

Мина Божанић<sup>1</sup>

## РЕПРЕЗЕНТАЦИЈА ЖЕНСКОГ ЛИКА У БАРТОВОКИМ МУЗИЧКО-СЦЕНСКИМ ДЕЛИМА (ОПЕРИ ЗАМАК ПЛАВОБРАДОГ И БАЛЕТИМА ДРВЕНИ ПРИНЦ И ЧУДЕСНИ МАНДАРИН)<sup>2</sup>

САЖЕТАК: У овом раду је објашњена репрезентација женског лика у Бартоковим (Béla Bartók) музичко-сценским делима, остварена на експресионистички начин, који подразумева израженију улогу жене у драми. Затим, изведено је тумачење жене као извора трагичних догађаја (у опери *Замак Плавобрадог*) и приказивање жене као препреке у испуњењу мушкарца (у балету *Дрвени принц*) и посебно кроз појачану еротичност и сензуалност женског лика (у балету *Чудесни Мандарин*).

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Бела Барток, музичко-сценска дела, опера *Замак Плавобрадог*, балет *Дрвени принц*, балет *Чудесни мандарин*, репрезентација женског лика.

Музичко-сценска дела Беле Бартока (1881–1945)<sup>3</sup> могуће је посматрати у оквиру два различита дискурса. Први је дискурс који се односи на рађање мађарског националног покрета почетком XX века и идеју о националној култури и уметности. У оквиру идеје о националној уметности Бартокова дела су имала значајну улогу у промовисању типично мађарских музичких вредности оличених у фолклору, са чијим је проучавањем композитор започео 1909. године. У погледу коришћења фолклора, опера *Замак Плавобрадог* (1911) представља тачку у којој се стапају елементи западноевропске музике и мађарског фолклора. Треба напоменути да је Бартоков однос према фолклору специфичан у том смислу што је извршио поделу на „чист“ мађарски фолклор, са пентатонском основом, и на фолклор мађарских Цигана и традиције фербункоша. Ове поделе Барток се придржавао и у својим делима, што се најјасније уочава управо у опери *Замак Плавобрадог*. Међутим, национално буђење Мађарске са почетка XX века има своје корене у политичким, социолошким и културолошким факторима, те се Бартокова дела могу тумачити и као једна карика у ланцу модернистичких промена које су се одвијале на почетку XX века а чији су носиоци били водећи интелектуалци попут филозофа Ђерђа Лукача (György Lukács), писца Ендреа Адија (Endre Ady), Беле Балажа и других.<sup>4</sup> Пратећи импулс ових промена, Барток у својим музичко-сценским делима осваја

<sup>1</sup> minabozanic88@gmail.com

<sup>2</sup> Семинарски рад писан је из предмета Општа историја музике 4: савремена музика 1, под менторством др Мирјане Веселиновић-Хофман, школске 2010/2011. године.

<sup>3</sup> Опера *Замак Плавобрадог* (A kékszakállú herceg vára, 1911) рађена је према драмском тексту Беле Балажа (Béla Balázs), са којим је композитор сарађивао и на наредном делу, балету *Дрвени принц* (A fából faragott királyfi, 1917). Либретиста последњег балета, *Чудесни Мандарин* (A csodálatos mandarin, 1918), био је Мелхиор Ленђел (Melchior Lengyel).

<sup>4</sup> Лукач, Балаж, Карл Манхајм (Karl Mannheim), историчар уметности Арнолд Хаузер (Arnold Hauser), књижевница Ана Лезнај (Anna Leznai), Барток и композитор Золтан Кодал (Zoltán Kodály) окупљали су се у Балажевом стану или Лукачевој кући и расправљали о актуелним темама у уметности и друштву. Група је позната

просторе модернизма третирајући теме типичне за уметност и друштво са почетка XX века и користећи музички језик са јасном референцом на фолклорну традицију виђену кроз призмом модернизма.

У оквиру другог, експресионистичког дискурса, Бартокова дела могу се тумачити двојако. Једно тумачење односило би се на концепт паганског или фолклорног експресионизма, будући да се у сва три Бартокова дела могу пронаћи интензивирани ритмички компоненти, одређене мелодијске структуре које израстају из пентатонске или модалне основе, поступак метроритмичког варирања, као и специфичан начин коришћења одређених инструмената. Наведени поступци и обрасци се јасно могу довести у везу првенствено са европским фолклорним наслеђем. Стога је неизоставно поређење Бартокових дела са раним балетима Игора Стравинског, нарочито *Петрушком* (*Petrushka*, 1911) и *Посвећењем пролећа* (*Le Sacre du printemps*, 1913).<sup>5</sup> Друго тумачење могло би се извести из типа експресионизма Арнолда Шенберга (Arnold Schönberg), који се може уочити у монодрами *Ишчекивање* (*Erwartung*, 1909) и Густава Климта (Gustav Klimt) са слика *Јудит I* и *II* (1901, односно 1909). Из те перспективе, Бартокови женски ликови припадају традицији приказивања жене-заводнице и освајачице која је доминирала визуелним уметностима и књижевношћу на прелазу из XIX у XX век.<sup>6</sup> Дакле, репрезентација женског лика у Бартоковим музичко-сценским делима остварена је на експресионистички начин, који подразумева израженију улогу жене у драми, тумачење жене као извора трагичних догађаја (у опери *Замак Плавобрадог*), приказивање жене као препреке у испуњењу мушкарца (у балету *Дрвени принц*) и појачану еротичност и сензуалност женског лика (у балету *Чудесни Мандарин*). Са тим у вези, занимљиво је посматрати начин рецепције Бартокових дела у Будимпешти на почетку XX века. Интересантно је да је композиторов успех остварен (тек) након премијере балета *Дрвени принц* 1918. године, што је иницирало и премијеру опере која је завршена 1911, али је одбијена на конкурс за

---

под називом *Недељни круг* (Sunday circle). Стивен Килпатрик (Steven Kilpatrick) сматра да су идеје о којима се расправљало унутар круга у великој мери утицале на концепцију балета *Дрвени принц*. Steven Kilpatrick, "Life is a Woman: Gender, Sex and Sexuality in Bartók's *The Wooden Prince*", *Studia Musicologica*, 48/1–2, 2007, 165 и даље. Карл Лифстед (Carl Leafstedt) поставља ову групу у шири контекст интелектуалних промена у Будимпешти на почетку 20. века, којем су припадали и песник Ендре Ади (Endre Ady), сликари Роберт Берен (Róbert Berény) и Карољ Керншток (Károly Kernstock), композитор Ерне Донањи (Ernő Dohnányi) и писац Ференц Молнар (Ferenc Molnár). Carl S. Leafstedt, *Inside Bluebeard's Castle: Music and Drama in Béla Bartók's Opera*, New York: Oxford University Press, 1999, 3 и даље.

<sup>5</sup> Утицај Стравинског на Бартока најинтензивнији је у првој деценији XX века, када балети *Петрушка* и *Посвећење пролећа* доживљавају премијерна извођења у Будимпешти. Дејвид Шнајдер (David E. Schneider) проналази одређене музичке референце у Бартоковим делима које се могу третирати као одједи Стравинскијевих балета. David E. Schneider, *Bartók, Hungary and the Renewal of Tradition. Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality*, Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 2006, 122 и даље. Утицај Стравинског на Бартока биће детаљније обрађен у даљем току рада.

<sup>6</sup> Корисна и темељна расправа која се односи на приказивање жене на прелазу из XIX у XX век може се наћи у: Carl S. Leafstedt, "Judith in *Bluebeard's Castle*: The Significance of a Name", *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 36, Fasc. 3/4, Proceedings of the International Bartók Colloquium, Szomlathely, July 3–5, 1995, Part I (1995), 429–447, [www.jstor.org/stable/902224](http://www.jstor.org/stable/902224), приступљено у децембру 2010. године. Позивајући се на неколико текстова који обрађују, пре свега, култ Саломе као доминирајући начин приказивања женског лика на почетку XX века, Лифстед предочава поступке у креирању женског лика у визуелним уметностима и књижевности повезујући их са ликом Јудит из опере *Замак Плавобрадог*. Аутор напомиње да су ликови Јудит и Саломе често поистовећивани због одређених заједничких карактеристика – младости, лепоте, сензуалности и фаталности пред којима су мушкарци „посуштајали“, трагично завршавајући своје животе. Такође, Лифстед говори о Саломе, односно Јудит, као о жени које су се мушкарци плашили због тога што је могла да их савлада својом физичком привлачношћу, а волети или чезнути за таквом женом често је значило и насилну смрт. Такође, око 1900. године лик Јудит се поистовећује са ликом модерне жене, док у истом периоду расте и интересовање за лик Јудит у централној Европи. Лифстед напомиње да лик Јудит из Бартокове опере одговара лику Јудит у визуелним уметностима око 1900. године. Такође, аутор сматра да је Јудит из опере симбол одређеног типа жене, коју карактерише рационалност, хладнокрвност и способност контроле над мушкарцем.

мађарску националну оперу.<sup>7</sup> Балет *Чудесни Мандарин* повучен је са сцене због наглашене еротичности. Барток је ово дело ревидирао 1924. и 1936. године, бавећи се трима сценама завођења. Заправо, тек након Бартокове смрти (1945) његова сценска дела бивају препозната и прихваћена као вредна и модерна. Разлози за негативну рецепцију Бартокових дела могу се наћи у укусу публике која, навикнута на репертоар састављен претежно од италијанских и националних опера у италијанском стилу и у вечитој потрази за забавом и разонодом, није била у том тренутку спремна да се суочи са модернизмом Бартокових дела.

Још једна околност условила је обликовање женског лика у Бартоковим делима. Према речима Јудит Фриђеши (Judit Frigyesi), која темељно обрађује интелектуални контекст у којем се Барток формирао, жена је почетком XX века приказивана кроз два подједнако присутна стереотипа – један се односио на поимање жене као деспотског и демонског бића које иницира мушкарчево уништење, док се други тицао жениног наивног и младоликог (односно, детињег) изгледа.<sup>8</sup> Међутим, ауторка скреће пажњу на то да уметничка транспозиција или употреба једне или друге представе жене у уметничком делу није значила и уметников (лични) став према жени. Уметник је могао да изабере на који начин ће приказати жену у свом делу, али његов избор није нужно означавао његов лични став. Такође, многи мађарски уметници који су живели и стварали почетком XX века добијали су инспирацију из својих љубавних веза или пријатељстава са женама, од којих су неке биле важне јер су, на пример, Барток, Ади и Атила Јожеф (Attila József) управо њиховом заслугом постали део уметничког и интелектуалног миљеа. Занимљива чињеница јесте да се – према мишљењу Ј. Фриђеши – конкретно Барток осећао непријатно у друштву старијих жена и жена јеврејске вероисповести, попут Еме Грубер (Emma Gruber, која ће постати супруга Золтана Кодала), као и то да је композитор заступао мишљење да жена не може имати важну улогу у развоју мушкарца. Фриђеши наводи да је Бартоков став одраз актуелног мишљења већине мушкараца да жене нису једнаке са њима у интелектуалном и емоционалном смислу, што се рефлектује у његовим писмима не само женама са којима је био у љубавној вези, већ и у писмима мајци или сестри, којима често поставља одређене интелектуалне задатке и питања. Ипак, ауторка наглашава да је Барток, осим што је делио Балажево мишљење о томе да је жена инфериорна у односу на мушкарца, био у „расцепу“ између потребе да пласира мушку супериорност и жеље да се „отвори“ према женама и изабере женско пријатељство. Стога се посматрање жене у композиторовим делима чини провокативнијим и узбудљивијим, јер се одзвуци Бартокових ставова могу пронаћи у концепцији Јудитиног и Принцезиног лика, док лик Девојке из последњег балета означава „отклон“ од композиторових личних ставова и продор другачијег виђења жене.

### **Однос између мушкарца и жене као најдубљи слој Бартокових музичко-сценских дела**

Једна од основних тема експресионистичке уметности<sup>9</sup> јесте однос између мушкарца и жене, представљен у светлу актуелних друштвених дешавања и промена које су се одиг-

<sup>7</sup> Међутим, 1919. године забрањено је извођење и опере *Замак Плавобрадог* и балета *Дрвени принц* због политичког изгнанства либретисте Беле Балажа. Након тога, опера је изведена 1937. у Мађарској, а 1974. и 1989. године у њујоршкој Метрополитен опери. Elliot Antokoletz, "Bartók's *Bluebeard*: The Sources of Its 'Modernism'", *College Music Symposium*, vol. 30, no. 1 (Spring 1990), 75, [www.jstor.org/stable/40374001](http://www.jstor.org/stable/40374001), приступљено у децембру 2010. године.

<sup>8</sup> Judit Frigyesi, *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*, Berkley–Los Angeles: University of California Press, 1998, 196 и даље.

<sup>9</sup> Цитирајући Ивана Гола (Yvan Goll), Лајонел Ричард (Lionel Richard) наводи да је експресионизам „стање ума које је, у интелектуалној сфери, утицало на све уметности, попут епидемије – не само на поезију и сликарство, већ и на прозу, архитектуру, театар, музику, науку, реформу високог, средњег и основног школства.“ Lionel Richard, *The Concise Encyclopedia of Expressionism*, translated by Stephen Tint, Hertfordshire, Omega Books, 1984, 7. Такође, Ричард реферира на експресионизам у смислу покрета који је уско повезан са осећањем кризе на преласку из XIX у XX век. Исти, 19.

рале на прелазу из XIX у XX век. Тако се и у Бартоковим делима може пратити однос између савременог мушкарца и жене, која сада више није пасивни посматрач или неми учесник, кокетна и љупка припадница аристократских кругова или напаћена и осећајна супруга и мајка, већ жена која осваја, која се супротставља, која покреће дешавања на сцени и која је узрок трагичних догађаја. Женски лик у Бартоковим делима постепено еволуира и издваја се као доминантан у односу на мушки лик.<sup>10</sup> У том смислу, еволуција се може пратити не само у либрету већ и у музици; Барток различитим средствима израслим из фолклора обликује женски лик, пратећи његов развој садржан у либрету. Јудит из опере *Замак Плавобрадог* јасно је диференцирана у односу на Плавобрадог, а током опере њихове „музичке“ улоге са почетка дела бивају замењене. Наиме, музички материјал који прати наступ Јудит претежно је заснован на мотивском језгру са почетка опере (фис-а-ха-цис-е)<sup>11</sup>, а њен лик је постављен као „позитиван“ у односу на Плавобрадог.<sup>12</sup> Јудит на почетку има кратке, динамичне и уметнуте одговоре на супругова питања, а динамички је позиционирана у форте сфери, да би након сцене са отварањем петих врата „заменила“ улогу са Плавобрадом и постала тиша, умиренија, крећући се у дијатонској сфери.

Интересантно је приметити да на самом почетку опере постоји музичка поларизација између мушкарца и жене, која је присутна и у балету *Дрвени принц*. Такође, начин на који се Плавобради односи према Јудит, која махнито граби за сваким новим вратима да би на крају остала закључана иза седмих, навео је Елиота Антоколеца на закључак да у опери доминира мушки лик, док је женски, иако снажно супротстављен мушком, ипак под његовом контролом.<sup>13</sup> Сличан став износи и Сјузан Меклери (Susan McClary) сматрајући да се Плавобради представља Јудит онако како њему у том тренутку одговара, наводећи је да прихвати слику коју јој он сам о себи нуди, што значи да он доминира над њом и њом управља.<sup>14</sup> Међутим, ниједан од ових аутора не узима у обзир чињеницу да Јудит, у музичком смислу, доминира у односу на Плавобрадог, што се може потврдити већ и бројем наступа у току опере. Тако Барток ипак поставља женски лик у фокус драмске радње. Дејвид Купер (David Cooper), позивајући се на фројдовско тумачење, описује Јудитино понашање у опери као чин одрастања, који је повезан са губитком невиности.<sup>15</sup> Купер посматра однос Јудит и Плавобрадог кроз призму односа кћерке и оца, а последњу сцену, када Јудит бива „крунисана“ и послата иза седмих врата, аутор тумачи као чин одрастања. Такође, мотив крви који се често појављује током опере Купер тумачи као крварење девојке која губи невиност. Међутим, Антоколецово тумачење у погледу овог мотива ослања се на чињеницу да је Балажев либрето заправо пример симболистичке драме, нарочито симболизма Мориса Метерлинка (Maurice Maeterlinck).<sup>16</sup> То се чини оправданијим јер је у првим деценијама XX века била запажена симболистичка

<sup>10</sup> Иако Јудит, због већег броја наступа, доминира у односу на Плавобрадог, њена улога још увек није у тој мери значајна колико улога Девојке у *Чудесном Мандарину*, која је главни лик балета. Јудит се још увек појављује у пару са Плавобрадом, а тема којом се Барток бавио у овом делу јесте трагедија мушког лика. Antokoletz, наведено дело, 80 и даље. Међутим, Јудит Фриђеши указује на чињеницу да су у Балажевом тексту усамљеност и трагедија заједничке и за мушки и за женски лик, али се ауторкин став ипак може посматрати као сличан Антоколецовом, јер ауторка говори о доминантности мушког лика. Frigyesi, наведено дело, 218 и даље.

<sup>11</sup> Када се изузму понављања одређених тонова, добија се наведени тонски склоп.

<sup>12</sup> Исто, 80.

<sup>13</sup> Исто, 78 и даље.

<sup>14</sup> Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender & Sexuality*, Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 1991, 3 и даље. Ауторка се поистовећује са ликом Јудит, што може говорити о универзалном и свеприсутном карактеру Бартокове јунакиње.

<sup>15</sup> David Cooper, “Béla Bartók’s *Duke Bluebeard’s Castle*. A Musicological Perspective”, *Bluebeard’s Legacy: Death and Secrets from Bartók to Hitchcock*, edited by Griselda Pollock and Victoria Anderson, London–New York: I. B. Taurus, 2009, 58 и даље.

<sup>16</sup> Antokoletz, наведено дело, 75.



струја у уметности, која је имала нарочитог одјека у мађарској уметности.<sup>17</sup> Парадигматичан пример мађарске симболистичке драме јесте Балажев текст *Замак Плавобрадог*, у којем се могу наћи различити језички симболи (попут симбола крви, замка, ноћи, кружног покрета, светлости и других) који учествују у свеукупној драмској радњи и доприносе мистериозности која окружује ликове. Балажев симболизам у овој драми може се интерпретирати и као начин поистовећивања уметности и живота, што је остварено употребом поменутих језичких симбола али и „недоумице“ где се заправо одвија драмска радња – унутар гледалаца или на сцени. Као што Јудит Фриђеши наводи, поменути језички симболи су превише очигледни да би били занемарени.<sup>18</sup> Међутим, ауторкино тумачење о односу између мушког и женског лика делимично подржава Антоколецову тезу да мушки лик доминира у опери. Ауторка проналази аргументе у чињеници да је, с обзиром на крајњу идеју дела, Балаж морао да истакне један лик, односно род у односу на други.<sup>19</sup> Такође, Фриђеши сматра да је Балажев концепт из којег произилази однос између мушког и женског лика сасвим случајан. Користећи се Балажевим белешкама ауторка наводи да се писац често поистовећивао са улогом коју носи Јудит – често је он био тај који је „лутао“ и разоткривао тајне собе људске душе.

Доминантна тема у Бартоковој опери јесте однос између мушкарца и жене, док се у балетима, поред ове основне нити, појављују и споредне. Тако се у *Дрвеном принцу* Барток бави питањем односа између уметника и уметничког дела, које је сагледано кроз призму односа између мушкарца и жене, док у балету *Чудесни Мандарин* композитор обрађује тему отуђења које је повезано са животом у метрополи као и тему повратка природи као једином личном испуњењу. Стивен Даунс (Stephen Downes) правилно запажа да се Барток везује за актуелна питања која су сматрана круцијалним културолошким питањима,<sup>20</sup> што указује на још један елемент модерности Бартокових дела. На обликовање балета *Дрвени принц* у великој мери су утицали ставови Бартокових пријатеља, Беле Балажа и Ђерђа Лукача. Наиме, Балаж је инспирацију за либрето пронашао у неуспелој љубавној вези Лукача и Ирме Зајдлер (Irma Seidler), односно у Лукачевом ставу да је брак између мушкарца и жене препрека мушкарчевом испуњењу а одбијање жене је, заправо, потврђивање интелекта као основне снаге мушкарца.<sup>21</sup> У том контексту, жена је прихваћена као оличење оног инстинктивног, ирационалног, мрачне примитивне силе, која има моћ да прихвати уметност коју ствара мушкарац и која, у симболичком смислу, означава живот, односно основну силу природе. Килпатрик наводи да је појам жене за Балажа близак појму сељака за Бартока, док је Лукач сматрао да жена има предност у односу на мушкарца због инстинкта али да јој недостаје креативна/стваралачка снага коју поседује мушкарац.<sup>22</sup> Са друге стране, жена је симбол телесног света и живота, што се јасно осликава у лику Принцезе. Као и у опери, мушкарац и жена су поларно супротстављени једно другоме, али за разлику од трагедије и мушког и женског лика у опери, на завршетку *Дрвеног принца* ликови се сједињују у љубави. Међутим, уједињење са женом означава, на неки начин, мушкарчеву смрт јер он тиме негира свој интелект и дух зарад љубави и живота. Јудит Фриђеши говори о Лукачевом ставу као о делу тадашње мађарске модернистичке мисли, односно као о једном учесталом и уобичајеном стању усамљености у којем су се налазили тадашњи интелектуалци.<sup>23</sup> Лукачеве идеје (које су конципиране у периоду до 1907. до 1910. године што, према ауторкином мишљењу, коинцидира са Бартоковом

<sup>17</sup> Јудит Фриђеши темељно прати и тумачи симболизам у мађарској уметности на почетку XX века. Frigyesi, наведено дело, 218 и даље.

<sup>18</sup> Исто, 219.

<sup>19</sup> Исто, 218.

<sup>20</sup> Stephen Downes, "Eros in the Metropolis. Bartók's *The Miraculous Mandarin*", *Journal of Royal Music Association*, vol 125, no. 1 (2000), 41, [www.jstor.org/stable/3250681](http://www.jstor.org/stable/3250681), приступљено у децембру 2010. године.

<sup>21</sup> Kilpatrick, наведено дело, 164 и даље.

<sup>22</sup> Исто, 164 и даље.

<sup>23</sup> Frigyesi, наведено дело, 220 и даље.

љубавном кризом која ће се одразити на стварање опере годину дана касније) у великој мери су производ тадашњег начина мишљења.

У балету *Чудесни Мандарин* женски лик несумњиво доминира у односу на мушки лик (односно ликове). Безимена Девојка, принуђена да се у бучној метрополи бави проституцијом да би обезбедила новац за три битанге, означава отуђену и изгубљену индивидуу, која покушава да пронађе сопствени глас у градској вреви која прети њеном опстанку.<sup>24</sup> Она је, такође, жртва урбаних дешавања којима подлеже због жеље за истицањем, што се огледа у музичком материјалу који прати њене игре завођења. Музика се рађа *ex nihilo*, из интервала квинте, постепено се одвајајући од „лажног“ порекла чисте квинте<sup>25</sup> у циљу откривања Девојчине природне, експресивне, па и женствене стране.

Њена женственост тријумфује осмехом, који представља и њену трансформацију из немоћног бића у некога ко је једнак Мандарину. Осим тога, Бартоков последњи балет привлачи пажњу и због наглашавања еротичности и сексуалности као средства приказивања женског лика. Међутим, еротичност је у уској вези са Девојчином проституцијом, на коју је приморавају три битанге. Дакле, у овом делу Барток не обрађује само однос између мушкарца и жене већ и могућност еманципације жене од утврђених позиција у модерном друштву.<sup>26</sup> Самим тим, лик Девојке је комплекснији од претходна два женска лика, јер се директно односи на позицију жене у модерном друштву. Барток у овом делу не посматра жену само у односу на мушкарца, већ прати живот проститутке, „обичне“ жене, било које жене као жртве отуђености и живота у урбаној средини.

### Јудит – освајачица на почетку XX века

Млада Јудит,<sup>27</sup> нова жена војводе Плавобрадог, напушта своје родитеље и долази да живи са супругом, упркос гласинама које га прате а односе се на његову прошлост и карактер.

На почетку опере, Плавобради има улогу наратора, казивача драмске радње, док се Јудитине реплике своде на потврђивање и кратко учествовање у разговору које је испевано *dolce* (в. пример 1 б). Музички материјал који прати њен лик заснован је претежно на хроматици или целостепеним структурама, што контрастира пентатонски конципираном материјалу који прати наступ Плавобрадог. У музичком смислу, Јудит је од почетка постављена као уљез.<sup>28</sup> Пошто је у Балажевом тексту Јудит жртва округлог и насилног војводе, Михаљ Сегеђ-Масак (Mihály Szegedy-Maszák) закључује да је додатним изменама текста Барток изменио концепцију женског лика, наглашавајући и истичући њено „страно“ порекло у односу на мушкарца.<sup>29</sup> Композитор је поставио Јудит као агресивну жену, освајачицу, уљеза којем није место у мушкој свести и међу тајним собама мушке душе. Бартоков женски лик умногосте подсећа на Климтове слике *Јудит I* и *II*, настале у првој и другој деценији XX века.<sup>30</sup> На

<sup>24</sup> Downes, наведено дело, 51 и даље.

<sup>25</sup> Исто, 50.

<sup>26</sup> Исто, 58.

<sup>27</sup> Карл Лифстед износи тезу да женски лик у Балажевој драми и Бартоковој опери има дугу критичку традицију третирања жене као генерализоване јединке женског рода, а да се женски идентитет конституише једино путем њених вредних индивидуалних особина. Такође, аутор упозорава на тенденцију у приказивању жене, која је у случају Јудит потекла из визуелних уметности са почетка XX века а односи се на концепт *femme fatale*. Осим тога, аутор подвлачи сличности између Саломе и Јудит – обе су плениле својом сексуалношћу, мушкарци су их се плашили, а оне су их побеђивале физичком привлачношћу. У тај контекст поставља и Јудит из Бартокове опере. Leafstedt, "Judith in *Bluebeard's Castle*", наведено дело, 430 и даље.

<sup>28</sup> Mihály Szegedy-Maszák, "Bartók and Literature", *Hungarian Studies*, vol 15, no. 2/2001, 247.

<sup>29</sup> Исто, 247.

<sup>30</sup> Климтов начин приказивања жене може се узети као парадигматичан, али не и искључив и може се довести у везу са сликом жене која је била присутна у мађарским интелектуалним и уметничким круговима. Приказујући жену као сензуалну, изазовну и еротски пожељну али и као изопачену, извитоперену и неженствену, Климт умногосте доприноси изградњи начина приказивања жене на почетку XX века. Осим тога, на поменутих сликама третира врло популарну тематику, која је у вези са ликом Бартокове Јудит – Јудит и Холоферн. Помену-

слици *Јудит* / Климт приказује сензуалну, самоуверену жену, која „користи“ своје атрибуте и супротставља се мушкарцу. Истурена дојка и поглед који истовремено изазива и позива на додир откривају њену сензуалност и еротичност, док на другој слици (која носи назив и *Саломе*, због сличности двеју библијских јунакиња и поистовећивању лика Јудит са култом Саломе на крају XIX и почетку XX века<sup>31</sup>) сликар приказује изнурену, помало изопачену жену, не толико привлачну и сензуалну као на првој слици. Сличним средствима као Климт на првој слици, лику Јудит прибегава и Барток у својој опери – Јудит се умиљава Плавобрадом, наслањајући му главу на раме, грлећи га, говорећи му да га воли да би добила оно што жели. На супругово питање зашто се удала за њега, с обзиром да зна за гласине које круже о њему, Јудит узбуђено (*sempre agitato*, f) одговара да ће осушити влажне зидове замка својим дахом и да ће их угрејати својим топлим телом,<sup>32</sup> што асоцира на еротичност присутну и на Климтовој слици.

Дакле, Јудит свесно користи своје тело да би добила оно што жели. Тиме се, на неки начин, доводе у питање границе женског понашања, односно репрезентација жене у друштву у целини. Ову тезу, која је у Бартоковом делу само назнака проблема који је третиран у Шенберговој монодрами *Ишчекивање*, разрађује Елизабет Китли (Elisabeth Keathley).<sup>33</sup> Иако Балажев текст није провокативан на начин на који је то текст Марије Папенхајм (Marie Papenheim, која је подржавала феминистичке идеје и била друштвено активна), идеја о жени која је у фокусу драмске радње и која, ступајући на пут који води кроз шуму заправо прелази одређене устаљене норме понашања женског бића које су јој наметнуте од стране (мушког) друштва, идеја коју експлоатише М. Папенхајм присутна је у рудиментарном облику и у Бартоковој концепцији Јудит. Бартоков женски лик није психолошки изнијансиран као Шенбергов, али изазива мушкарца, супротставља му се, тражи одговоре који јој нису доступни и који, можда, и не треба да буду доступни. Осим тога, она је свесна свог „најјачег“ оружја – своје младости и свога тела, којег се не либи да употреби када њој то одговара. Стога мишљење да је Јудит под контролом свог мужа, односно да је он доминантан у односу на њу није сасвим доречено, јер Јудит је та која тражи да се врата отварају, не обазирјући се на упозорења свог супруга. Такође, број њених наступа већи је од броја наступа Плавобрадог, што је још једна чињеница која говори о активности и присутности женског лика. И у овом тренутку је корисно осврнути се на мишљење Јудит Фриђеши. Она анализира поступке женског и мушког лика као „детерминисане“, с обзиром на то да у позадини њихове љубавне трагедије леже самоћа и трагична судбина које „управљају“ њиховим поступцима.<sup>34</sup> Међутим, оног тренутка када почне игра са отварањем врата Јудит као да посустаје, њене изјаве су тихе, испрекидане, али одлучно наставља игру, говорећи да мора да отвори сва врата и унесе светлост у замак. Иако Плавобради (испоставиће се, недовољно убедљиво) инсистира на томе да врата морају остати затворена, он је тај који, на неки начин, иницира њихово отварање, нарочито од четвртих надаље.<sup>35</sup>

---

та дихотомија у Климтовом приказивању жене приметна је на његовим двама сликама: на првој, насталој 1901. године Јудит је похотна, изазовна, самоуверена освајачица, обнажене дојке и дрског погледа са главом Холоферна у рукама, док друга слика, настала десетак година после, приказује још увек привлачну, готово потпуно обнажену Јудит, која као да тражи нову жртву. Такође, на првој слици лик Јудит је сликан *en face*, док је на другој лик дат из профила, а примећује се и одређена „универзалност“ Јудит са друге слике: прва Јудит подсећа на врло одређен тип жене, на једну одређену Јудит док се жена са друге слике може довести у везу са било којом женом јер њен лик није приказан на специфичан начин као што је лик прве Јудит.

<sup>31</sup> Leafstedt, „Judith in *Bluebeard's Castle*“, наведено дело, 430.

<sup>32</sup> Два такта пре партитурног броја 15, стр. 17. Приликом анализе коришћена је партитура: Béla Bartók, *Bluebeard's Castle*, Opera in one act by Béla Balázs, op. 11, English version by Christopher Hassall, New York: Boosey and Hawkes, 1952.

<sup>33</sup> Elisabeth L. Keathley, „*Erwartung*. Monodram in einem Akt, op. 17“, *Arnold Schönberg: Interpretation seiner Werke*, hrsg. v. Gerold W. Gruber, Band I, Wien: Laaber und Laaber, 2002, 240–243.

<sup>34</sup> Frigyesi, наведено дело, 228.

<sup>35</sup> Четири такта пре партитурног броја 60, стр. 81.

Са друге стране, Плавобради пита Јудит неколико пута у току опере да ли се плаши онога што види, као и шта види иза врата;<sup>36</sup> такође, упозорава је на гласине које круже о њему а нарочито од сцене са четвртим вратима Плавобради моли Јудит да га воли и да не поставља питања о његовој прошлости.<sup>37</sup>

Једини услов да Јудит буде слободна јесте да прихвати супруга онаквог какав јесте, што она није у стању да учини. Са сваким новим отварањем врата она, заправо, смањује могућност срећног завршетка. Њу привлачи Плавобради делимично због онога што је чула о њему, а када има прилику да то и види (јер се иза сваких врата крије соба која симболише његову одређену особину) жели само да докаже приче које је чула и које су, испоставиће се пре отварања седмих врата, нетачне. Након отварања петих врата, која симболизују војводино пространство, Јудит постаје тиша, певајући безизражајно (*senza espressione*).

Ова промена у наступу Јудит наводи на закључак да она не жели љубав свог супруга, већ истину о њему, а њен глас остаће тих и безизражајан до краја опере. Након отварања шестих врата, Јудитина деоница је у пијанисиму. Јудит постаје пасивна, али остаје при замисли да отвори и последња врата. Када саопштава супругу да зна његову тајну и да мора да је потврди отварањем седмих врата, њеним поступцима управља љубомора. Несигурна да ће моћи да буде ваљана супруга, испитује Плавобрадог о претходним женама, сумњајући да су убијене и да њу чека иста судбина. Међутим, остаје запањена када се отворе седма врата и појаве се војводине три претходне жене. У том моменту доминира Плавобради, говорећи о својој прошлости. Када дође тренутак да и Јудит нестане иза врата, она је свесна последица својих дела и покушава да уразуми супруга и измоли спас. Међутим, Плавобради остаје неумољив, а Јудитине опаске да престане и да су круна и плашт (које је, парадоксално, сама одабрала када је отворила трећа врата, супругову ризницу) претешки, губе се у пијанисиму.<sup>38</sup> На крају, Јудит прихвата своју казну и нестаје иза седмих врата.

### Принцеза – симбол живота

Женски лик из балета *Дрвени принц* није детаљно и слојевито обрађен као ликови Јудит и Девојке из *Чудесног Мандарина*. Њена површност и таштина које се огледају у одбијању Принчеве љубави зарад његове „копије“ – дрвеног лутка који, уз помоћ Виле и њених моћи оживљава, асоцирају на лик Балерине из Стравинскијевог балета *Петрушка* (1911).<sup>39</sup> Са друге стране, Барток уноси одређене новине у погледу третмана односа између мушкарца и жене. Наиме, док је овај однос био у примарном плану у опери *Замак Плавобрадог*, у балету *Дрвени принц* композитор уводи и однос између уметника и уметничког дела, који је оличен кроз ликове Принца и његове алтернативе. Осим тога, лик Принцезе „антиципира“ поступке које ће Барток применити у обликовању наредног лика; Принцеза користи плес као средство изражавања и „дозивања“, задобијања мушкарчеве пажње. Тај аспект телесности, укључивање телесности и активно коришћење тела као средства изражавања присутан је код сва три лика а може се тумачити као другачији у односу на традиционално приказивање жене. У том смислу, лик Принцезе представља прелаз према лику Девојке, с обзиром на то да Јудит не користи у толикој мери своје тело (наиме, она само говори да ће својим телом угрејати зидове замка, али нема директног коришћења тела као у плесу Принцезе и Девојке).

Приликом приказивања лика Принцезе, у сцени њеног првог плеса, Барток поступа слично као и са ликом Јудит, озвучавајући материјал који асоцира на „страно“, односно „немађарско“ и „нечисто“. Принцезин плес на почетку Балета дат је у форми фербункоша, који је

<sup>36</sup> Чин виђења, посматрања, гледања (looking) врло је значајан за мађарску књижевност и поезију, као и за Бартокову оперу. Тај чин означава исказивање љубави, на чему инсистира и Балаж у свом либрету. Frigyesi, наведено дело, 224 и даље.

<sup>37</sup> Партитурни број 73, стр. 97.

<sup>38</sup> Два такта после партитурног броја 131, стр. 164.

<sup>39</sup> Поред *Петрушке*, Дејвид Шнајдер сматра да су на концепцију *Дрвеног принца* утицали и Стравинскијеви балети *Жар-птица* (*L'Oiseau de feu*, 1909) и *Славуј* (*Rosignol*, 1914). Schneider, наведено дело, 122.



Барток сматрао „страним“ видом мађарског фолклора, на који је наслојен валцер са ритмом полонезе.<sup>40</sup>

Слично као и Јудит, и Принцеза је „означена“ као уљез у односу на Принца. Њени поступци су прилично површни, с обзиром на то да одбија Принца због дрвеног лутка.<sup>41</sup> Међутим, Принцезина пажња се усмерава на дрвеног принца тек након додавања златног медаљона.<sup>42</sup>

Интересантно је да је централни део балета, који представља уједно и тачку златног пресека, плес између Принцезе и Дрвеног принца. Заправо, Принцеза, након умиљавања Дрвеном принцу, покушава да га натера да плеше са њом,<sup>43</sup> пошто не показује никакво „интересовање“ за њу. Њена сензуалност неће успети да „омекша“ Дрвеног принца, а она ће у очају схватити да се ради о обичном лутку.

Након превазилажења препрека, долази до уједињења и срећног завршетка, јер Принц успева да освоји Принцезу. Принцезини поступци могли би се упоредити са поступцима Балерине из балета *Петрушка* Игора Стравинског. Концепција женског лика у овим делима може се међусобно поредити, јер су површност и приврженост спољашњем и тренутном утиску заједнички и за Принцезу и за Балерину. Кључна разлика односи се на чињеницу да Принцеза има могућност да изабере између „правог“ Принца и Дрвеног принца, док је Балерина, у том погледу, врло пасивна. Наравно, у Стравинскијевом балету женски лик представља део друштва, „маса“ која осуђује и „меље“, тако да је улога Балерине споредна у односу на мушки лик. Бартокова концепција Принцезе, која различитим плесовима покушава да „освоји“ мушкарца, готово да коинцидира са његовим личним мишљењем и виђењем жене као инфериорне и површне. Његово решење да уједини мушкарца и жену на крају балета одудара од актуелног „мушког“ става по питању брака и жене. Међутим, уједињење и прихватање жене означава и почетак живота, јер жена јесте живот, снага, енергија и љубав које недостају мушкарцу, али које му не обезбеђују интелектуалну сатисфакцију.

### **У потрази за сопственим бићем – Девојка у Чудесном Мандарину**

Из анализе женског лика из претходна два дела могао се приметити Бартоков однос према жени као према немоћном, ништавном и интелектуално инфериорном бићу у односу на мушкарца. Тај однос није експлицитан, али се може ишчитати из начина на који Барток уводи и гради женски лик. Најупадљивија чињеница јесте музичка карактеризација жене као уљеза; у оба дела Барток користи „нечисту“ варијанту мађарског фолклора у приказивању жене, што представља оштар контраст у односу на музички материјал мушког лика. Такође, Бартоково виђење жене које је присутно у овим делима део је његовог личног става и односа према женама. Према речима Јудит Фриђеши, Барток се постављао супериорно у односу на жену са којом комуницира, а његов став није био усамљен нити изузетак у тадашњим интелектуалним круговима.<sup>44</sup> Међутим, у последњем делу, једночином балету *Чудесни Мандарин*, Барток није уписао свој лични став у репрезентацију женског лика. Дајући жени водећу улогу у делу, третирајући њен свет, њене проблеме и њен положај, не само у односу на мушкарца већ и у односу на друштво у целини, Барток приказује једну нову димензију женског лика, која није присутна у концепцији претходна два. Наиме, током целог дела композитор прати Девојчину борбу за истицање и избављење из окова проституције и метрополе, која кулминира доласком Мандарина и његовом страстеном и безусловном љубављу према Девојци.

<sup>40</sup> Исто, 130. Поменуто место налази се код партитурног броја 11, на страни 26. Приликом анализе коришћена је партитура: Béla Bartók, *Der holzgeschnitzte Prinz*, Tanzspiel in einem Akt von Béla Balázs, op. 13, Wien–London: Universal Edition, 1951.

<sup>41</sup> Четири такта пре партитурног броја 52, стр. 128. Тада Принц добија идеју да од дрвеног штапа направи лутка који ће подсећати на њега.

<sup>42</sup> Четири такта после партитурног броја 73, стр. 162.

<sup>43</sup> Партитурни број 156, стр. 298.

<sup>44</sup> Frigyesi, нав. дело, 196 и даље.

Такође, Барток прати развој и сазревање Девојке кроз њено проналажење сопствене женствености и сопственог „гласа“. Осим тога, у овом делу композитор супротставља и уједињује две „другости“: жену и Мандарина. Чин уједињења доводи у везу Бартоков последњи балет са балетом из 1917. године. Разлика је, чини се, у значају чина уједињења у оквиру драматургије балета. У *Чудесном Мандарину* уједињење представља драмски врхунац дела, а одвија се кроз катарзично сједињавање, односно признавање сопствених осећања, и, на неки начин, сопственог бића. Са тим у вези, Дејвид Шнајдер истиче да су, у музичком смислу, Девојка и Мандарин снажно повезани, јер се одређени мотивски материјал који прати наступ и кретање Девојке може довести у везу са материјалом Мандарина.<sup>45</sup> Такође, композитор у овом делу не поларизује мушки и женски лик, већ, самим одабиром две „другости“, дефинише њихову међусобну сличност и повезаност.

Доминација женског лика<sup>46</sup> огледа се у чињеници да је Девојка присутна током читавог дела, а целокупна радња тиче се њене судбине. Приморана на проституцију како би обезбедила новац за три битанге, Девојка плесом „мами“ потенцијалне клијенте.<sup>47</sup> Испрва, њен плес делује „извештачено“, јер се Девојка упушта у плес против своје воље.<sup>48</sup> Истовремено, музика директно произилази из Девојчине потребе за привлачењем потенцијалних сексуалних партнера. Сва три плеса одвијају се над тритонусом у ниским гудачким инструментима, који представља педални слој, док се „мелодија“ поступно рађа из чисте квинте али је мелодијски ток у првој игри завођења усиљен. Сваки пут Девојка покушава да створи сопствену, аутентичну мелодију (која ће потврдити њену индивидуалност и помоћи јој да се одвоји од окружења), алудирајући, према мишљењу Стивена Даунса, на „зов парења“.<sup>49</sup> Извештаченост прве песме рефлектује присилу, а музика која прати Девојчин наступ постаје, током другог и нарочито трећег плеса, све заводљивија и сензуалнија и мање зависна од „лажног“ порекла чисте квинте. У другој сцени завођења,<sup>50</sup> њена игра постаје мање извештачена јер Девојка чезне за другом жртвом.

Мелодија је „природнија“ јер произилази из њене унутрашње субјективне експресије. У музичком смислу, трећи плес<sup>51</sup> је најразрађенији и „најприроднији“, јер је мелодија најмање зависна од интервала чисте квинте, који карактерише почетак прва два плеса. Та промена може се видети ако се упореде почетни тактови сва три плеса.

У том плесу, Девојчина еротичност долази до изражаја и кулминације, што се може ишчитати и из сценарија и из музике. Врло интензивирани ритмичка компонента, као и „разузданост“ музичког тока могли би се довести у везу са Стравинскијевим балетом *Посвећење пролећа* (1913). Дејвид Шнајдер говори о снажном утицају овог балета на Бартоково дело, који се огледа у сложености ритмичке компоненте и учесталој употреби дисонантних сазвучја.<sup>52</sup> Такође, одједи Стравинскијевог писма могу се запазити у квалитету музике, која, попут плесних сцена и сцене жртвовања у *Посвећењу пролећа*, алудира на екстатично стање, стање трансa и немогућности контроле над сопственим телом и поступцима. Та енергија и ослобађање које у Бартоковом делу води до катарзичног уједињења протагониста про-

<sup>45</sup> Schneider, наведено дело, 142 и даље.

<sup>46</sup> Иако Барток заиста додељује значајну улогу женском лику, Балет носи назив према мушком лику.

<sup>47</sup> Из Шнајдерове анализе тематског материјала који прати лик Девојке може се уочити двослојност у смислу припадања како свету битанги, тако и свету женствености и „женскости“ (femininity). Schneider, наведено дело, 142.

<sup>48</sup> Downes, наведено дело, 46 и даље. Први плес или прва сцена завођења може се наћи испред партитурног броја 13, на 38. страни. Приликом анализе коришћена је партитура: Béla Bartók, *Der wunderbare Mandarin*, Pantomime in einem Akt von Melchior Lengyel, op. 19, Wien–London: Universal Edition, 1955.

<sup>49</sup> Исто, 49 и даље.

<sup>50</sup> Партитурни број 22, стр. 58. Испред партитурног 26 на страни 71 Девојка стидљиво започиње плес испред младића, да би се полако ослободила и почела да игра интензивније и страственије.

<sup>51</sup> Три такта пре партитурног броја 31, стр. 80.

<sup>52</sup> Schneider, наведено дело, 135.

дубљују структуру и концепцију женског лика. Битна компонента у осликовању женског лика јесте еротичност која, иако је у спрези са Девојчином улогом проститутке, носи и квалитет једног другачијег виђења жене. Та еротичност је, на неки начин, елемент средине из које Девојка потиче – метрополе. Спознајом своје еротичности Девојка осваја и Мандарина, а у том тренутку проналази и сопствени глас, за којим трага од почетка дела. Девојчин глас јесте спознаја праве љубави и спознаја сопствене телесности и сензуланости и, у крајњој линији, сопствене егзистенције. Такође, Девојчина женственост, исказана осмехом, надграђује еротичност њеног лика, дајући му људску, хуману димензију.

### Шта је женски лик за Бартока?

Анализом три женска лика из Бартокових музичко-сценских дела начињен је покушај да се Бартоков однос према женском лику сагледа из неколико различитих аспеката.

Кључна идеја Бартокових дела јесте однос између жене и мушкарца, а начин на који композитор уводи и представља женски лик под утицајем је његових личних ставова о улози жене у друштву (што се сагледава из концепције ликова Јудит и Принцезе). Својим последњим сценским делом композитор је указао на постојање другачијег схватања, разумевања жене, које није у толикој мери зависно од његовог личног става. Такође, женски лик се код Бартока постепено „пробија“ кроз музичко-драмско ткиво, да би доминација жене над мушкарцем/мушкарцима била потпуна у балету *Чудесни Мандарин*. Чињеница је да Бартоково виђење жене у опери *Замак Плавобрадог* и балету *Дрвени принц* умногоме зависи од његовог личног разумевања и тумачења жене као интелектуално инфериорног бића, која не може имати никакав утицај на мушкарца јер му није ни интелектуално ни емоционално дорасла. Стога не изненађује „кажњавање“ Јудит, која поставља превише питања и покушава да у потпуности разоткрије мушкарца који је моли да га воли. Њена радозналост, смелост и љубомора предодредиле су њену несрећну судбину.<sup>53</sup> Са друге стране, Принцеза је осликан као површна, хировита и ташта жена која не мари за праве вредности и искрену љубав. Ипак, њено уједињење са Принцом може се учинити као необично, али интелектуални контекст у којем је Барток сазревао и у којем је градио и размењивао своје ставове, сведочи о „оправданости“ композиторовог гледишта. Као што је споменуто, жена је поистовећивана са животом, јер је омогућавала мушкарцу да спозна своју емотивну страну. Бартокови пријатељи интелектуалци сматрали су да је жена оличење ирационалне и недокучиве енергије која, упркос мушкарчевој супериорности, недостаје мушкарцу. У балету *Дрвени принц*, жена поседује примитивну енергију, инстинкт и емоционалност који недостају мушкарцу и који га могу усрећити и испунити. Лик Девојке из *Чудесног Мандарина* доноси нови начин Бартоковог тумачења и грађења женског лика. Наиме, додељујући водећу улогу жени, третирајући првенствено проблематику њеног света и проблематизујући жену не само у односу на мушкарца (који није више поларно супротстављен жени као у опери и балету *Дрвени принц*) већ и у односу на друштво, композитор се ослобађа „мушког“ читања женског лика. Стога питање „Шта је жена?“ у Бартоковом случају може имати различите одговоре. Жена је истовремено подређена мушкарцу али и способна да сама доноси одлуке и руководи својим поступцима; жена је живот, љубав, снага и мушкарчево испуњење у истој мери колико и његова трагедија и смрт; и, на крају, жена је самостална, али друштвено и морално деградирана индивидуа која

<sup>53</sup> У случају Бартокове опере, могуће је да је лик Јудит конципиран на такав начин управо због одређеног подсвесног и скривеног страха који је композитор осећао према женама. Јудит је јасно осликана као уљез, упркос Плавобрадовој жељи да заснује брачни живот са њом. Дакле, мушкарац жели жену у свом животу, али не дозвољава да га жена контролише и разоткрива његове тајне. И сам композитор је имао велики проблем у комуникацији са женама, а познато је да, осим пријатељства са Кодаљем, није имао мушког пријатеља. Једина жена која је успела да помогне Бартоку да прихвати и спозна своја осећања била је Ема Грубер, касније Кодаљева супруга, према којој је Барток имао амбивалентан однос. Свакако није желео да призна да му је она једина права пријатељица, јер би признавање такве чињенице значило повреду његовог поноса. Детаљније о овом аспекту Бартоковог живота видети у: Frigyesi, наведено дело, 196 и даље.

тражи своје право место у друштву и амбијенту савремене метрополе, отуђене од природе и праве љубави. Женина самосталност, предузимљивост, сексуалност и еротичност јесу део експресионистичког или, у ширем смислу модернистичког света, у којем жена постаје индивидуа која се, исто колико и мушкарац, бори и опстаје. Стога, Бартоков женски лик јесте део експресионистичког света, јер је саткан од различитих особина које се могу пронаћи и у делима Густава Климта, Арнолда Шенберга и Игора Стравинског. Бартокова „жена“ јесте „друго“ у односу на мушкарца али то истовремено и није, јер ипак заједно са мушкарцем покушава да пронађе сопствени пут до чистоте и љубави, који се налазе изван урбаног окружења и друштва које осуђује.

#### ЛИТЕРАТУРА:

- Antokoletz, Elliot: “Bartók’s *Bluebeard*: The Sources of Its ‘Modernism’”, *College Music Symposium*, vol. 30, no. 1 (Spring, 1990), 75–95, [www.jstor.org/stable/40374001](http://www.jstor.org/stable/40374001), приступљено децембра 2010. године.
- Bartók, Béla: *Bluebeard’s Castle*, Opera in one Act by Béla Balázs, op. 11, english version by Christopher Hassall, New York: Boosey and Hawkes, 1952. [партитура]
- *Der Holzgeschnitzte Prinz*, Tanzspiel in einem Akt von Béla Balázs, op. 13, Wien–London: Universal Edition, 1951. [партитура]
- *Der wunderbare Mandarin*, Pantomime in einem Akt von Melchior Lengyel, op. 19, Wien–London: Universal Edition, 1955. [партитура]
- Cooper, David: “Béla Bartók’s *Duke Bluebeard’s Castle*. A Musicological Perspective”, у: *Bluebeard’s Legacy: Death and Secret from Bartók to Hitchcock*, edited by Griselda Pollock and Victoria Anderson, London–New York: I. B. Tauris, 2009, 53–70.
- Downes, Stephen: “Eros in the Metropolis: Bartók’s ‘The Miraculous Mandarin’”, *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 125, no. 1 (2000), 41–61, [www.jstor.org/stable/3250681](http://www.jstor.org/stable/3250681), приступљено децембра 2010. године.
- Frigyesi, Judit: *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*, Berkley–Los Angeles–London: University of California Press, 1998.
- Keathley, Elisabeth L.: „*Erwartung*. Monodram in einem Akt, op. 17“, *Arnold Schönberg: Interpretation seiner Werke*, hrsg. v. Gerold W. Gruber, Band I, Wien: Laaber und Laaber, 2002, 229–248.
- Kilpatrick, Steven: ““Life is a Woman”: Gender, Sex and Sexuality in Bartók’s *The Wooden Prince*”, *Studia Musicologica* 48/1–2, 2007, 163–170.
- Leafstedt, Carl S.: “Judith in *Bluebeard’s Castle*: The Significance of a Name”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 36, Fasc. 3/4, Proceedings of the International Bartók Colloquium, Szomlathely, July 3–5, 1995, Part I (1995), 429–447, [www.jstor.org/stable/902224](http://www.jstor.org/stable/902224), приступљено децембра 2010. године.
- *Inside Bluebeard’s Castle: Music and Drama in Béla Bartók’s Opera*, New York–Oxford: Oxford University Press, 1999.
- McClary, Susan: *Feminine Endings: Music, Gender & Sexuality*, Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 1991.
- Richard, Lionel: *The Concise Encyclopedia of Expressionism*, translated by Stephen Tint, Hertfordshire: Omega Books, 1984.
- Scheneider, David E: *Bartók, Hungary and the Renewal of Tradition. Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality*, Berkley–Los Angeles–London: University of California Press, 2006.
- Szegedy-Maszák, Mihály: “Bartók and Literature”, *Hungarian Studies*, vol. 15, no. 2/2001, 245–254.



- Vasić, Aleksandar, „Музичко-сценска дела Беле Бартока“, рукопис, преузето из ридера за курс Историја музике 5, уредила Драгана Стојановић-Новичић, Београд: Катедра за музикологију, 2002, 110–123.

Mina Božanić

REPRESENTATION OF FEMALE CHARACTER IN BARTOK'S TEAM IN MUSIC THEATER PIECES  
(OPERA *BLUEBEARD CASTLE*, BALLETS *WOOD PRINCE* AND *THE MIRACULOUS MANDARIN*)

SUMMARY: The subject of this paper is to explain the representation of female characters in Bartók's musical-theater pieces, realized in an expressionist manner, which means the more prominent role of women in the play. It is carried out through the interpretation of women as the source of tragic events (in the opera *Bluebeard Castle*) and view of women as an obstacle to the fulfillment of man (in ballet *Wooden Prince*) and heightened eroticism and sensuality of the female figure (in ballet *Miraculous Mandarin*).

KEY WORDS: Bela Bartok, music and stage acts, opera *Bluebeard Castle*, ballet *Wooden Prince*, ballet *Miracle Mandarin*, representation of female character.

Пример 1, а) почетак опере *Замак Плавобрадог*, т. 1–15;



б) Јудитин први наступ, т. 39–43.

Пример 2, Јудитин наступ након отварања петих врата, т. 757–764.

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 757-764) includes the following parts:

- Fl.** (Flute) 1, 2
- Ob.** (Oboe) 1, 2
- Cor. ingl.** (Cor Anglais) 1, 2
- Cl. (Si<sup>b</sup>)** (Clarinet in B-flat) 1, 2, 3
- Fg.** (Fagotto) 1, 2, 3
- Cfg.** (Corno Fagotto) 1, 2
- Cor. (Fa)** (Corn in F) 1, 2, 3, 4
- Tr. (Si<sup>b</sup>)** (Trumpet in B-flat) 1, 2, 3, 4
- Tron.** (Trumpet) 1, 2, 3
- Btb.** (Bass Trombone)
- Musica di Scena:**
  - Tr. (Do)** (Trombone in D) 1, 2, 3, 4
  - Tron. Alto** (Trumpet Alto) 1, 2, 3, 4
- Timp.** (Timpani)
- Organo** (Organ)
- J.** (Judith)
- Bl.** (Bassoon)

The second system (measures 765-772) includes:

- Vi.** (Violin) I, II
- Vla.** (Viola)
- Vlc.** (Violoncello)
- Cb.** (Contrabbasso)

Key markings and lyrics include:

- Tempo markings: *poco allarg.*, *a tempo*, *Larghissimo* ♩ = 66.
- Dynamic markings: *cresc.*, *mf*, *ff*, *sf*, *f*, *mf*, *fz*, *ff*.
- Vocal lyrics:
  - French: *in der Fer- ne Loff- y mountains*
  - German: *blau- s Ber- ge, blau and ha- zy!*
  - Italian: *senza espressione / se non una glosina del re. Lan. de. / fair and spacious is your country.*



Пример 3, а) почетак прве сцене завођења, партитурни број 13–два такта после партитурног броја 14;

38 *zögernd zum Fenster.*  
*sitation s'installe à la fenêtre.*  
*to the window.* Moderato (♩ = 116) 13 Rubato

Cl. in La  
Cl. basso in La  
Fg.  
Cor. in Fa  
Trbn.  
Tb.  
VI. I  
Vic.

*calmandosi* (♩ = 96) Moderato (♩ = 116) 13 Rubato

*poco rit. a tempo* 14 *agitato (quasi più mosso)*

б) почетак треће сцене завођења, три такта пре партитурног броја 31.

(3. Lockspiel / 3ème jeu de seduction / 3rd decoy game)  
Sostenuto (♩ = 116) Più sostenuto (♩ = 80) Più mosso (♩ = 116)

Cl. nSib  
Fg.  
Cor. in Fa  
Arpa  
VI. I  
Vla.  
Vic.

*Sostenuto* (♩ = 116) *Più sostenuto* (♩ = 88) *Più mosso* (♩ = 116)

Пример 4, а) Плавобради говори како је Јудит напустила родитеље, т. 44-51;

*Più mosso* ♩ = 100 - 108

(steigt die Treppe langsam herunter)  
(comes slowly down the steps)

*Bl.*  
Hör der Glocken Sturm-ge-klingel: Frau-er-trägt um dich die Mut-ter, Schwer-ter rü- stet schon der Vá-ter,  
Do you hear the bells a- jangling? Child, thy mother sits in sorrow; Sword and shield thy fa- ther seiz- eth;

*Più mosso* ♩ = 100 - 108

*I. VI.*  
*II.*  
*Vla.*  
*Vc.*  
*Cb.*

*poco allarg.* [4] *Sostenuto* (♩ = 72) *Adagio* ♩ = 58

*Fl.*  
*Ob.*  
*Cor. Ingl.*  
*Cl. 1 (La) 2*  
*Fg. 1 2*  
*Cor. 1 (Fa) 2*  
*Perc. 1 2*  
*J.*  
*Bl.*

*p dolce*  
Ja, ich fol-ge, — Her- zog Blau bart.  
Coming, coming, — dearest Bluebeard.

*Bru-der sat-zelt ra-sche Rosse- Folgst du, Ju- dith, mi- nach im- mer?*  
*Swift thy brother leaps to saddle. Ju- dith, an- swer, art thou coming?*

*poco allarg.* [4] *Sostenuto* (♩ = 72) *Adagio* ♩ = 58

*I. VI.*  
*II.*  
*Vla.*  
*Vc.*  
*Cb.*



б) дијалог Јудит и Плавобрадог који се тиче гласина које круже о Плавобрадом, т. 95-103.

10 Più sostenuto ♩ = 70

Cor. 1 (Fa) 2

J. *(tritt mehr hervor)* *(she comes forward)*  
*p poco espr.*  
 e-wig dunkel! dark and gloomy!  
 Wer dies ahn-te, müß-te schweigen, bö-se Kun-de  
 All who come here, cease their gossip. All the rumours

Bl. E-wig, - im-mer.  
 Always, always.

I. VI. II. Vla. Vcl. Cb.

rit. - - - al Molto adagio ♩ = 60 a tempo (sostenuto, quasi poco andante)

Cl. (La) 1

2 1 2 3

Fg. pp dolce

Cor. 1 (Fa) 2

Timp. p

J. müß-verstum-men!  
 hushed in silence. pp

Bl. Ward dir Kunde?  
 Do you know them?  
 Dei-ne Fe-ste ist so dun-ke! Ev'rything lies deep in shadow. pp

rit. - - - al Molto adagio ♩ = 60 a tempo (sostenuto, quasi poco andante)

I. VI. II. Vla. Vcl. Cb. pp





Пример 6, Плавобради инсистира да Јудит настави са отварањем врата, т. 604–607.

*Più agitato*  $\text{♩} = 152$  *Andante*  $\text{♩} = 100$

Fl. 1 & 2  
Ob. 1 & 2  
Cl. (Si b) 1 & 2  
Fg. 1 & 2  
Cf. 1 & 2  
Cor. 1 (Fa) & 2  
Tr. (Si b) 1 & 2  
Bf. 1 & 2

*(Judith wird immer unruhiger und ungeduldiger.)*  
*(She becomes more and more agitated, and heclically impatient.)*

*(Rasch wendet sie sich zur vierten Türe und öffnet sie.)*  
*(She suddenly turns to the fourth Door and opens it.)*

*Öff- ne schnell die vier- te Tü- re. Es werd' hel- le, - öff- ne, öff- ne!*  
*Ju- dith, o- pen now the Fourth Door. Bring the sun- shine. Ö- pen, Ö- pen!*

Пример 7, Плавобради моли Јудит да не поставља питања, т. 714–721.

**73** *Agitato*  $\text{♩} = 120$  *Vivo e molto agitato*  $\text{♩} = 92$

Fl. 1 & 2  
Ob. 1 & 2  
Cl. (Si b) 1 & 2  
Fg. 1 & 2  
Cf. 1 & 2  
Cor. 1 (Fa) & 2  
Tr. (Si b) 1 & 2  
Trom. 3 Bf. 1 & 2  
Timp.

*Judith, Judith, fra-ge nim-mer. Sieh, wie mei- ne Burg sich lich- tet.*  
*Judith, love me, ask no questions. Look, my cas- tle gleams and brightens.*

*Öff- ne, öff- ne, öff- ne, öff- ne!*

**73** *Agitato*  $\text{♩} = 120$  *Vivo e molto agitato*  $\text{♩} = 92$

V. I & II  
Vc. I & II  
Cb.

Пример 8, Јудитина деоница, пета врата, т. 776.

*p senza espressione*  
 Schön und groß ist das Land.  
 Fair and spacious is your country.  
*Larghissimo* ♩ = 66  
 in der Fer-ne blau-e Ber-ge.  
 Loft-y moun-tains blue and ha-zy!

Пример 9, Јудита покушава да уразуми Плавобрадог, т. 1284–1289.

*Più mosso* ♩ = 84  
*Largo* ♩ = 63  
*Più mosso* ♩ = 84  
 (Blaubart bleibt vor Judith stehen. Sie schaut einander lange in die Augen.)  
 (For a long time Bluebeard stands confronting Judith in silence. They gaze into each other's eyes.)  
 (Die vierte Türe schließt sich langsam.)  
 (The fourth door closes slowly.)  
 Nachts fand ich die vier- te end- lich, un- ter nächt- lich klä- ren Ster- nen.  
 The fourth I found at mid- night. Starry ebon- mantled mid- night.  
 Schwei- ge, No more,



Пример 10, Принцезин плес, партитурни број 11–партитурни број 12 (мелодија је дата у деоници кларинета).

26 *Meno mosso* (♩ = 112) *2<sup>a</sup> 3<sup>a</sup>* *poco accel.* *rit.*

*Meno mosso* (♩ = 112) *poco accel.* *rit.*

**11** *Molto moderato* (♩ = 100)

*cresc molto* *via sord* *p giocoso*

*1<sup>a</sup>* *2<sup>a</sup>* *3<sup>a</sup>* *con sord*

*arco* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *pizz*

*pp* *p*

*1<sup>a</sup>* *2<sup>a</sup>* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

I. Tanz: Tanz der Prinzessin im Walde

*Meno mosso* **11** *Molto moderato* (♩ = 100)

*pizz* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

*pp*

UE 6638





Пример 11, Принцеза примећује Дрвеног принца, четири такта после партитурног броја 73–осам тактова после партитурног броја 74.

32

**-DE**  
 ↓ Die Prinzessin bemerkt den goldlockigen Stab,

**3/4 Allegretto** (♩ = 120) **stringendo**

VI. I *pp sf sf sf cresc.*

---

**Allegro** (♩ = 80) **74**

Fl. *p p p p*

Cl. (sib) *p mf*

Trgl. *p*

Arpa 1<sup>a</sup> *p*

Arpa 2<sup>a</sup> *p*

Cel. *p*

er gefällt ihr, sie will ihn haben, und kommt auch schon frohlockend aus ihrem Schließlein zum schönen Spielzeug herab

**Allegro** (♩ = 80) **74**

VI. I *poco f pizz p*

VI. II *pizz p*

Ve. *p*

Vc. *p*

The image displays a musical score for a multi-instrument ensemble, organized into six systems of staves. The notation includes various rhythmic patterns, melodic lines, and chordal structures. The first system features a treble clef with a  $2^{\circ}$  marking, a 3/4 time signature, and a  $3^{\circ} 4^{\circ}$  marking. The second system has a  $1^{\circ}$  marking. The third system has a  $2^{\circ}$  marking. The fourth system is a grand staff with treble and bass clefs. The fifth and sixth systems are grand staves with treble, bass, and a lower staff (possibly for a cello or double bass). The score is written in black ink on a white background.



Пример 12, Принцеза покушава да освоји Дрвеног принца, партитурни број 156.

**156**

Fl. 1<sup>o</sup>, 2<sup>o</sup>, 3<sup>o</sup>, 4<sup>o</sup>

C. ingl. *pp*

Cl. (sib) *p*, *sf*

Trgl.

Cel.

Arpa 1<sup>o</sup>, 2<sup>o</sup> *p*

6 Tanz. Mit verführerischem Tanze will sie ihn zu sich locken

**156**

solo Vi. I *pp* dolce, *sf*

Vi. II 1<sup>o</sup>, 2<sup>o</sup>, 3<sup>o</sup>, 4<sup>o</sup>, 5<sup>o</sup>, 6<sup>o</sup> *pp*

Ve. *pp*

arco con sord.

Пример 13, Девојка одбија три битанге, партитурни број 11.

Das Mädchen widersetzt sich.  
Le fille refuse d'abord.  
The girl refuses.

Meno mosso  $\text{♩} = 100$   
rit. molto 11 a tempo ritard. -

The musical score is arranged in systems. The first system includes:

- Ob. (Oboe): Treble clef, 6/8 time signature.
- Cor. ingl. (English Horn): Treble clef, 6/8 time signature.
- Cl. in Sib (Clarinet in B-flat): Treble clef, 6/8 time signature.
- Cor. in Fa (Cor Anglais): Treble clef, 6/8 time signature.
- Trb. in Do (Trumpet in D): Treble clef, 6/8 time signature.
- Trbn. (Trumpets): Bass clef, 6/8 time signature.

The second system includes:

- VI. I (Violin I): Treble clef, 6/8 time signature.
- VI. II (Violin II): Treble clef, 6/8 time signature.
- Vla. (Viola): Bass clef, 6/8 time signature.
- Vlc. (Violoncello): Bass clef, 6/8 time signature.

Tempo markings include 'Meno mosso', 'rit. molto', 'a tempo', and 'ritard.'. Dynamics range from *ff* (fortissimo) to *p* (piano). Performance instructions include 'con sord.' (with mutes) and '1.2.', '1.3. a2', '2.4. a2', and '3.'.



Пример 14, прва игра завођења, партитурни број 13–три такта после партитурног броја 15 (мелодија је дата у деоници кларинета).

38 *zögernd zum Fenster.  
sitation s'installe à la fenêtre.  
to the window.* (1. Lockspiel)  
(1er jeu de séduction)  
(1st decoy game)

calmandosi - - (♩ = 96) ♩ = 116 Moderato 13 Rubato

Cl. in La  
Cl. basso in La  
Fg.  
Cor. in Fa  
Trbn.  
Tb.  
Vl. I  
Vlc.

*p colla parte*  
*pp*  
*ppp*  
*ppp*  
*p*  
*colla parte*  
*pp*

*poco rit. a tempo* 14 *agitato (quasi più mosso)*

*a tempo poco rit.*

W. Ph.V. 304

a tempo agitato (come sopra) 39

Cl. in La  
Cl. basso in La  
Vlc.

a tempo poco rit. a tempo sempre piu agitato

Cl. in La  
Cl. basso in La  
Vlc.

Sie erblickt einen Mann - - - - -  
Elle aperçoit un homme - - - - -  
She sees a man - - - - -

Cl. in La  
Cl. basso in La  
Fg.  
Cor. in Fa  
Timp.  
Vlc.

2. 4. con sord. pp

W. Ph.V. 304



Пример 15, друга игра завођења, партитурни број 22–пети такт после партитурног броја 22 (мелодија је дата у деоници кларинета).

58

(2. Lockspiel)  
(2ème jeu de séduction)  
(2nd decoy game)

1.2. [22]

Fl. *p* *pp*

Cl. in Sib 1. *p*

Cor. in Fa 2.4. (con sord.) *pp*

Timp. *pp* *ppp*

Tamb. picc. *p*

Pft. *p*

Vlc. [22] con sord. *pp*

Cb. con sord. *pp*

---

1. Flatterzunge poco rit. a tempo (♩ = 100) rit. al .

Fl. 1. *fp* *pp*

Cl. in Sib 6 6 6 *sf* *pp* 3 3

Cl. basso in La *p* *pp* 6

Fg. 1. *p* *pp*

Cor. in Fa 2.4. (con sord.) *pp* senza sord. con sord. *ppp*

Timp. *ppp*

Pft. poco *sf* *p* *pp* *p*

Vlc. poco rit. a tempo (♩ = 100) rit. al .

Cb. *p*

Пример 16, трећа игра завођења, три такта пре партитурног броја 31–три такта после партитурног броја 31 (мелодија је дата у деоници кларинета).

(3. Lockspiel / 3ème jeu de seduction / 3rd decoy game)  
Sostenuto (♩ = 116)      Più sostenuto (♩ = 80)      Più mosso (♩ = 110)

Cl. n Sib  
Fg.  
Cor. in Fa  
Arpa  
VI. I  
Vla.  
Vlc.

1.  $\Delta$   $p$   
3.  $\Delta$   $p$   
2.4.  $p$   
1. 2.  $p$   
2.  $\Delta$   $pp$   $3$   
sul ponticello  
 $p$  sul ponticello

*molto*  
 $p$

Sostenuto (♩ = 116)      Più sostenuto (♩ = 88)      Più mosso (♩ = 116)

Meno mosso (♩ = 116)      Più mosso (♩ = 116)

31

Cl. in Sib

1. *molto*      *mf*

3. *mf*

Fg.

1. *p*

2. *p*

Cor. in Fa

2. 4. *p*

Arpa

*p*

Pft.

*p*

Meno mosso (♩ = 116)      Più mosso (♩ = 116)

31

Vl. I

*pp*

Vla.

Vlc.