толико измучила Пучинија као *Турандот*. На самом почетку рада на опери маја 1920. године написао је Адамију:

Турандот! Први чин – веома добар! Свиђа ми се мизансцен. Три маске су веома успеле. Нисам сасвим сигуран колико је ефектна завршница, али можда се варам. Истина је да је то одличан чин и да је добро вођен. Какав ће бити други чин? Хоће ли нам требати трећи? Или ће радња бити исцрпљена у другом? Настави са тим, употреби сву своју машту и изворе, и опера неће бити само оригинална, него и *дирљива*. На ово последње стављам акценат и то је оно што морамо да постигнемо.²¹⁵

Како је Пучини размишљао о лику Турандот, написао је Адамију у писму 18. јула 1920. године:

(..) На први поглед ми делује добро. Осим неких примедби које бих могао да начиним и за други и за трећи чин. У трећем – ја сам замишљао другачини *denouement* – мислио сам да је њена предаја могла бити више *pregnante*, и сведело би ми се да она сагори у исказивању љубави *so gam ropulo* – али претерано, нападно, бесрамно, као бомба која експлодира.²¹⁶

Видимо у његовим писмима да је у више наврата желео да раскине уговор са Рикордијем. У једном од писама Адамију каже да осећа да није задовољан чином који је компоновао, па резонује да ни слушалац не може бити задовољан. У другом једном, недатираном писму каже:

Турандот ми не да мира. Непрестано мислим о њој, и мислим да смо можда на погрешном путу. (..) Зато бих предложио прераду. У дуету мислим да морамо радити на томе да га набијемо емоцијама. Исто тако мислим да Калаф мора *пољубити* Турандот да докаже леденој принцези колико је дивна љубав. Након што је пољуби, са пољупцем од неколико секунди, мора рећи: „Сад ништа није важно. Спреман сам чак и да умрем” и шапнути своје име на њене усне.

То исто писмо завршава речима:

²¹⁵ Giuseppe Adami, *Letters of Giacomo Puccini: Mainly Connected with the Composition and Production of His Operas*, (Philadelphia, London: J. B. Lippincott Comp., 1931), 266.

²¹⁶ Ibid, 267.

Мој живот је мучење, зато што не успевам да видим у овој опери дамаре живота и снагу која је неопходна позоришном делу које треба да одржи пажњу гледалаца.²¹⁷

Пучини је у писму либретисти Адамију датираном 3. новембра 1922. године, између осталог рекао:

Мислим да би Лиу морала некако бити жртвована, али не видим начин како да то учинимо осим да умре током мучења. А зашто да не? Њена смрт би могла да помогне да смекша принцезино срце... Ломи ме несигурност. Овај проблем ми страховито узнемирава душу. Могли бисмо да поразговарамо и можда бисмо спасли целу ствар.²¹⁸

Веома је необично што Пучини никада пре није у писмима исказивао сумњу у то да није кадар да заврши неко дело. Први пут се тако нешто појављује у писмима која се тичу Турандот и то далеко пре него што су почели да га муче симптоми страшне болести. Тако у писму из новембра 1920. године каже Адамију: „Бојим се да Турандот никад неће бити завршена.”²¹⁹ Можда је био и депресиван, јер је у децембру 1919. године писао Адамију, између осталог и ово: „Јадни Илика! Још један пријатељ је отишао! Један за другим, тужни списак који је, нажалост, све дужи и дужи.”²²⁰

²¹⁷ Giuseppe Adami, *Letters of Giacomo Puccini: Mainly Connected with the Composition and Production of His Operas*, (Philadelphia, London: J. B. Lippincott Comp., 1931), 280.

²¹⁸ Ibid, 292.

²¹⁹ Ibid, 270.

²²⁰ Ibid, 261.

5. ЗАКЉУЧАК

Овај рад се темељи на историјским, теоријским и музиколошким сазнањима, на театролошком приступу феномену музичког позоришта, посматрајући га кроз три његова сегмента: а) либрето с партитуром, б) сценска поставка дела и в) његова рецепција од стране публике и критике. Посебна пажња посвећена је интердисциплинарном проучавању свих сегмената музичког позоришта, јер се опера као музичко-сценско дело и може посматрати једино са више аспеката – као целина која се нераскидиво састоји од драмске радње и музичке форме. Уз све то, новина је била приступ с једног, до сада недотакнутог, аспекта обележеног уметничким и извођачким искуством које свакако не може остати без утицаја, трагова и ожиљака које су на ауторку оставили четврт века бављења на сцени и мноштво ликова које је изнела пред публику.

Са само пет наслова од дванаест опера колико је укупно написао, Пучини већ више од века доминира у репертоару свих светских оперских кућа, од најмањих до највећих, што га ставља у исти ранг с Моцартом, Вердијем, Вагнером и другим великанима оперске музике. Његова популарност је тако велика не само због изванредне музике и сјајног осећаја за оркестрацију, него управо због сасвим специфичног начина на који је Пучини драматуршки третирао своје главне протагонисте.

Нарочити афинитет Пучини је имао ка савршено нијансираном креирању хероина. Управо су његове хероине главно обележје читавог његовог стваралаштва, што је кроз ову дисертацију и доказано. Како је опера уметност заснована на синтези две уметности – драмске и музичке, овде су анализирани главни женски ликови и то тако што су анализирана упоредо драматуршка и музичка средства која је композитор користио. Дошло се до општих закључака о емоционалном аспекту његових хероина у оперском, истовремено најзначајнијем делу стваралаштва Такома Пучинија.

Како је већ у моту ове дисертације наведено: „Свемоћни Господ дотакао ме је својим прстом и рекао: „Пиши за театар! Само за театар!” – и ја сам послушао наредбу Свевисњег.” Тако је само неколико година пред своју смрт Пучини написао у писму

свом пријатељу и либретисти Адамију. Ипак, није било сасвим тако. Осим укупно дванаест опера, велики део Пучинијевог опуса представљају и дела која нису писана за театар, као што су бројна хорска и религиозна дела, соло песме за глас и клавир, као и оркестарске композиције. Али ако се било где на свету помене његово име, сасвим је сигурно да нико неће помислити на неку од његових клавирских минијатура или на неки од гудачких квартета као што је елегична „Хризантема” или „Три менуета”. Сваком саговорнику ће помен Пучинијевог имена створити тренутну асоцијацију на неку од његових опера или, још пре, на неку од његових нежних и неодољивих хероина. Међутим, ако се у разговору помене Верди, многи љубитељи музике ће одмах помислити на најпознатије масовне нумере као што су хор Јевреја из опере *Набуко*, тријумфални марш из *Аиде*, хор цигана из опере *Трубадур* или чувена винска песма из опере *Травијата*.

За разлику од Вердија и његовог претходника Мајербера у чијем стваралаштву су доминирале масовне сцене као последица њихове наклоњености тзв. „гранд опери”, Пучини, како сам каже, воли мале ствари, нежне и камерне. Он воли ствари које су тако обичне и мале да могу свакоме да се десе и сваког гледаоца да дотакну потпуно лично и то до дубине душе. Пучини себе није видео као врхунског композитора, него је често говорио да воли мале ствари и да је једина музика коју **хоће** и **може** да пише је таква, о малим стварима, које су истините, пуне страсти и људскости и које дотичу срце, како смо већ раније цитирали. И заиста је у таквим „малим стварима”, у лирским дуетима, у дијалозима, у нежним љубавним сценама, он умео да дâ пуни замах свом стваралаштву и то баш зато што је умео сваку сцену да протка емоцијама тако искреним и верно донетим, да оне сасвим лако нађу пут до аудиторијума и такну срца публике.

Пучинијев опус по много чему је изузетан и неупоредив са опусима осталих композитора његовог доба. Клонетни се рутинског приступа и осредњости чија је сврха једино у компоновању одређеног броја страница и у попуњавању чина прописаним музичким нумерама као што су арије, дуети или ансамбли, Пучини је увек био другачији, стилски доследан, чист, целовит и заокружен. У свакој од његових опера је увек видљива његова интелектуална и емотивна присност са темом, а нарочито с ликовима на којима је радио дуго и веома студиозно. Судећи по писмима која је размењивао са својим либретистима, очигледно је да их је он заиста посматрао као да

су присутне, као особе које су се током рада на операма преселиле из његове маште у његову стварност и постале део његовог живота.

Пучини је у својих 12 опера креирао 17 женских ликова. Користећи ту чињеницу као полазиште, Бартон Фишер (Fisher) је написао сјајну књигу *Славних туче (The Glorious Dozen)*. Слободно можемо закључити да би без Пучинијевих опера, конкретно, без *Боема*, *Тоске*, *Мадам Батерфлај* и *Турандот*, оперске куће тешко могле да опстану. У њима је мноштво женских ликова,²²¹ а интересантно је (и веома специфично) да је у више опера Пучини скоро равноправно развио карактеризацију два женска лика. Примери су Мими и Мизета у опери *Боеми*, Ћо-Ћо-сан и Сузуки у опери *Мадам Батерфлај* и Турандот и Лиу у опери *Турандот*.

Термин „Пучинијеве хероине” присутан је већ више од једног века у круговима музиколога и музичке критике и уопштено означава женски лик у Пучинијевим операма. Овај термин у основи описује жену која патећи због љубави не преза од саможртвовања, па чак ни од смрти. Углавном су све оне жртве окупне судбине и другим речима „живе и умиру због љубави”, по чему се приближавају неким од најславнијих женских јунакиња светске литературе уопште. Било би занимљиво извести паралелу између Пучинијевих хероина и античких хероина какве су на пример, Антигона, Медеја и бројне друге, али то је тема за неку нову дисертацију.

Прва Пучинијева опера, која се у слободном преводу назива *Виле*, доноси прозачни и невини лик Ане. Иако у овој једночинки није било простора да Пучини својом кичицом прецизније „ослика” Анин лик, у њеној меланхоличној арији „Se come voi rissina io fossi” упућеној букету незаборавка који држи у наручју, већ се назире све особине Пучинијевих будућих јунакиња којима се из крхкости нагло промени став у јаке личности одлучне да се жртвују ради љубави.

У другој опери, *Едгар*, постоје два женска лика и то нежна и крхка Фиделиа са својом деликатношћу и као њена потпуна супротност ватрена и независна авантуристкиња Тиграна која са својим дивљим темпераментом и потпуно ђаволском нарави представља сушту супротност типичној Пучинијевој хероини. Сама радња

²²¹ Видети Прилог 1.

опере као и ова два контрадикторна лика неодољиво подсећају на Бизеову оперу *Кармен* и на два контрастирана лика у њој, на Кармен и Микаелу.

У својој наредној опери Пучини је направио одлучујући заокрет у својој каријери. *Манон Леско* представља његову прву зrelu оперу која га је винула у сам светски врх оперских композитора. Била је велика смелост узети исти сиже као што је то учинио Жил Масне десет година пре њега, али Пучини је и у послу, као и у животу имао одважан и неустрашив став и водио га је исти онај његов авантуристички дух због кога су му осим музике најважније ствари на свету биле безбројне љубавне авантуре, брзи аутомобили, чамци и лов. Није се плашио поређења са Маснеом говорећи да је Масне Манон доживео сасвим у француском стилу, а он у италијанском маниру, препуну очајничке страсти... И заиста, страст је била та која је водила Манон кроз све њене авантуре, све до смрти у америчкој прерији где у последњој арији, иако исцрпљена и на самрти показује исту огромну страст за животом.

Има ли икога ко је одгледао оперу *Боemi*, а да се није одмах везао за боемску дружину која гладна и смрзнута преживљава веселе студентске дане у париском поткровљу? И да ли ико може да остане неосетљив на дивну арију „*Si, mi chiamano Mimì*” којом се мала везиља представља Родолфуф отварајући своју душу. Мими је за публику широм света једна од најдражих Пучинијевих јунакиња. Вероватно зато што свако на овом свету може да се идентификује са њом и са јунацима ове опере. Кад се несрећна Мими у последњем чину опрашта од живота, то је уједно и Пучинијев опроштај од сопствене младости и опроштај од младости уопште. Свако у публици може да се идентификује са тим осећањем. То је био типичан Пучинијев начин да такне публику у дубину душе. Због толике сентименталности су га многи критичари осуђивали, а управо због тога га је публика толико волела и воли и дан данас.

Од свих Пучинијевих јунакиња, Тоска је можда најцеловитија. Дијапазон емоција који јој је подарио маестро надмашује све остале. У истој жени, у току само једне ноћи, превире толико тога. Од првог чина кад уђе у храм као жена заљубљена у сликара Каварадосија и предана верница која побожно целива кип Мадоне, преко мале љубавне свађе у којој му љубоморно пребацује што Мадона коју слика нема њене црне, него плаве очи, па до ужасног налета љубоморе коју Скарпија намерно потпирује лепезом грофице Атаванти. У другом чину интензитет њених емоција толико се

проширује да је претвара у жену која је очајна до те мере да је спремна да постане издајник, па чак и да убије свог мучитеља само да би спасла вољеног човека. Пучини развија њен лик у жестоком крешенду све до самог краја, кад Тоска чини оно најгоре што једна верница може да учини – скоком са тврђаве одузима себи живот.

Упркос катастрофалном и незапамћеном неуспеху који је доживела на премијери у Театру Миланска скала, опера *Мадам Батерфлај* већ читав један век одушевљава љубитеље опере широм света својом егзотичном мелодиозношћу. Без обзира на расу и боју коже, свако на овој планети се већ код улазне арије саживи са узбуђењем малене гејше Ћо-Ћо-сан, са њеном скоро детињастом појавом у првом чину кад са детињом љупкошћу вади једну по једну ствар, а заправо сву своју имовину из џепова у рукавима. Публику увек дирне и понесе чувена арија у другом чину ове опере „Un bel di vedremo”.

Хероина чека и замишља свој сусрет с вољеном особом и раздире је чежња. Замишља да ће прво угледати трачак дима који се назире из даљине, затим упловљавање брода у луку оглашено топовским ђулетом, па Пинкертоново пењањање уз брег и претварање из мале тачке коју види у даљини у човека, њеног човека, који ће је обасути загрљајима и нежним и страсним речима („Боже, само да не умрем од среће...” – каже Ћо-Ћо-сан на врхунцу арије). Цела та слика пропраћена је тако генијалном оркестарском градацијом какву је могао да напише само Пучини својим јединственим стилем. А на крају опере, у арији којом се она опрашта од свог јединчета молећи те плаве очи да запамте мајку коју никад више неће видети, нема ни најтврђег срца у сали које није дирнуто несрећном судбином мале Јапанке.

Радња опере *Девојка са запада* смештена је у Калифорнију у време златне грознице. Био је то за њега један потпуно нов приступ опери, авантура која се дешава на Дивљем западу, стварање једног новог типа хероине какав се до тада није појављивао у његовим операма – жене која води салун и коцка се окружена искључиво грубим копачима злата, жене која носи панталоне и са пушком у руци спашава свог вољеног од разуларене гомиле спремне да га линчује. Каква супротност нежној Мими, крхкој Батерфлај и страственој диви Тоски! А и сама сценографија представљала је потпуну новину и сушту супротност сликању Париза, Нагасакија и Рима на сцени.

Пучинијева опера *Турандот*, као својеврстан сценски спектакл потпуно одступа од његовог уобичајеног стила који је доследно пратио у току читаве дотадашње каријере. Први пут у животу, и то на крају живота, композитор се одлучио да у оперу убаца грандиозне ефекте и масовне сцене. Либрето сам по себи већ је представљао спој трагедије, комедије и гротескне бајке: принцеза Турандот ће се удати само за оног просиоца који одговори на њене три загонетке. Ако не буде знао макар и само један одговор, глава ће му бити одрубљена. Много је глава пало пре појаве Калафа, који ће одгонетнути загонетку. Да би сачувала живот вољеног господара, мала робинја Лиу одузима себи живот уз једну од најсуптилнијих арија оперске литературе. Пучинијеве хероине – Мими, Тоска, Батерфлај – понекад су промишљене, понекад осветољубиве, а понекад и хладне. Таква је и ледена принцеза Турандот. Насупрот ње је топла и верна Лиу чији лик је сам Пучини осмислио, креирао и додао у драму.

Пучини у овој опери развија своју концепцију музичке драме, придајући тексту велики значај, проналазећи технику дијалога у музици. Вокална и инструментална деоница заједно сачињавају савршену целину, стил парландо се персонификује и чини савршени склад са сифмонијским третманом оркестра.

* * *

Може се закључити да је радом у потпуности доказана прва хипотеза, а то је да је Пучинијева популарност тако велика из више разлога, због изванредне музике овог аутора који се није придржавао тадашњих норми и стандарда у писању опере и због Пучинијевог сјајног осећаја за оркестрацију што је наведено у више прилика. Сасвим специфичан начин на који је драматуршки третирао своје главне протагонисте огледа се, између осталог, техником певања из даљине, затим безбројним дидаскалијама које проналазимо на свакој страници његових партитура, а којима је потанко инструирао сваку акцију коју је захтевао од протагониста, било физичку, било емотивну.

На тај начин је својим ликовима успео да улије потпуно искрене и стварне емоције, јер то више нису типизирани ликови из ранијег периода, то су хероине чије судбине имају своју логику и чији се емотивни успон дешава пред очима гледалаца. Те емоције су биле неуобичајене за норме тадашњег поимања сценске уметности, али управо су због тога његови ликови били толико животни. Он је палету емоција које

доживљавају његови ликови на сцени проширио до неслућених граница, тиме је обогатио оперску уметност и својим ликовима је удахнуо нов живот. Његови женски, па и неки мушки ликови могу по интензитету доживљаја да се ставе у ранг са ликовима у драмама и у романима.

Друга хипотеза у овом раду гласила је да је Пучини правио јунаке „од крви и меса”, а да је имао нарочитог афинитета ка савршено нијансираном креирању хероина и да су управо Пучинијеве хероине главно обележје његовог стваралаштва. Чињеница је да су у Пучинијевим операма јунакиње стожер око којег се врти читава радња. Од дванаест опера колико их је написао, њих седам је назвао по својим јунакињама, а са изузетком Мине, Магде, Лаурете и Турандот, све његове јунакиње умиру на крају. Пучини сматра смрт своје јунакиње за централни концепт опере, иако је јасно да је осећао велику наклоност према свакој од њих. О својим јунакињама Пучини је размишљао до најситнијих детаља, водио рачуна да оне буду толико нијансиране и толико индивидуализоване да их никада не можемо помешати једну с другом, а још мање са јунакињама других оперских стваралаца.

Остаје питање зашто је Пучини сматрао да је неопходно да свака од њих умре. Како објаснити чињеницу да је Пучинијева пасионирана љубав према свакој од њих увек била праћена садистичким импулсом? Он је и сам алудирао на то када је у шали своју тенденцију да убије своје хероине назвао „Неронски инстинкт”. Пре би се могао подржати став да је Пучини своје хероине креирао снажним потезима, затим их бацао на сцени у вртлог живота и љубавних страсти, а потом их често доводио и до смрти и то најчешће трагичне, да би испунио три законитости које позоришни комад мора да поштује, односно, како он сам каже: „Позоришни комад мора да заинтересује, да изненади, да узбуди или засмеје”. Овим Пучинијевим кредом може се и одговорити на питање о разлозима за сурове судбине које доживљавају Пучинијеве хероине. Он је све своје стваралачке напоре усмерио сам ка томе – да по сваку цену допре до срца публике.

Може се констатовати да је Ђакомо Пучини био последња громада италијанске оперске сцене на којој су се за скоро 400 година од када је почетком XVII века настала Фирентинска камерата измењале такве величине као што су били Монтеверди, Паизиело, Росини, Белини и Верди. Но, у читавој овој плејади, Пучинијево музичко

писмо је било потпуно уникатно. Његова музика је имала јединствен печат који јој је дао његов страсни темперамент, богата оркестрација, хармонска и мелодијска инвентивност. Невероватан театарски осећај који је поседовао, омогућио је Пучинију да стави на сцену читаву галерију хероина обликујући их са толико љубави и посвећености да се свака од њих заувек уреже у памћење гледалаца и свака од њих остави емотивни печат у њиховим срцима. При помену њихових имена као сене не промичу само визуелне, него и емоционалне успомене на нежну и младу Мими, страствену и одважну Toscu, ледену принцезу Турандот и детињасту али бескрајно љупку Батерфлај.

6. ЛИТЕРАТУРА

Примарна литература:

- Puccini, Giacomo. *La Boheme*, G. Ricordi, Milano (комплетна партитура опере)
- Puccini, Giacomo. *Madama Butterfly*, G. Ricordi, Milano (комплетна партитура опере)
- Puccini, Giacomo. *Tosca*, G. Ricordi, Milano (комплетна партитура опере)
- Puccini, Giacomo. *Turandot*, G. Ricordi, Milano (комплетна партитура опере)
- Puccini, Giacomo. *Le Villi*, G. Ricordi, Milano (комплетна партитура опере)
- Puccini, Giacomo. *Edgar*, G. Ricordi, Milano (комплетна партитура опере)
- Puccini, Giacomo. *Manon Lescaut*, G. Ricordi, Milano (комплетна партитура опере)
- Puccini, Giacomo. *La fanciulla del West*, G. Ricordi, Milano (комплетна партитура опере)
- Puccini, Giacomo. *Il Trittico*, G. Ricordi, Milano (комплетна партитура опере)

Legerman, David. *A Treasury of Opera Librettos*, New York: Doubleday & co.; Garden city, 1962.

Секундарна литература:

1. Abbate, Carolyn. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
2. Adami, Giuseppe. *The Letters of Giacomo Puccini: Mainly Connected with the Composition and Production of His Operas*. Philadelphia & London: J. B. Lippincott, 1931.
3. Adorno, Theodor W., Gillespie, Susan. „Music, Language, and Composition”. *The Musical Quarterly* Vol. 77, no. 3 (1993): 401–414.
4. Adorno, Theodor W., Gillespie, Susan. „On Some Relationships between Music and Painting”. *The Musical Quarterly* Vol. 79, no. 1 (1995): 66–79.

5. Anthony, Robert. *Book of the Opera*. New York: Simon & Schuster, 1979.
6. Arcà, Paolo. *Turandot di Giacomo Puccini, guida all' opera*, A. Mondadori, Milano, 1983.
7. Arnesen, Iris J. *The Romantic World of Puccini: A New Critical Appraisal of the Operas*. Jefferson, N.C. & London: McFarland & Company Inc., 2009.
8. Ashbrook, William and Powers, Harold. *Puccini's 'Turandot': the End of the Great Tradition*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
9. Atlas, Allan W. „Belasco and Puccini: ‚Old Dog Tray‘ and the Zuni Indians”. *The Musical Quarterly* Vol. 75 (1991): 362–398.
10. Baragwanath, Nicholas. *The Italian Traditions & Puccini-Compositional Theory & Practice in Nineteenth Century Opera*. Bloomington: Indiana University Press, 2011.
11. Batta, Andrass. *Opera Composers, Works, Performers*. Cologne: Koneman, 2000.
12. Blake, Andrew, „Wort oder Ton”? Reading the Libretto in Contemporary Opera”. *Contemporary Music Review* Vol. 29, no. 2 (2010): 187–199.
13. Boyden, Matthew. *The Rough Guide to Opera*. Kennsington: Penguin Books, 2000.
14. Budden, Julian. *Puccini: His Life and Works*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
15. Berger, William. *Puccini Without Excuses: A Refreshing Reassessment of the World's Most Popular Composer*. New York: Random House Digital, 2005.
16. Carner, Mosco. *Puccini: a Critical Biography*. New York: Alfred A. Knopf, 1959.
17. Carner, Mosco. *Giacomo Puccini, Tosca*. New York: Cambridge University Press, 1985.
18. Cheng, Ya-Hui, *The Harmonic Representation of the Feminine in Puccini*. Doktorska disertacija. Florida State University, Miami, 2008.
19. Чипчић, Шиме. *Пучини: живот и дјела*. Загреб: Типографија Д.Д., 1939.
20. Davis, Andrew. *Il Trittico, Turandot, and Puccini's Late Style*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.
21. Davis, Sandra K. *Metamorphosis of a Butterfly: Puccini and a making of a Powerfull Tragic Heroine*. Doktorska disertacija. University of Hawaii Library, 2005.
22. Debly, Patricia. Review. „Puccini's Turandot: The End of the Great Tradition”, William Ashbrook and Harold Powers. *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes* No. 13 (1993): 165–168.

23. Decker, Gregory J. „Review of Andrew Davis, „*Il Trittico*, *Turandot*, and Puccini’s Late Style”. *Music Theory Online* Vol. 18, no. 1 (2012): 1–6.
24. Dry, Wakeling. *Giacomo Puccini*. New York: John Lane Company, 1906.
25. Edwards, Jeffrey and Edwards, Ryan. *Verdi & Puccini Heroines*. Maryland, and Oxford: The Scarecrow Press, Inc. Lanham, 2003.
26. Fisher, Burton D. *A history of Opera: Milestones and Metamorphoses*. Opera Classics Library. Miami, Fl.: Opera Journeys Publishing, 2005.
27. Fisher, Burton D. *Giacomo Puccini „Gianni Schicchi”*. Opera Libretto Series. Miami, Fl.: Opera Journeys Publishing, 2002.
28. Fisher, Burton D. *Giacomo Puccini „Il Tabarro”*. Opera Libretto Series. Miami, Fl.: Opera Journeys Publishing, 2002.
29. Fisher, Burton D. *Giacomo Puccini’s „Manon Lescaut”*. Opera Classics Library. Miami, Fl.: Opera Journeys Publishing, 2005.
30. Fisher, Burton D. *Puccini’s „Il Trittico”*. Opera Classics Library. Miami, Fl.: Opera Journeys Publishing, 2005.
31. Fisher, Burton D. *Puccini’s „La Boheme”*. Opera Classics Library. Miami, Fl.: Opera Journeys Publishing, 2001.
32. Fisher, Burton D. *Puccini’s „Madama Butterfly”*. Opera Classics Library. Miami, Fl.: Opera Journeys Publishing, 2001.
33. Fisher, Burton D. *Puccini’s „The Girl of the Golden West”*. Opera Classics Library. Miami, Fl.: Opera Journeys Publishing, 2005.
34. Fisher, Burton D. *Puccini’s „Tosca”*. Opera Classics Library. Miami, Fl.: Opera Journeys Publishing, 2002.
35. Fisher, Burton D. *Puccini’s „Turandot”*. Opera Classics Library. Miami, Fl.: Opera Journeys Publishing, 2002.
36. Fisher, Burton D. *Puccini Companion: The Glorious Dozen*. Miami, Fl.: Opera Journeys Publishing, 2004.
37. Gauthier, André. *Puccini*. Paris: Seuil, 1961.
38. Giacosa, Giuseppe and Illica, Luigi. Uvod u knjigu *The Bohemians: Piano Score* autor Giacomo Puccini. Milan: G. Ricordi & Co., [s. a.].

39. Girardi, Michele. *Puccini: His International Art*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.
40. Gosset, Philip. *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*. Chicago & London: University of Chicago Press, 2006.
41. Greenwald, Helen M. „Picturing Cio-Cio-San: House, screen, and ceremony in Puccini’s *Madama Butterfly*”. *Cambridge Opera Journal* Vol. 12, no. 3 (2000): 237–259.
42. Gross, Arthur, „Return of the native: Japan in *Madama Butterfly* / *Madama Butterfly* in Japan”. *Cambridge Opera Journal* Vol. 1, no. 2 (1989).
43. Hatch, Christopher. „Madame Butterfly: Japonisme, Puccini, and the Search for the Real Cho-Cho-San” (review). *The Opera Quarterly* Vol. 18, no. 1 (2002): 72–75.
44. Илић, Ивана. *Фатална жена. Репрезентација рода на оперској сцени*. Београд: Факултет музичке уметности, 2007.
45. Jean-Aubry, G. „The New Italy“. *The Musical Quarterly* Vol. 6, No. 1 (1920): 29–56.
46. Kaye, Michael. *The unknown Puccini*. Oxford and New York: Oxford University press, 1987.
47. Kobbé, Gustav. „How the Libretto Is Adapted from the Belasco Play”. *The Lotus Magazine* Vol. 2, no. 1 (1911): 18–24.
48. Kohn, Nathaniel and Lee, Y. S. „Musikonceit: a Postmodern Bravura Sans Footnotes”. *Cultural Studies & Critical Methodologies* Vol. 4, no. 1 (2004): 112–127.
49. Kunio, Hara. *Puccini’s Use of Japanese Melodies in Madama Butterfly*. Doktorska disertacija. University of Cincinnati, Cincinnati, 2003.
50. Ланца, Ђоакино Томази. *Водич кроз оперу*. Београд: Плави круг, 2008.
51. Legerman, David. *A Treasury of Opera Librettos*. New York: Doubleday & co, Garden city, 1962.
52. Lester, Laurie Domingue. *The Songs of Giacomo Puccini*. Doktorska disertacija. Florida State University, Miami, 2007.
53. Locke, P. Ralph. „A Broader View of Musical Exoticism”. *The Journal of Musicology* Vol. 24, no. 4 (2007): 477–521.
54. Locke, P. Ralph. „Constructing the Oriental ‚Other’: Saint-Saens’s *Samson et Dalila*”. *Cambridge Opera Journal* Vol. 3, no. 3 (1991): 261–302.
55. Locke, P. Ralph. *Musical Exoticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

56. Mathews, Brander. The Conventions of the Music-Drama. *The Musical Quarterly* Vol. 5, No. 2 (1919), pp. 255-263): 255–263.
57. Мирже, Анри. *Боеми*. Нови Сад: Матица српска, 1953.
58. Mitchel, Katharine. „Making the World Weep”? Decapitation/Castration in Puccini’s *Turandot*”. *Romance Studies* Vol. 30, no. 2 (2012): 97–106.
59. McClary, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2002.
60. *Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu*. Edited by Victoria Johnson Jane F. Fulchner, Thomas Ertman. Cambridge: University Press, 2007.
61. Osborne, Charles. *The Complete Operas of Puccini*. New York: Atheneum, 1982.
62. Parker, D. C. „A View of Giacomo Puccini”. *The Musical Quarterly* Vol. 3, No. 4 (1917): 509–516.
63. Phillips-Matz, Mary Jane. *Puccini: A Biography*. Boston: Northeastern University Press, 2002.
64. Pistone, Daniele. *Nineteenth-Century Italian Opera from Rossini to Puccini*. Portland: Amadeus Press, 1995.
65. Покровский, Борис. “Заметки о работе режиссера и актера в оперном театре” у: Б. Покровский „Вопросы музыкально-исполнительского искусства” *Музгиз* Вып. 2 (1958): 4–8.
66. Покровский, Борис. *Размышления об опере*. Москва: Искусство, 1979.
67. Покровский, Борис. „Сотворение оперного спектакля”. *Шестьдесят коротких бесед об искусстве оперы*. Москва: Детская литература, 1985.
68. Rice, Paul F. Review. „Italian Opera”, David Kimbell. *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes* Vol. 17, no. 2 (1997): 112–115.
69. Rice, Paul F. Review. „Tosca’s Rome: The Play and the Opera in Historical Perspective”, Susan Vandiver Nicassio. *Canadian Journal of History / Annales canadiennes d’histoire* Vol. 36 (2001): 354–356.
70. Said, Edward. *Orientalism*. London: Penguin, 1977.
71. Seligman, Vincent. *Puccini among Friends*. New York: The Macmillan Company, 1938.

72. Schwartz, Arman. „Puccini, in the distance”. *Cambridge Opera Journal* Vol. 23, no. 3 (2011): 167–189.
73. Scovasso, Stephen. *Il Trittico: Giacomo Puccini's Enigmatic Farewell to Italian Opera*. Master teza. Arizona State University, 2015.
74. Sheppard, W. Anthony. „Cinematic realism, reflexivity and the American ‚Madame Butterfly’ narratives”. *Cambridge Opera Journal* Vol. 17, no. 1 (2005): 59–93.
75. Specht, Richard. *Giacomo Puccini: The Man, His Life, His Work*. New York: Alfred A. Knopf, 1933.
76. Storey, John. „The social life of opera”. *European Journal of Cultural Studies* Vol. 6, no. 1 (2003): 5–35.
77. The Earl of Harewood, *Kobbe's Complete Opera Book*. London: Putnam, 1954.
78. *Turandot: attualita' di Gozzi*. Torino: Teatro stabile, 1973.
79. *Turandot: dramma lirico in tre atti* [programska knjižica]. Venezia: Teatro la Fenice, 2007.
80. Турлаков, Слободан. *Пучини и веристи*. Београд: Борба, 2003.
81. Vouk, Valentin. *Đakomo Pučini: život i stvaranje*, Krapina: autorsko izd., 1967.
82. Wilson, Alexandra. „Golden-Age Thinking: Updated Stagings of Gianni Schicchi and the Popular Historical Imagination”. *Cambridge Opera Journal* Vol. 25, no. 2 (2013): 185–201.
83. Wilson, Alexandra. *The Puccini Problem: Opera, Nationalism, and Modernity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
84. Wilson, Alexandra. „Torrefranca vs. Puccini: embodying a decadent Italy”. *Cambridge Opera Journal* Vol. 13, no. 1 (2001): 29–53.
85. Woodside, Mary S. Review. „Opera and the Culture of Fascism”, Jeremy Tambling. *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes* Vol. 19, no. 1 (1998): 121–125.
86. Yoshida, Shinobu. *Modeling Heroines from Giacomo Puccini's Operas*. Doktorska disertacija. The University of Michigan, Michigan, 2011.
87. Young, James O. „Kivi and the ‚Problem of Opera’”. *The Opera Quarterly* Vol. 29, no. 3–4 (2012): 282–301.

Општа литература:

88. Алберти, Лучано. *Музика кроз векове*. Београд: Вук Караџић, 1974.
89. Андреис, Јосип. *Повијест гласбе*. Загреб: Либер Младост, 1989.
90. Антовић, Михаило. *Музика и језик у људском уму*. Ниш: Културни центар, 2004.
91. Апија, Адолф. *Музика и инсцениација*. Београд: Студио Лирика, 2009.
92. Арчер, Вилијам. *Стварање драме*. Београд: Уметничка академија, 1964.
93. Аристотел. *О песничкој уметности*. Београд: Дерета, 2008.
94. Баронијан, Варткес. *Музика као примењена уметност*. Београд: Универзитет уметности, 1981.
95. Branberger, Jan. *Svet v Opere*. Praha: Orbis, 1947.
96. Вагнер, Рихард. *Опера и драма*. Београд: Мадленијанум, 2003
97. Вишневајска, Галина. *Историја жизни*. Чемкент: Горизонт, 1992.
98. Волкенштајн, Владимир. *Драматургија*. Београд: Уметничка академија, 1966.
99. Грба, Недељко. *Бисери оперске ризнице*. Београд: Београдска књига, 2001.
100. Грковић, Мато. *Милка Трнина*. Загреб: Знање, 1966.
101. Далхаус, Карл. *Естетика музике*. Нови Сад: Књижевна заједница, 1992.
102. Edwards, Anne. *Callas*. London: Orion Books Ltd., 2001.
103. Фире, Франсоа. *Ликови романтизма*. Београд: Клио, 2009.
104. Фохт, Иван. *Савремена естетика музике*. Београд: Нолит, 1980.
105. Фотез, Марко. *Садржаји опера*. Загреб: Хрватски тискарски завод, 1943.
106. Фрајтаг, Густав. *Техника драме*. Љубљана: Местно гледалиште љубљанско, 1976.
107. Gombrih, Ernst Hans. *Umetnost i njena istorija*. Beograd: Nolit, 1980.
108. Hines, Jerome. *Great singers on great singing*. New York: Limelight Editions, 1982.
109. Josimović, Radoslav. *Naturalizam*. Cetinje: Obod, 1967.
110. Клајн, Хуго. *Основни проблеми режије*. Београд: Универзитет уметности, 1979.
111. Коковић, Драган. *Култура и уметност*. Нови Сад: Академија уметности, 2001.
112. Лесинг, Готхолд Ефраим. *Хамбуришка драматургија*. Загреб: Државно издавачко предузеће Хрватске, 1950.
113. Николајевић, Снежана. *Музика као догађај*. Београд: Клио, 1994.
114. *Опера од обреда до уметничке форме* (зборник текстова). Београд: ФМУ, 2001.

115. Пиксел, Ђина. *Опита историја уметности. 3*, (Београд: Вук Караџић, 1974)
116. Плавша, Душан. *Музика прошлост, садашњост, личности, облици*. Књажевац: Нога, 1981.
117. *Рађање модерне књижевности – Драма*. Приредила Мирјана Миочиновић. Београд: Нолит, 1975.
118. Салазар, Филип-Жозеф. *Идеологије у опери*. Београд: Нолит, 1984.
119. Stanislavski, Konstantin. *My Life in Art*. New York: Meridian Books, 1956.
120. Станиславски, Константин. *Рад глумца на себи. 2, Рад глумца на улози*. Загреб: Цекаде, 1991.
121. Стефановић, Павле. *Ум за тоном*. Београд: Нолит, 1986.
122. Сурио, Етјен. *Двеста хиљада драмских ситуација*. Београд: Нолит, 1982.
123. *Теорија драме – XVIII и XIX век*. Приредио Владимир Стаменковић. Београд: Универзитет уметности, 1985.
124. Трбојевић, Душан. *Размишљања о музици*. Београд: Земунска штампа, 1992.

Електронски извори:

125. Giacomo Puccini's „La Fanciulla del West“ *100th Anniversary of World Premiere*, http://www.fanciulla100.org/fan_1910worldpremiere.html (Preuzeto: 17. 01. 2015)
126. Klimt, Gustav, *The Complete Works*, <http://www.klimtgallery.org/Portrait-Of-Adele-Bloch-Bauer-I.html> (Preuzeto: 17.01.2015)
127. Monet, Claude Oscar. *The Complete Works*, [http://www.claudemonetgallery.org/La-Japonaise-\(or-Camille-Monet-in-Japanese-Costume\).html](http://www.claudemonetgallery.org/La-Japonaise-(or-Camille-Monet-in-Japanese-Costume).html) (Preuzeto: 13.02.2015)
128. <http://home.earthlink.net/~markdlew/comm/turandot.htm> (Posećeno: 28. 09. 2015)
129. <http://www.answers.com/topic/turandot> (Posećeno: 28. 09. 2015)
130. <http://classicalmusic.about.com/od/opera/p/toscaprofile.htm> (Posećeno: 28. 09. 2015)
131. <http://www.puccini.it> (Posećeno: 28. 09. 2015)
132. <http://www.arena-verona.com/turandot-libretto.html#top> (Posećeno: 28. 09. 2015)
133. <http://classicalmusic.about.com/od/classicalcomposers/p/Giacomo-Puccini.htm> (Posećeno: 28. 09. 2015)
134. <http://www.classical.net/music/comp.lst/puccini.php> (Posećeno: 28. 09. 2015)

135. http://archive.org/stream/madambutterflyop00pucc/madambutterflyop00pucc_djvu.txt
(Posećeno: 28. 09. 2015)
136. <http://www.clas.ufl.edu/users/jshoaf/Jdolls/jdollwestern/photos/butterfly.html>
(Posećeno: 28. 09. 2015)
137. <http://www.musicalcriticism.com/recordings/cd-diener-0308.shtml> (Posećeno: 28. 09. 2015)
138. <http://opera.stanford.edu/Puccini/Tosca/floria.jpg> (Posećeno: 22. 02. 2016)
139. <http://opera.stanford.edu/Puccini/Tosca/buzz2.jpg> (Preuzeto: 22. 02. 2016)
140. <http://www.blic.rs/kultura/zavestanje-velikog-lucana/e0gfey9> (Posećeno: 25. 02. 2016)
141. <http://www.ricordicompany.com/it/page/69> (Preuzeto: 28. 02. 2016)
142. <http://www.ricordicompany.com/it/page/105> (Preuzeto: 28. 02. 2016)
143. <http://www.francozeffirelli.it/home.php> (Preuzeto: 22. 02. 2016)
144. <http://operaqueen.tumblr.com/post/43266157184/maria-callasturandot> (Preuzeto: 22. 02. 2016)
145. <http://www.francozeffirelli.it/home.php> (Preuzeto: 22. 02. 2016)
146. <http://www.metopera.org/Discover/Synopses/Turandot/> (Preuzeto: 22. 02. 2016)
147. <https://giacomopuccini.wordpress.com/pictures/> (Preuzeto 22. 02. 2016)
148. <https://thelastverista.files.wordpress.com/2013/09/turandot-prima.jpg> (Preuzeto 22. 02. 2016)
149. <http://www.operasiempre.es/2011/01/stracciari-que-cautiva-por-su-magnifica-voz-su-impeccable-diccion-y-su-refinado-estilo-de-canto/> (Preuzeto: 20. 02. 2016)
150. <http://www.ricordicompany.com/it/page/57> (Preuzeto: 28. 02. 2016)
151. <http://www.ricordicompany.com/it/page/69> (Preuzeto: 28. 02. 2016)
152. <https://giacomopuccini.wordpress.com/original-posters/>
153. <http://www.ricordicompany.com/it/page/66> (Preuzeto: 28. 02. 2016)
154. <http://www.ricordicompany.com/it/page/57> (Preuzeto: 28. 02. 2016)
155. https://en.wikipedia.org/wiki/Adolfo_Hohenstein#/media/File:Hohenstein_Madama_Butterfly.jpg (Preuzeto: 23. 02. 2016)
156. <http://www.delcampe.net/page/item/id,67274010,var,Autograf-Giacomo-Puccini-Milano-1904,language,E.html> (Preuzeto: 28. 02. 2016)

157. <http://opera.stanford.edu/Puccini/Tosca/buzz3.jpg> (Posećeno: 22. 02. 2016)
158. <http://opera.stanford.edu/Puccini/Tosca/floria.jpg> (Posećeno: 22. 02. 2016)
159. http://www.francozeffirelli.it/opera_scheda.php?id=10 (Preuzeto: 22. 02. 2016)
160. <http://opera.stanford.edu/Puccini/Tosca/buzz2.jpg> (Preuzeto: 22. 02. 2016)
161. <http://www.ricordicompany.com/it/page/51> (Posećeno 28. 02. 2016)
162. https://en.wikipedia.org/wiki/La_bohème#/media/File:La_Boheme_Mimi_Costume.jpg (Posećeno: 20. 02. 2016)
163. https://en.wikipedia.org/wiki/Adolfo_Hohenstein#/media/File:La_Boheme_Act_II_set.jpg (Posećeno: 20. 02. 2016)
164. https://en.wikipedia.org/wiki/La_bohème#/media/File:La_Boheme_Mimi_Costume.jpg (Posećeno: 20. 02. 2016)
165. <http://www.ricordicompany.com/it/page/64> (Preuzeto: 28. 02. 2016)
166. <http://www.bertelsmann.de/unternehmen/geschichte/archivio-storico-ricordi/verdi-und-puccini/> (Preuzeto: 28. 02. 2016)
167. <https://giacomopuccini.wordpress.com/original-posters/> (Preuzeto: 20. 02. 2016)
168. <http://www.ricordicompany.com/it/page/64> (Preuzeto: 28. 02. 2016)
169. <http://www.ricordicompany.com/it/page/51> (Preuzeto: 28. 02. 2016)
170. <https://giacomopuccini.wordpress.com/original-posters/> (Preuzeto: 20. 02. 2016)
171. <http://www.operanews.com/uploaded/image/article/farrarhdl14107.jpg> (Preuzeto: 22. 02. 2016)
172. <https://giacomopuccini.wordpress.com/original-posters/> (Preuzeto: 20. 02. 2016)
173. <http://www.operanews.com/uploaded/image/article/farrarhdl14107.jpg> (Preuzeto: 22. 02. 2016)
174. <https://fr.pinterest.com/pin/62698619786323348/> (Preuzeto: 20. 02. 2016)
175. http://www.fanciulla100.org/fan_1910worldpremiere.html (Preuzeto: 20. 02. 2016)
176. http://www.fanciulla100.org/fan_virtualmuseum.html (Preuzeto: 20. 02. 2016)
177. <http://homeideasmag.com/wp-content/uploads/2013/06/7-La-Scala.jpg> (Preuzeto 22. 02. 2016)
178. <http://opera.stanford.edu/Puccini/Tosca/poster.jpg> (Preuzeto: 20. 02. 2016)
179. <https://giacomopuccini.wordpress.com/pictures/> (Preuzeto: 22. 02. 2016)
180. <http://www.comune.pisa.it/sindaco/?p=1925> (Preuzeto: 20. 01. 2016)

181. https://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Verga (Preuzeto: 20. 02. 2016)
182. <http://operabase.com/visual.cgi?lang=en&splash=t> (Posećeno: 20. 02. 2016)
183. https://en.wikipedia.org/wiki/A_Burial_At_Ornans#/media/File:Gustave_Courbet_-_A_Burial_at_Ornans_-_Google_Art_Project_2.jpg (Preuzeto: 21. 02. 2016)
184. http://www.goodreads.com/book/show/74207.Miss_Julie_and_Other_Plays (Preuzeto: 20. 02. 2016)
185. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/common/thumb/7/79/Die_Weber_1897_by_Emil_Orlik.jpeg/268ph-Die_Weber_1897_by_Emil_Orlik.jpeg (Preuzeto: 20. 02. 2016)
186. <http://www.decitre.fr/livres/la-maison-tellier-9782357840041.html> (Preuzeto: 20. 02. 2016)
187. <http://theshack-lefordmuseumofart.blogspot.rs/p/emile-zola.html> (Preuzeto: 20. 02. 2016)
188. <https://upload.wikimedia.org/commons/a/aq/Raquin.jpg> (Preuzeto: 20. 02. 2016)
189. <http://www.britannica.com/biography/Gustave-Courbet/images-videos/Falaise-d'Etretat-apres-la-Porte-dAval-oil-on-canvas-by/97447> (Posećeno: 14.01.2016)
190. <http://www.sandalsand.net/norway-jaeren-sele/> (Posećeno: 14.01.2016)

Прилози

Прилог 1 – Преглед Пучинијевих опера и њихових хероина

Година премијере	Наслов	Место и време дешавања	Либретиста	Хероина 1	Хероина 2
1884.	<i>Виле</i>	Црна шума, средњи век	Фердинандо Фонтана	Ана	
1889.	<i>Едгар</i>	Фландрија, 1302.	Фердинандо Фонтана	Фиделија	Тиграна
1893.	<i>Манон Леско</i>	Париз, затим пустиња у Луџијани	Р. Ф. Леонкавало, Марко Прага, Доменико Олива, Ђузепе Ђакоза, Луиђи Илика, Ђулио Рикорди	Манон	
1896.	<i>Боеми</i>	Париз, XIX век	Луиђи Илика, Ђузепе Ђакоза	Мими	Мизета
1900.	<i>Тоска</i>	Рим, 1800.	Луиђи Илика, Ђузепе Ђакоза	Флорија Тоска	
1904.	<i>Мадам Батерфлај</i>	Нагасаки, Јапан, почетак XX века	Луиђи Илика, Ђузепе Ђакоза	Ћо-Ћо-сан	Сузуки
1910.	<i>Девојка са запада</i>	Калифорнија у доба златне грознице	Карло Зангарини, Гуелфо Ћивинини	Мини	(Нина)
1917.	<i>Ластавица</i>	Париз, француска ривијера	Ђузепе Адами	Магда	Лизета
1918.	<i>Плашт Сестра Анђелика Бани Скики</i>	Париз, Сена Самостан у Тоскани Фиренца, 1299.	Ђузепе Адами, Ђовакино Форцано	Ђорђета Анђелика Лаурета	(тетка)
1926.	<i>Турандот</i>	Древни Пекинг	Ђузепе Адами, Ренато Симони	Турандот	Лиу

Прилог 2 – Листа опера Ђакома Пучинија и њихових ревизија

Виле (Le villis), либрето Фердинандо Фонтана

прва верзија (у једном чину – прво извођење Театар дал Верме, 31. 5. 1884)

друга верзија (у два чина – прво извођење Театар Ређо, 26. 12. 1884)

трећа верзија (у два чина – прво извођење Миланска Скала, 24. 1. 1885)

четврта верзија (у два чина – прво извођење Театар дал Верме, 7. 11. 1889)

Едгар, либрето Фердинандо Фонтана

прва верзија (у четири чина – прво извођење Миланска Скала, 21. 4. 1889)

друга верзија (у четири чина – прво извођење Театар Ђиљо, 5. 9. 1889)

трећа верзија (у три чина – прво извођење Театар Комунале, 28. 1. 1892)

четврта верзија (у три чина – прво извођење Театар Колон Буенос Аирес, 8. 7. 1905)

Манон Леско, либрето група аутора

прва верзија (у четири чина – прво извођење Театар Ређо, 1. 2. 1893)

друга верзија (у четири чина – прво извођење Театар Коћа 21. 12. 1893)

Боеми, либрето Луиђи Илика и Ђузепе Ђакоза

(у четири чина – прво извођење Театар Ређо, 1. 2. 1896)

Тоска, либрето Луиђи Илика и Ђузепе Ђакоза

(у три чина – прво извођење Театар Костанци, 14. 1. 1900)

Мадам Батерфлај, либрето Луиђи Илика и Ђузепе Ђакоза

прва верзија (у два чина – прво извођење Миланска Скала 17. 2. 1904)

друга верзија (у три чина – прво извођење Театар у Бреши 28. 5. 1904)

трећа верзија (у три чина – прво извођење Ковент гарден, Лондон, 10. 7. 1905)

четврта верзија (у три чина – прво извођење Опера-Комик, Париз, 29. 12. 1906)

пета верзија (у три чина – прво извођење Театар Каркано, 9. 12. 1920)

Девојка са запада, либрето Гуелфо Тивинини и Карло Зангарини

прва верзија (у три чина – прво извођење Метрополитен, 10. 12. 1910)

друга верзија (у три чина – прво извођење Миланска скала, 29. 12. 1912)

Ластавица, либрето Ђузепе Адами

прва верзија (у три чина – прво извођење Опера у Монте Карлу, 27. 3. 1917)

друга верзија (у три чина – прво извођење Опера у Монте Карлу, 10. 4. 1920)

трећа верзија (у три чина – прво извођење Театар Верди, 11. 4. 1924)

Триптих (три једночинке, прво извођење Метрополитен, 14. 12. 1918)

Плашт, либрето Ђузепе Адами

Сестра Анђелика, либрето Ђовакино Форцано

Ђани Скики, либрето Ђовакино Форцано

Турандот, либрето Ренато Симони и Ђузепе Адами

(у три чина, недовршена; након Пучинијеве смрти довршио у једној верзији Франко Алфано, у другој верзији Луђано Берио (Luciano Berio))

прва верзија Пучини/Алфано (у три чина – прво извођење Миланска скала, 25. 04. 1926.)

друга верзија Пучини/Берио (у три чина – прво извођење Лас Палмас (Las Palmas, Gran Canaria) 24.01.2002.)

Прилог 3 – Светска статистика учесталости извођења опера у сезони 2012/2013.

Табела 1. Светска статистика учесталости извођења опера²²².

Р.Бр.	Композитор	Опера	Број продукција	Број извођења
1	Ћузепе Верди	<i>Травијата</i>	749	3561
2	Жорж Бизе	<i>Кармен</i>	668	3151
3	Ѓакомо Пучини	<i>Боџми</i>	599	2921
4	В. А. Моцарт	<i>Чаробна фрула</i>	570	3354
5	Ѓакомо Пучини	<i>Тоска</i>	540	2501
6	Ѓакомо Пучини	<i>Мадам Батерфлај</i>	533	2413
7	В. А. Моцарт	<i>Фигарова женидба</i>	527	2454
8	Ѓоакино Росини	<i>Севилски беберин</i>	514	2366
9	Ћузепе Верди	<i>Риголџо</i>	487	2208
10	В. А. Моцарт	<i>Дон Ѓовани</i>	432	2259