

Јована Петровић<sup>1</sup>

## РОДНИ ИДЕНТИТЕТ ЖЕНСКОГ ЛИКА У ОПЕРИ ВОЦЕК АЛБАНА БЕРГА<sup>2</sup>

Мом оцу,  
Живораду Петровићу

**САЖЕТАК:** У раду сам настојала да дефинишем родни идентитет главног женског лика опере *Воцек* (*Wozzeck*, 1917–22) Албана Берга (Alban Berg) на основи теоријске поставке коју Ивана Илић предлаже у својој студији *Фатална жена*. Репрезентација рода на оперској сцени, а која (теоријска поставка) ми се указала као најпримеренија за читање музичко-сценског дела из визуре теорије рода. Посреди је анализа либретистичких и музичких (и сценских) средстава којима композитор конструише одређене родне односе, а циљ ми је био да кроз свеукупност либретистичких и музичких поступака укажем на кодове родних репрезентација. Реч је о два кода женскости – две супротности: између онога што се назива позитивном и негативном репрезентацијом жене, односно, између представа идеализоване и претеће женскости – жене као објекта суздржаног обожавања са једне, и жене као визуелно и физички доступне преступничке фигуре, са друге стране. Таквом анализом сам, заправо, покушала да покажем како се конституише и позиционира женски лик/субјект кроз сложени преплет родних, класних и политичких димензија оперског текста који се тако указује као својеврсно поље исказивања (политичке) моћи између различитих полова и класа.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** опера *Воцек*, Албан Берг, теорија рода, феминистичка филозофија, Џудит Батлер (Judith Butler), родни идентитет, музички кодови.

Дефинисање родног идентитета главног женског лика опере *Воцек* (*Wozzeck*, 1917–22) Албана Берга (Alban Berg), чиниће тему овог семинарског рада. Као најпримеренија – за читање музичког дела из визуре теорије рода – указала нам се теоријска поставка коју ауторка Ивана Илић, предлаже у својој студији *Фатална жена*. *Репрезентација рода на оперској сцени*, а у чијим оквирима ћемо се и ми кретати у тумачењу родног идентитета женског лика опере.

Питање рода покренуле су теоретичарке феминизма почетком друге половине прошлог века у „настојању да одгонетну и објасне узроке и последице уређености (западног) друштва на принципу хијерархије а не на принципу равноправности између полова”<sup>3</sup> Тим настојањем иницирале су, према речима Иване Илић, денатурализацију рода и, при томе, артикулисање разлике између категорије рода и категорије пола. Тако, у почетној фази развоја феминистичке теоријске мисли, категорија пола дефинисана је као „биолошк[а], природн[а] и предискурзивн[а]”, односно сматрало се да је „полна диференцијација [...] одређена раз-

<sup>1</sup> pet.jovana@hotmail.com

<sup>2</sup> Семинарски рад писан у оквиру предмета Општа историја музике 5 под менторством проф. др. Мирјане Веселиновић Хофман, школске 2010/2011. године.

<sup>3</sup> Ivana Ilić, *Fatalna žena. Reprzentacija roda na operskoj sceni*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2007, 9.

ликама у биолошкој конституцији жене и мушкарца“; категорија рода одређивана је, пак, као „друштвен[а], [културално] конструисана и дискурзивна“, односно сматрало се да се родна диференцијација „стиче и учи социјализацијом јединке“ и „усвајањем друштвено и културолошки прихваћених атрибута и начина испољавања женскости/мушкости“, као и „усвајањем прећутно дефинисаних односа женског и мушког рода“.<sup>4</sup> Но, процес раздвајања категорије пола и рода, базиран на биолошкој датости, односно „тез[и] о роду као друштвеној конструкцији“<sup>5</sup> није ни најмање био једноставан као што је то изгледало на почетном ступњу развоја феминистичке теорије.

Однос између пола и рода показао се као нестабилан, будући да категорије које га чине нису ни конзистентне ни једнозначно одређене. Наиме, „категорија рода одликује се променљивошћу по дијахронијској временској оси, али се и на сасвим различите начине испољава у временској синхронији“<sup>6</sup>. Другим речима „током историје мењали су се услови према којима је јединка постојала као женско или као мушко, у зависности од класног устројства, расних односа, као и других друштвених односа одређеног доба“.<sup>7</sup> Неизменљиви карактер пола је оспорен захваљујући достигнућима новије медицинске праксе – „путем могућности промене пола научници су у прилици да интервенишу директно у домену природе и на самој природи, мењајући анатомска својства која су рођењем дата сваком појединцу“.<sup>8</sup>

Зато су теоретичари/ке феминизма приступили деконструкцији хијерархије међуодноса природа/пол – култура/род.<sup>9</sup> Критика пола као предискурзивне категорије „базирана [је] на уверењу да се начин на који мушкарац, или жена разумеју и прихватају међусобне биолошке, или анатомске разлике одвија у култури“ и „да је њоме [културом] детерминисан, то јест утемељен на већ постојећим, и на један, или други начин уређеним родним односима“.<sup>10</sup> Стога, разумевање полне разлике – односно структурирање родне разлике – „јесте истовремено и последица деловања културе на јединку и инструмент аутоуређења културе“.<sup>11</sup> У вези са тим, Џудит Батлер (Judith Butler) сугерише да би било погрешно „род [...] поимати као културно уписивање значења у пол који је унапред дат“ – „јер род је [...] дискурзивно/културално средство помоћу којег се производи ‘полно одређена природа’ или ‘природни пол’, и установљује као нешто што ‘претходи’ дискурсу и култури, као политички неутрална површина на коју култура делује“.<sup>12</sup>

У наставку рада, изложићемо, према Илићевој, најзначајније карактеристике рода које је сама ауторка издвојила како би сву комплексност те категорије поставила у изван теоријски оквир којим се, онда, кретала у тумачењу музичких дела. Те одлике рода јесу:

<sup>4</sup> Исто, 9–10.

<sup>5</sup> Ana Vujanović, „Džudit Batler“, u: Miodrag Šuvaković i Aleš Erjavec (ur.): *Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Beograd, Atoča, 2009, 521.

<sup>6</sup> Ivana Ilić, нав. дело, 10.

<sup>7</sup> Исто.

<sup>8</sup> Исто.

<sup>9</sup> У вези са тим, ауторка наводи да је у том процесу „дискурс феминистичке теорије био натурализован дискурсом других наука, пре свега антропологије, јер проблем односа природа–култура представља једно од темељних питања ове науке“. Међутим, ауторка такође наводи – ослањајући се на тврдње Жаране Папић – да је парадоксално то што је „у новијој теоријској (западној) мисли значај тог темеља релативизован схватањем да се ‘свака чињеница природе културно дефинише, преображава у складу са специфичним кодексом културе – те се тако конструира као својеврсна чињеница културе.“ На послетку закључује „да не постоји опозиција ‘између неке праве природе и њој сасвим супротне културе’, већ између ‘двеју културних конвенција – конвенције о природи природе и конвенције о природи културе.“ Упор: Исто, 10–11: Žarana Papić, „Antropologija roda“, u: *Polnost i kultura. Telo i znanje u socijalnoj antropologiji*, Beograd, Čigoja, 1997, 5–26.

<sup>10</sup> Ivana Ilić, нав. дело, 11.

<sup>11</sup> Исто.

<sup>12</sup> Džudit Batler, „Subjekti pola/roda/želje“, u: *Nevolja s rodom. Feminizam i subverzija identiteta*, prevela: Adriana Zaharijević, Loznica, Karpos, 2010, 58.

– „Орођење субјекта [које] није само процес атрибуције (мада не мора бити искључен), већ јесте и процес успостављања одређеног односа. Један род не може постојати самостално и независно од оног другог. Та односност међусобно искључујућих, али истовремено и међусобно тесно повезаних елемената иманентна је категорија рода.

– Родни односи се заснивају на односима моћи, тј. односима подређености, или надређености једног рода другоме. [...] Мушкарац је тај који је '(више) дефинисао и (не савршено) контролисао' родне односе. У феминистичкој теорији сматра се да је такву позицију мушког рода пресудно омогућио процес 'објективизације жена', чиме су 'жене као објекти биле изједначене са материјалним светом подвргнутим унилатералној мушкој контроли'. Међутим, мушки род је само једна конститутивна страна родних односа. Он је сам у клопци своје контроле: све док мушкарци имају директног, или индиректног удела у условима, могућностима и ограничењима позиционирања жене у једном друштву, дотле дефинишу и услове сопственог позиционирања. Они, парадоксално, себе постављају независно од друштвених односа, не увиђајући и не признајући да те релације, у ствари, производе и њих саме. Сваки чин реструктурирања женског простора је, стога, неминовно праћен контра чином: реструктурирањем мушког простора.

– Као што род подразумева одређени однос елемената, тако су и ти елементи резултат извесног скупа односа. [...] 'Ако неко јесте жена, онда то сигурно није све што неко јесте, јер се род укршта са расним, класним, етничким, сексуалним и просторним условима постојања дискурзивно конституисаних идентитета'. Другим речима, 'није довољно проблематизовати један идентитет, него се мора преиспитати истовременост многоструких идентитета којима одређени субјект располаже, које прихвата, које изводи, или од којих одустаје'.

– Формирање родног идентитета није коначан процес: [...] Једна особа показује, доказује и утврђује свој род на друштвено не/коректан начин путем свега што учини и путем понављања тог чињења. Управо путем 'стилизованог понављања поступака' конституише се реалност рода – дакле, род је перформативна категорија. Ако се род изводи, а не изражава, онда не постоји референтна тачка према којој би се могла проценити валидност извођења рода; род не може бити ни тачан ни погрешан, већ се може разумевати као 'договорена фикција'.<sup>13</sup>

Осим поменутих карактеристика рода, Илићева наводи два начина за проучавање те категорије у музици. Први начин води кроз процес настајања, презентације и рецепције музике (композитор/композиторка, интерпретатор/интерпретаторка, слушалац/слушатељка, теоретичар/теоретичарка). Други начин води ка „анализи музичких средстава којима композитор конструише одређене родне односе у (не)сагласности са доминантним начинима разумевања тих релација у временском и просторном оквиру настанка дела“, при чему се „у вокално-инструменталним жанровима, какав је оперски, тај оквир шири и на контекст сугерисан садржајем наратива“.<sup>14</sup>

У настојању да сагледамо родни идентитет главног женског лика опере *Воцек* Албана Берга, овом приликом ћемо се одредити за други приступ који је ауторка предложила. Крајња инстанца анализе није идентификација и међусобно диференцирање женских, или мушких мелодија, ритмова, акорада, покрета, речи, реченица – већ је циљ да се кроз свеукупност музичких, либретистичких и сценских поступака укаже на кодове родних репрезентација, које ћемо сагледавати из визуре поменутих карактеристика рода.

Кодови који маркирају родне разлике повезани су са преовлађујућим ставовима одређеног доба. Ивана Илић наводи да се, када је реч о женским ликовима, ти поступци групишу око два екстрема (или две верзије) женскости у патријархалној култури. Реч је о два кода

<sup>13</sup> Ivana Ilić, нав. дело, 12–14.

<sup>14</sup> Исто, 20.

женскости – две супротности: „између онога што се назива позитивном и негативном репрезентацијом жене; другим речима, у питању је разлика између представа идеализоване и претеће женскости [...] жене као суздржаног објекта обожавања с једне, и жене као визуелно и физички доступне преступничке фигуре, с друге стране”.<sup>15</sup> Међуоднос поменутих кодова „темељан је за слојевито и вишезначно конструисање родног идентитета женског лика”, јер „кодови женскости не постоје независно један од другог: они се међусобно боре, што уноси додатне тензије у родне релације у опери”.<sup>16</sup>

Анализа литерарног текста представља само један у низу корака у тумачењу оперског лика са становишта теорије рода. Она се односи на „садржај и синтаксичка својства драмског говора повереног женском лику” – „шта жен[а] говори, како и где то чин[и] и са ким”.<sup>17</sup> Према томе, анализа литерарног текста омогућава сагледавање не само развојности женског лика, њене психологизације, као и њеног односа са мушким ликом/ликовима али и свим другим актерима оперске радње, већ и сагледавање функције женског лика у оперском наративу и оперској радњи, односно њену позицију у фикционалном оперском друштвеном систему.

Међутим, родни идентитет женског лика поставља се на међусобно умногоне различите начине у равни изговореног и у равни отпеваног текста – али и свих других гласовних манифестација лика попут смеха, плакања, крика, уздаха, па чак и ћутања. Њихова значења у опери зависе од политичке, класне, родне и свих других равни уређења оперског контекста; „кроз њих се женски субјект конструише и позиционира у сложеном преплету поменутих друштвених категорија, те се акустички простор оперског времена и места указује као својеврсно поље на којем се демонстрирају и међусобно огледају односи моћи између различитих полова, класа, раса”.<sup>18</sup> Стога, за конструисање родног идентитета женског лика у опери није значајно само питање да ли и како тај лик говори, или пева, већ и где то чини и на који начин.

У наредном поглављу, фокусираћемо се на процес успостављања родних односа у Берговој опери *Воцек* из литерарне визууре где ћемо на основу интеракције идентитета *лика* женског субјекта са идентитетима других *ликова* који га „окружују” у оперском времену и простору и интеракцији са идентитетима којима сам женски *лик* субјект располаже – покушати да позиционирамо главни женски лик опере у одређени друштвени/културни оквир и укажемо на кодове родне репрезентације.

### Конструисање женског родног идентитета у либрету опере *Воцек* Албана Берга

У опери *Воцек* Албана Берга<sup>19</sup> учествује укупно девет ликова међу којима се као главни издвајају пре свега: лик Воцека (*Wozzeck*), који се намеће као најизраженији, најкомплекснији и најзаступљенији лик у опери. Ту су потом Марија (*Marie*), његова љубавница; њихово дете (*Kind*), Бубњар (*Tambourmajor*), Доктор (*Doktor*), Капетан (*Hauptmann*), Андрес (*Andres*), Маргарета (*Margret*) и Луда (*Der Narr*).<sup>20</sup>

<sup>15</sup> Исто, 28.

<sup>16</sup> Исто.

<sup>17</sup> Исто, 25.

<sup>18</sup> Исто, 29.

<sup>19</sup> Инспирисан драмом *Војцек* (*Woyzeck*), Георга Бихнера (*Georg Büchner*), Албан Берг је – и то свега неколико месеци након премијере којој је присуствовао у Бечу 1914. године – започео рад на истоименој опери. Тачније, приступио је раду на адаптацији текста, док је компоновање отпочео 1917. године. Партичело овог остварења Берг је завршио 1921. године, док је дело у потпуности завршио тек наредне године. Интересантан је податак, да је Берг оперу посветио финансијеру овог дела, његовој пријатељици Алми Малер (*Alma Maria Mahler*). В. у.: *Mosco Carner: "The time of Wozzeck 1918–25"*; у: *ALBAN BERG. The Man and The Work*. London, Duckworth, 1975, 53–54.

<sup>20</sup> Како је Бихнер своје остварење оставио у нечитким фрагментима – које је пре свега ревидирао Карл Емил Францос (*Carl Emil Franzos*) и објавио 1879. године, а потом и Паул Ландау (*Paul Landau*), чија је верзија објављена 1909. године – присутни су многи проблеми у вези са тим; како је комад оригинално замишљен и којим редоследом су сцене организоване; али и у вези са тумачењем појединих речи и реченица због Бихнеровог



Скуп ових ликова није хомоген, већ је раслојен превасходно на основу класне припадности, њиховог породичног статуса и других елемената које одређују њихове друштвено различите позиције. Разлике између њихових „светова“ се огледају како у карактеризацији појединачних ликова, тако и у њиховим међусобним односима.

Репрезенти надређеног друштвеног слоја, пре свега Капетан и Доктор представљају гротескне фигуре, прогоњене сопственим страховима, растављени од реалног света, који своје извесне менталне проблеме заклањају сопственим професијама. Овој друштвеној формацији припада и лик Бубњара, препотентне, нарцисоидне фигуре, која представља персонификацију мушке фикције о сопственој „зверској“ сексуалности.

Другу групу ликова, који су представници подређеног друштвеног слоја у Берговој опери, чине: љубавни пар Марија и Воцек, који су „обележени“ од стране друштва због живота у ванбрачној заједници – а потом и њихово дете које, будући од „грешне“ мајке и оца, такође постаје припадник маргиналне друштвене групе.<sup>21</sup> Њихов породични статус је очигледно већ нарушен, али његовој још дубљој деструкцији доприноси њихово сиромаштво и самим тим примораност мужа/оца на даноноћни рад што условљава његову перманентну растављеност са породицом. То даље проузрокује и емотивно удаљавање самог пара, као и њихову индивидуалну усамљеност, која ће – како ћемо касније видети – одвести завршној трагедији.

Последично, судбине ових ликова се током опере сусрећу и прожимају. Воцек је, да би прехранио своју породицу, приморан да се подвргне Докторовим експериментима, као и да буде лични берберин Капетана, који је, чини се, Воцека ангажовао не би ли му војник био „жртва“ на којој ће да празни своје сопствене страхове. Тако, узроци Воцекове менталне поремећености, јесу његов друштвени статус што се види на основу начина на који га Доктор и Капетан третирају, али и губитак породице – проузрокован Маријиним неверством, које је пак, са друге стране, резултат њеног и Воцековог емотивног удаљавања. Марија је једини нормални лик. Она је жена, природних, здравих инстинката, рационална – описује је Моско Карнер.<sup>22</sup> Међутим, Маријину рационалност „заводе“ Бубњарева накићеност, лажни сјај и простачка ласцивост. Опчињена *quasi* сјајем и гламуром припадника „вишег“ друштвеног слоја, она у појединим моментима отпловљава у ирационални „свет“ где се идентификује са племенитим, богатим дамама (“[...]als die großen Madamen [...]”), али напослетку, она ипак себе рационално подсећа да је сиромашна, а уједно и несрећна (“[...] armes Weibsbild [...]”), мирећи се са судбином.

Иако образованост ликова није експлицитно наглашена у Берговој опери, раслојеност протагониста на основу класне припадности, огледа се и у њиховом вокабулару. Другим речима, начин на који се уживаоци надређене класе обраћају једни другима разликује се од начина на који комуницирају репрезенти подређене друштвене класе. Тако, Капетан и Доктор указују један другом изузетно велико поштовање што је уочљиво у њиховим репликама попут „поштовани пријатељу“ (“[...] gehrte ster [...]”), „дозволите ми господине“ (“[...] erlauben Sie [...]”) и „драги мој капетане“ (“[...] Herr Hauptmann [...]”). Са друге стране, припадници маргиналне друштвене групе су у великој мери груби, а њихов начин комуникације је помало простачки и без поштовања. Те тако, Воцек Марију назива „кучком“ (“Luder!”) и „ђаволом“ (“Zeufel!”), док она, своју сусетку, у заједљивом разговору назива “Luder!”.

---

нечитког рукописа. Самим тим се Францосова и Ландауова верзија овог комада у неку руку разилазе. Карнер (Mosco Carner) наводи да је Бергова база за либрето био Францосов комад, али да се након завршетка опере, консултовао и са Ландауовом верзијом. Међутим, Ендру Клементс (Andrew Clements) наводи да је Берг у Бечу гледао Ландауову верзију и да је према њој радио либрето. Последично, нама није познато које и колико ликова су укључивале ове верзије, као ни Бихнеров оригинални текст, али главни актери радње су исти у сва три остварења. В. у.: Mosco Carner: “The Operas”, нав. дело, 152–155.; Andrew Clements, “Wozzeck”, у: Stanley Sadie, (ed.), *The New Grove Dictionary of opera*, Volume Four, London, The Macmillan Press Limited, 1992, 1176.

<sup>21</sup> Овој групи припадају и споредни ликови Андрес, Маргарета и Луда.

<sup>22</sup> Mosco Carner, нав. дело, 150.

Начин на који припадници ова два дијаметрално супротна културна миљеа „комуницирају“ између себе, такође показује односе моћи између подређених и надређених. Докторово и Капетаново обраћање Воцеку и обрнуто, указује на то да су ови ликови свесни својих позиција, као и моћи које (не) уживају, те се тако, Капетан и Доктор Воцеку обраћају као некаквој животињи, они га називају псом, али и ниподаштавају у сваком погледу. То је очигледно у репликама попут „он је немогуће глуп“ (“[...] ganz abscheulich dumm!”), „он мисли превише, а то боли“ (“Aber Erdenkt zu viel, das zehrt.”), „он је мој најисцрпнији случај“ (“Er ist ein intressanter Fall [...]”) где му се обраћају у трећем лицу једнине, као да Воцек не присуствује том разговору. Насупрот таквом третирању, Воцек овом двојцу увек одговара са „да господине, тако је господине“ (“Ja wohl Herr Hauptmann!”).

Међутим, у ланцу комуникације између актера радње особен је начин на који репрезенти обе друштвене формације „виде“ Марију. Како љубавни пар живи у ванбрачној заједници – коју друштво сматра грешном заједницом – Марија је суочена са предрасудама о њеној моралности и чистоти. Она је осуђивана од оба друштвена слоја, са том разликом да се представници „више“ класе током опере не обраћају њој лично, нити свој став изражавају експлицитно када о њој говоре – пре свега, Доктор и Капетан. Њих двојица, у разговору са Воцеком, кроз упитну реченицу која гласи „Али твоја жена је верна?“ (“Aber er hat doch ein braves Weib?”), заправо на индиректан начин алудирају на Маријину везу са Бубњарем, а тиме и на њен морал. Иронија ове реченице огледа се и у томе што је изговорена „у пролазу“, као опаска изречена ван контекста Докторовог, Капетановог и Воцековог разговора.

Са друге стране, Бубњар лицемерно ласка Марији купујући јој накит, али у његовом обраћању њој, а касније и у коментарима на њен рачун, јасне су назнаке да је она само објект његове пожуде. У репликама попут „Ти си зрела млада женска! [...] Почнимо да правимо мале бубњаре! [...]“ (“Und du bist auch ein Weibsbild! [...] Wir wollen eine Zucht von Tambourmajors anlegen. [...]”), или „Дивља мачкице, хеј!“ (“Wildes Tier!”), он не исказује поштовање према Марији као жени, већ јој се обраћа као сексуалном објекту, као предмету његове пожуде. Начин на који Бубњар „види“ Марију јасно је илустрован и у моменту када он провоцира Воцека у касарни, говорећи му „Ја сам прави мушкарац! Ја имам женску [...] женску која ће ми родити паметне мале бубњаре!“ (“Ich bin ein Mann! Ich hab' ein Weibsbild [...] ein Weibsbild zur zucht von Tambourmajors!”), алудирајући на војникову невенчану жену. Дакле, осим што је Марија средство путем којег ће Бубњар да „добие“ мале бубњаре, она је исто тако средство путем којег он доказује – самом себи, а потом и Воцеку – да је он прави мушкарац. Такође, Бубњар своју мушкост манифестује кроз „зверско“, понекад нападно опхођење према Марији, при чему му она узвраћа самосвесно дрско, понекад и равнодушно, као да жели да наметне чињеницу да је живо биће и да заслужује да буде поштована. Ако узмемо у обзир да Бубњар зна да је Марија Воцекова невенчана жена, а самим тим и да они живе у грешној заједници, ми можемо да претпоставимо да је његова пожуда која је усмерена ка Марији као објекту испуњења његовог нагона, проузрокована његовом представом о њој као жени лаког морала, као сексуално доступној жени – што логично и објашњава његово непоштовање, као и сирово понашање према њој.

Још један актер радње, из чије визуре можемо да створимо представу о Маријиној позицији у друштву, јесте лик Маргарете. У заједљивом разговору Марије и њене сусетке, Маргарета јој се саркастично обраћа са „госпођо“ и у наставку карактерише себе као поштenu жену; за разлику од Марије за коју „[...] сви знају [...]“ – алудира на комшијско окружење – „да [...] гледа [...] кроз [...] панталоне!“ (“[...] aber Sie, das weiß Jeder, Sie guckt [...] durch!”).

Са друге стране, Марија је у Воцековим очима, пре свега жена, мајка а потом и његова љубавница. Он према њој гаји нежна осећања која му „диктирају“ потребу да буде поштован отац и муж, спреман на сваку жртву како би прехранио породицу. Тако, Воцек каже: „Урадићу све што тражите. Потребан ми је овај новац за моју жену. Зато сам ја овде“ (“Immer ordentlich, Herr Doktor; denn das Menagegeld kriegt das Weib: Darumtu' ich's ja!”). Међутим,

ова готово идеализована слика њиховог породичног односа доживљава преокрет у оном моменту када се Марија упусти у авантуру са Бубњарем. Пошто је сазнао за њену превару, Воцек мења понашање; он више не показује поштовање према Марији као жени, мајци његовог детета; он је вређа, провоцира, виче на њу и у појединим моментима једва успева да се суздржи да је физички не нападне. Како је Воцек већ увелико психички лабилан, Маријино неверство је ту лабилност довело до крајње границе – трагичног краја: убиства Марије и Воцековог несвесног самоубиства.

Видевши Марију и Бубњара како плешу валцер у крчми, месту где се окупљају неморални људи – а након што су му Доктор и Капетан алудирали на Маријино неверство, Воцек доживљава њен плес са Бубњаром као симболички чин разврата, а читаво друштво као својеврсну „игру блуда“.<sup>23</sup> Воцек у тој ситуацији не види Марију само као прељубницу, већ и као симбол друштва, изопаченог, развратног и блудног, које он, у том тренутку, жели да казни. Његов измучени ум сматра да је његова „дужност“ да лиши Марију живота,<sup>24</sup> јер је пожелела да буде део тог друштвеног система, који је њему нанео бол.

Њено преступништво – тачније авантура са Бубњаром – нарушава стабилност друштвеног поретка, те самим тим Марија добија улогу главног узрочника трагичних збивања. Јер, искорачујући из простора припаднице подређене друштвене групе, померајући његове оквире и реструктурирајући га, она истовремено мења и редефинише границе опозитног, мушког простора. Стога је Марија у овом тренутку и на овом месту, фигура преступа, сексуалне доступности и објекат пожуде што се, као што смо раније истакли, у патријархалној култури назива негативном репрезентацијом жене, односно представом претеће женскости.

Међутим, њен идентитет има сасвим другачије обресе до момента њеног преступа. Јер, она је религиозна жена, пожртвована мајка и добра супруга, потпуно свесна сиромаштва у ком живи и које свесно прихвата. Након Воцекових све учесталијих халуцинација – проузрокованих његовим друштвеним положајем и сиромаштвом – Марија почиње да га се плаши, али је у исто време и забринута због његовог манијакалног понашања. Њу погађа то што Воцек не примећује њихово дете. Подсећа га: „Франц, твоје дете“ („Franz, Dein Bub!“), али уједно и саосећа са њим због жртве коју подноси не би ли прехранио породицу: „јадан човек, тако растрзан да ни своје дете не примећује“ („Der Mann! So vergeistert! Er hat sein Kind nicht angesehen!“).

Након свог преступа, Марија схвата да је начинила неопростиву издају због које се горко каје. Речима „Ја сам лоша жена. Могла бих себе да избодем ножем!“ („Ich bin doch ein schlecht Mensch. Ich könnt mich erstechen“), она као да презире себе због авантуре са Бубњарем, јер схвата да је тиме угрозила своју породицу. Њена унутрашња превирања дивергирају између реалности и сањарења, несреће и среће, сиромаштва и (варљиве) имућности. Марија се стиди своје прељубе, али уједно ужива у минђушама које је добила од Бубњара. Она свој стид исказује тако што затвара очи свом детету, да не гледа „издају“ своје мајке, која се налази на њеном уху. Та тренутна приступачност „света“ који је њој одувек био недостижан, завела ју је и заводи је, као варљиви излаз из судбине сопственог сиромаштва и несреће.

Дакле, коду негативне репрезентације женског, претходио је коду позитивне репрезентације жене, али у доста слабијем интензитету. Другим речима, до тренутка Маријине прељубе она је брижна мајка и супруга која живи на ивици друштвено прихватљивих норми.

<sup>23</sup> Leo Treitler, „Wozzeck and the Apocalypse“, u: *Music and the Historical Imagination*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1999, 245–246.

<sup>24</sup> Лео Трајтлер пише о библијском контексту Бихнерове драме, у чијој драматургији велику улогу имају позивања на разне религијске одломке. Такође, аутор наводи да су Воцекове халуцинације како се земља урушава и издиже, или како дим излази из пећи, заправо парафразирани цитати преузети из *Књиге постања* и *Књиге откровења*. Како су обе књиге о томе како је Бог створио, а потом и разорио свет због непоштења и разузданости људи, поменути аутор сматра да је то идеја која се формирала у Воцековом уму. Његове халуцинације у којима он заправо говори о уништењу, алудирају на оно што ће да се догоди – убиство. Тако, у трећој сцени другог чина Воцек говори о Марији као о „греху тако великом и ‘прљавом’ да може да призове анђеле са неба“. В. у: Исто, 242–247.

Репрезентација њеног идеализовано женског везује се за оне ситуације у којима Марија не само да не провоцира критеријуме друштвене коректности, већ их, из свог очајања, тако рећи својевољно потврђује.

Идеализована и претећа женскост се, дакле, међусобно прожимају и стапају у појединим моментима либрета опере. У даљем току рада, аналитички ћемо размотрити присуство назначених кôдова у самој музици.

### Конструисање музичких кôдова у опери *Воцек Албана Берга*

Карактеризација ликова, њихови међусобни односи, као и њихова друштвена припадност се у музици – за разлику од литерарног текста где је то експлицитно или имплицитно наглашено – ишчитава на више нивоа и то: на нивоу самог музичког облика,<sup>25</sup> на нивоу третмана вокалне деонице и на лајтмотивском нивоу.

Приликом профилисања ликова, композитор користи одређену инструменталну форму путем које „објашњава“ одређени лик/ликове. Тако је, на пример, прва сцена првог чина реализована у форми свите, чиме композитор жели да укаже на лабилност Капетановог ума. Другим речима, у разговору са Воцеком, Капетан каналише сопствене страхове кроз причу о времену и о односу између вечности и садашњости. На Капетаново неповезано причање и „скакање“ са теме на тему, композитор указује контрастним карактером свитних ставова (прелудијума, паване, жиге, гавоте са два дубла, арије и постлудијума). Сваки став свите представља „нову“ Капетанову мисао. У прелудијуму он говори о протоку времена, у павани о бесконачности времена, у жиги о ветру итд. По истом принципу Берг профилише и лик Доктора. Наиме, четврта сцена другог чина је у форми пасакаље, где двадесет једна варијација на дванаесттонску тему<sup>26</sup> симболично указује на Докторову опсесију да пронађе формулу за бесмртност. Његова опсесија се кроз сваку варијацију потврђује, или продубљује и при том недвосмислено указује на његове менталне проблеме.<sup>27</sup> На овај начин је Берг „решио“ и другу сцену другог чина у којој Капетан и Доктор провоцирају Воцека у вези са Маријиним неверством. Сцена је музички обликована у форми фантазије и фуге са три теме, где је свака тема везана за поједини лик у складу са њиховим карактерима.<sup>28</sup> Овај принцип Берг користи и у петој сцени првог чина, која је у форми ронда, где две теме карактеришу Марију и Бубњара.<sup>29</sup> Такође, прва сцена другог чина обликована је у сонатној форми, где се теме везују за минђуше које је Марија добила на поклон од бубњара и за дете.<sup>30</sup>

<sup>25</sup> Берг, дакле, у музичко-сценски жанр уводи форме инструменталне музике – свиту, марш, успаванку, рондо, симфонију, али и контрапунктске облике као што су пасакаља, фантазија и fuga итд. Тако је свака сцена структурирана као поједини инструментални облик: I чин, прва сцена као свита, друга сцена као рапсодија, трећа сцена као војнички марш и успаванка, четврта сцена као пасакаља, пета као рондо; II чин је петоставачна симфонија, тако да је прва сцена у сонатној форми, друга сцена – фантазија и fuga, трећа лагани став (ABC), четврта сцена – скерцо, пета – рондо; III чин чине шест инвенција – на тему, на тон, на ритам, на акорд, на тоналитет, на равномерни покрет осмина (у функцији епилога).

<sup>26</sup> Тема се састоји од дванаесттонског низа *ес-ха-ге-цис-це-фис-е-бе-а-еф-ас-де*. Антиципирана је у интерлудијуму у кларинетима, на почетку прве варијације тема се излаже у хорнама, а одмах потом и у вокалној деоници Доктора.

<sup>27</sup> Током варијација тема бива врло слободно модификована у ритмичко-мелодијском погледу, тако да ју је једва могуће пратити слухом; штавише понегде сукцесивни тонови теме наступају симултано.

<sup>28</sup> Fuga је врло слободно конципирана – број гласова није фиксиран, а контрапунктско ткиво једва да личи на традиционалну полифону фактуру. Теме су подвргнуте бројним модификацијама, док интервалски односи при експонавању не подлежу никаквим „правилима“; ипак, најопштији потези структуре троструке фуге су ипак сачувани.

<sup>29</sup> У ронду, иако прва тема карактерише Марију, а друга Бубњара, читава сцена је заправо посвећена њему. Шема овог ронда је  $ABA_1B_1A_2B_2$ .

<sup>30</sup> Прва тема сонатног облика везана је за накит, док је друга тема Маријина песма о ромском младићу који ће је повести у његову домовину, чиме се ствара алузија на Бубњара. То потврђује и појава његовог лајтмотива у оркестарском парту.



Вокалне деонице представника „више“ класе, Капетана, Доктора и Бубњара писане су најчешће у средњем, или високом регистру тенорског и басовског опсега, мада у појединим ситуацијама деонице „захватају“ и ниске регистре – односно деонице представника маргинална друштвене групе, пре свега Марије и Воцека писане су у високом, или ниском регистру сопранског, или баритонског опсега. Вокални карактер деоница је у полудекламативном и полуариозном стилу, са лирским пасажима у кантабилном стилу и парландом. Заступљен је и говор (*melodram*), док је смех карактеристичан за деонице Доктора и Капетана, а за овог другог још и звиждук и певање у фласету – гласовне манифестације којима Берг карикира ове ликове. Вокалне деонице Марије и Воцека обухватају и говорне мелодије, *Sprechgesang*, ритмичку декламацију која је типична за деоницу Воцека, као и експресионистички крик који се јавља у Маријиној деоници у моменту убиства. Вокалне деонице се одликују хроматским покретима навише и наниже у осминском и шеснаестинском покрету, потом интервалским скоковима који у појединим моментима обухватају и октаву, али и понављањем истог тона. Ритам попут триола и синкопа, експлоатисан је већином у Капетановој, а потом и Докторовој деоници. Прегнантан, акцентован, синкопиран ритам је основна ритмичка фигура Бубњарове вокалне деонице. Интересантно је то што су мелодијско-ритмичке карактеристике деоница „више“ класе, заправо и одлика вокалних деоница маргинална групе. Према томе, представници подређене друштвене групе потпуно усвајају и прихватају – фигуративно речено – „говор“ надређене друштвене формације, чиме Берг симболично указује на односе моћи између ове две друштвене класе, као и на наметање „оквира“ чиме је маргиналној друштвеној групи ограничено „кретање“.

Лајтмотиви опере везују се за одређене ликове, њихова психичка стања, ситуације и предмете. Један од главних оперских мотива је Воцеков лајтмотив „Ми сиромашни људи“ (*„Wir arme Leute!“*) који се састоји од осминског покрета велике терце и чисте квинте наниже и потом мале терце навише (в. пример 1). Маријин лајтмотив „оплакивања над њеним несрећним животом“ – експониран прво у виолинама и одмах потом у њеној вокалној деоници – врло је сродан Воцековом лајтмотиву, због скока мале терце наниже из четвртине ноте у осмину за којим следи силазни осмински покрет мале секунде (в. пример 2). Интервалски однос првог и последњег, трећег тона Воцековог лајтмотива јесте прекомерна квинта  $дис_1$ – $ге$ , док је интервалски однос првог и последњег, такође трећег тона Маријиног лајтмотива у виолинама умањена кварта  $ас_2$ – $е_2$ , односно у њеној деоници велика терца (енхармонски умањена кварта)  $де_2$ – $бе_1$ . Како прекомерна квинта у свом обртају даје умањену кварту и обрнуто, несумњиво је да Берг овим поступком алудира на Маријину и Воцекову животну и по свој прилици, нераскидиву повезаност – раскидиву једино смрћу. У прилог овој чињеници иде и то што Берг у опери интервал умањене квинте или прекомерне кварте ( $ха$ – $еф$  или  $еф$ – $ха$ ) третира лајтмотивски и тај интервал везује за Воцека, док је интервалски лајтмотив Марије чиста квинта ( $ге$ – $де$ ).<sup>31</sup> Оба њихова интервала симболизују трагедију и, чини се, нимало не изненађује чињеница да су управо Маријини и Воцекови интервали квинте и кварте експонирани у лајтмотивима Капетана и Доктора. Наиме, лајтмотив Капетана (в. пример 3) базиран на триолском покрету, садржи интервал чисте квинте ( $гес$ – $дес_2$ ), прекомерне кварте ( $ха_1$ – $еф_1$ ) и умањене квинте ( $еф_1$ – $ха$ ), док се у лајтмотиву Доктора (в. пример 4) у осминском покрету излаже интервал прекомерне кварте ( $дис_2$ – $а_1$ ), а потом у шеснаестинском покрету и интервал чисте кварте ( $а_1$ – $е_1$ ). Сада већ, можемо и да претпоставимо да се неки од ових интервала појављује и у лајтмотиву Бубњара (в. пример 5). Наравно, то је интервал чисте кварте ( $цис_2$ – $фис_2$ ). Преплетом интервала квинте (чисте, прекомерне и умањене) и кварте (чисте, прекомерне и умањене) кроз лајтмотиве главних актера радње, Берг им придаје симболично

<sup>31</sup> Наведени интервали су основа осмотонског акорда (чији су остали тонови  $а$ ,  $дес$ ,  $ес$ ,  $фис$ ) којим се завршава сваки чин опере, при чему је сваки пут измењен у структури и оркестрацији, те се тако том акорду „приписује“ значење „тоничног“ акорда целог дела. в. у: Mosco Carner: нав. дело, 158.

значање и то: повезаност судбина главних ликова, али и њихову међусобну судбинску условљеност која потом води у – трагедију, која је такође симбол ових интервала.

Још један интервал је карактеристичан за Воцекову појаву, а то је интервал секунде, који се јавља у његовом лајтмотиву „страха“ (в. пример б). Попут интервала, Берг лајтмотивски третира и тоналитет и то Це-дур, који „даје“ у виду хоризонталног глисанда, али и тон Це, који симболизује тривијалност новца. Лајтмотив који се везује за предмет, јесте лајтмотив ножа за који је карактеристичан секундни покрет и тон *цис* – који се током опере симболично „јавља“ као предзнак Маријине судбине.

### Доминантни код женског родног идентитета

Етапе драматуршког тока Маријиних појава могу да се сагледају као – (Маријино) приказивање ( $I_{3,}$ ),<sup>32</sup> преступ ( $I_{5,}$ ), разоткривање ( $II_{1,3,4,}$ ), суочавање са самом собом ( $III_{1,}$ ) и последица преступа ( $III_{2,}$ ). Такође, драматуршки ток прате и њени наступи у оквиру јавног, или приватног простора и то следећим редоследом: појављивање на граници између јавног и приватног простора ( $I_{3,5,}$ ), појављивање у приватном простору ( $II_{1,}; III_{1,}$ ) и појављивање у јавном простору ( $II_{3,4,}; III_{2,}$ ).

Тако, у уводу треће сцене првог чина – моменту када ми први пут угледамо Марију на сцени, она са дететом у наручју стоји на прозору своје куће и посматра војнике који марширају улицом. Другим речима, Марија на граници јавног и приватног простора, стоји са својим „грехом“ у рукама и без имало стида показује сву своју „грешност“. Најава њеног преступа се чује у оркестру, а она на фону војничког марша флертује са Бубњарем. Склонивши се од прозора, она се повлачи у приватни простор који доминира до краја ове сцене и у коме је она посвећена свом детету. Испровоцирана од стране Маргарете, Марија коментарише како неће да слуша како је сусетка неосновано оптужује. У њеној вокалној деоници се у том тренутку јавља интервал умањене квинте која „подвлачи“ реч кривоклетство (“[...] wollen!”), што симболично упућује на Воцекове оптужбе које ће он изрећи против ње у трећој сцени другог чина.

У наставку сцене, она успављује дете. Пева му успаванку која је у форми дводелне песме са репризом ( $a, b, a, b_1$ ), где се део *a* експонира делимично на фону чистих кварта које симболизују чекање ( $I_3$ , т. 375–379),<sup>33</sup> док се део *b* излаже на фону чистих квинти ( $I_3$ , т. 380–384). Интервал квинте се у овој ситуацији може тумачити као одговор на кварте, тачније трагедија је одговор на њено чекање. Другим речима оно што она „чека“, јесте смрт. Ако се упитамо зашто баш смрт, одговор проналазимо у прелазу између успаванке и појаве Воцека, моменту када је дете заспало. Наиме у том тренутку се у оркестру излаже материјал војничког марша, који недвосмислено указује на Маријине „преступничке“ мисли ( $I_3$ , т. 421–424).

Са појавом Воцека на прозору, Марија се на тренутак преплаши и пита „Да ли си то ти Франц?“ (“Bist du’s Franz?”). Чиста кварта у њеној деоници значи да она њега – односно смрт – чека. Њена забринутост и уплашеност због његовог бунцања демонстрирају се у оркестру излагањем материјала којим се карактерише страх, материјала који је изложен у секундној вертикали, триолском и синкопираном ритму.

Након сцене у којој се Марија први пут појављује у опери ( $I_3$ ) следи њен преступ који је већ наговештен, а који се одвија у јавном простору, на улици испред њене куће. У интерлудијуму ове сцене, на педалу чистих квинти, Берг антиципира теме ронда – тему Маријине појуде и Бубњареве сексуалности. У њиховој „игри“ завођења провлаче се материјали њихових тема, војничког марша, чистих квинти, као и лајтмотив поноса. За разлику од Маријине вокалне деонице која осцилира између парланда и кантабиле израза, Бубњар своју тенденцију да је заведе испољава кроз ариозни кантабиле. Марија „преузима“ интервалске скоко-

<sup>32</sup> Римски број означава чин, а арапски број означава сцену.

<sup>33</sup> Упор: Alban Berg, Georg Buechner's *Wozzeck*, Opera in 3 acts (15 Scenes), Op. 7, (ed.) H. E. Apostel, (eng. Trans.) Eric Blackall and Vida Harford, Vienna, Universal Edition (UE 7379/UE 12 100), 1955.

ве вокалне деонице Бубњара – попут велике терце, велике сексте,<sup>34</sup> чисте кварте, умањене квинте и секунде – те тако њена вокална деоница поприма одлике Бубњареве вокалне деонице. Како Марија у овој сцени чини преступ излазећи на тренутак из (својих) оквира подређене друштвене групе у свет надређене друштвене формације, тако она чини и „музички преступ“, јер пева/говори у истом маниру као Бубњар, представник више класе.

Последично, реструктурирањем сопственог простора, Марија мења и редефинише границе опозитног, мушког простора. На ову чињеницу, Берг указује променом места на којој се одвија Маријина и Бубњарева љубавна играрија. Наиме, у климаксу ове сцене, у моменту када се сви њихови материјали излажу у истом тренутку у пуном оркестру (I<sub>5</sub>, т. 712–714), Марија и Бубњар се склањају са улице и одлазе у њену кућу. Они прелазе из јавног простора у њен интимни простор, који је до сада био резервисан за њено дете и њеног невенчаног мужа. То такође значи да и сам Бубњар прелази у свет подређене друштвене групе.

Марија је до овог момента у Воцековим очима била брижна мајка и добра жена. Обртом ситуације, Берг измешта радњу из породичног, приватног простора у јавни простор. Зато се радња у сцени разоткривања одвија на улици – месту где је Марија начинила преступ. Воцек стојећи на месту где је стајао Бубњар у сцени преступа, каже: „Да ли си га овде виде-ла?“ (“*Hat er da gestanden?*”). Његове речи подвучене су хорнама, које излажу Бубњарев материјал (II<sub>3</sub>, т. 386–387). На Маријино избегавање да одговори на питање, Воцек јој понавља „Видео сам га, кажем!“ (“*Ich hab inn gesehn!*”). У том моменту се у његовој вокалној деоници јавља ритмичка фигура од две узастопне осмине наниже и две узастопне шеснаестине наниже, након којих следи осмински покрет навише, карактеристичан за Капетана и Доктора (II<sub>3</sub>, т. 392). Тиме композитор директно указује на „кривца“, јасно стављајући до знања ко је Воцеку рекао за Маријину прељубу.

Како је Воцек бес све више растао због Маријиних провокативних одговора на његове оптужбе, он је у једном моменту подигао руку да је удари, али њен плач га је одвратио од те намере. Марија кроз плач изговара „Остави ме на миру“ (“*Ruhr’ mich nicht an!*”), реченицу коју је у сцени преступа била упутила и Бубњару. Ритмичко-мелодијски покрет је потпуно исти у обе ситуације, с тим што у сцени са Воцеком она изговара на начин *Sprechgesang*-а у јакој (*fff*) динамици. Чини се као да Марија нема више никаквих осећања ни за Воцека ни за Бубњара. Као да их види „исто“, с том разликом што је Бубњар привлачи не само физички, већ и зато што долази из „света“ који је њој до сада био неприступачан и у неку руку забрањен. А опет, Воцек, иако опозитна фигура у односу на Бубњара, јесте отац њеног детета и човек који њу издржава.

Након начињеног преступа Марија се суочава са самом собом, у првој сцени последњег чина, „враћајући“ се на место преступа – у свој приватни простор, свој дом. Сцена тог суочавања писана је у форми инвенције на једну тему, у оквиру које је свака од седам варијација на тему, заправо Маријина реакција на листање Библије и читање приче о Марији Магдалени. Како тему чине два контрастна одсека *a* и *b*, у одсеку *a* се испољава Маријино објективно реаговање на читање Библије, док у одсеку *b* она изражава своју субјективну реакцију. Идентификујући ситуацију у којој се нашла са причама из Библије, Марија моли за опроштај. Очајна, она моли „Драги Боже! Драги Боже! Погледај ме!“ (“*Herr Got, Herr Got! Sieh mich nich an!*”). Маријино призивање Бога прате умањена кварта и чиста квинта у њеној вокалној деоници, чиме се алутира на Воцека (III<sub>1</sub>, т. 7–9). У том тренутку се у кларинетима излаже лајтмотив ножа, као предзнак онога што ће уследити, као и дванаестонска тема из пасакаље, која сугерише кривца за њену несрећу, али и тон *ce*, симбол тривијалности новца, који такође „преузима“ део кривице.

Маријина молитва, јесте заправо алузија на то да јој Воцек опрости, а томе у прилог иде и то што тема почиње интервалом квинте *ge-de* (III<sub>1</sub>, т. 1–6), а управо је те тонове компо-

<sup>34</sup> Занимљиво је да је скок велике сексте присутан и у лајтмотиву Доктора, чиме се сугерише Бубњарева и Докторова заједничка црта – неозбиљност.

зитор изоставио из „тоничног“ акорда на крају другог чина (III<sub>5</sub>, т. 813–815) – у коме Воцек понижено лежи на поду, поражен у тучи са Бубњарем – да би њима започео сцену у којој се Марија суочава са самом собом. Њеним интервалом квинте Берг је симболично указао на то кога Марија чека, али и „коме“ се моли.

У следећој сцени Маријино „чекање“ се завршава. Последица њеног преступа јесте убиство које се одиграва у оквиру јавног простора. Драмска радња ове инвенције отпочиње на педалу тона *ха* – тона који симболизује несрећу – у контрабасима, над којим се излаже лајтмотив ножа као нека врста предсказања, док се у кларинетима експонира лајтмотив „ми сиромашни људи“. Воцеков и Маријин разговор је, дакле, делимично окружен „кривцима“ за њихову трагедију. Такође, на фону тона *ха* у гудачким инструментима – у моменту када Марија и Воцек коментаришу боју месеца – у трубама и тромбонима се излаже мотив крвавог месеца, а потом и у Маријиној деоници у којој је, заправо, првих шест тонова додекафонске серије (*ге–цис–е–ас–це–де*), док су других шест тонова серије дати у Воцековој деоници (*еф–бе–ес–фис–а–ха*) (III<sub>2</sub>, т. 97–101). Овим поступком Берг симболично указује на то да је њихова судбина заједничка и фиксирана попут тонова додекафонске серије; да Марија и Воцек живе у сиромаштву, да су „обележени“ од стране друштва због „грешне“ заједнице у којој живе и због њиховог ванбрачног детета, да је преступ начињен и да опрост не постоји, те да је једино решење смрт. У моменту убиства, оркестар доноси готово све лајтмотиве – успаванке, Бубњара, завођења, минђуша, оплакивања над несрећним животом, чисте квинте, страха (III<sub>2</sub>, т. 104) – који као да ретроспективно „причају“ Маријину причу, баш као што је и она причала причу о грешној Марији Магдалени.

### Закључак

Кроз сагледавање карактеристика рода у либрету опере Воцек, установили смо да идентитет рода женског лика осцилира између два кода женскости – претеће и, у доста слабијем интезитету, идеализоване женскости. Код позитивне репрезентације женскости „показао“ се у оперском тексту који се везује за трећу сцену првог чина и другу сцену другог чина.

Међутим, музичко-сценски кодови се не поклапају у потпуности са кодовима у самом тексту опере. Наиме, у трећој сцени првог чина, при Маријином првом појављивању на сцени, присутан је код њене претеће женскости. Репрезентација *негативног женског* испољава се на два нивоа: Маријино појављивање на граници приватног и јавног простора, где она „показује“ све „оно“ због чега је друштво осуђује и, њен флерт са Бубњарем; обе ситуације „подвучене“ су војничким маршем, који директно упућује на Маријин преступ. Дакле, ми на самом почетку, у сцени представљања, „упознајемо“ Марију као грешницу, преступницу.

Одмеравање кодова родног идентитета у самом тексту опере и њихово присуство у музици, показало је да је доминантни код родног идентитета женског лика претећа женскост, са готово незнатним присуством кода идеализоване женскости. Марија је у оперу грешна „уведена“ и из ње грешна „изведена“, о чему сведочи њена смрт. Мада, чини се да избора није ни било, јер Марија је – као припадник ниже друштвене класе, која живи у грешној заједници – фигура преступа. Чини се да ју је, заправо, друштво осудило на смрт, чак и пре него што је она искорачила из дозвољеног простора.

Бергова критика друштва у опери *Воцек* је недвосмислена.<sup>35</sup> Карикирањем ликова надређене друштвене формације Берг експлицитно исказује свој став према том друштве-

<sup>35</sup> Берга је тематика Бихнеровог комада привукла управо због друштвено-политичке поруке драме, а потом и због идентификације са главним ликом – Воцеком. Наиме, Берг се идентификовао са Воцеком као оцем ванбрачног детета, као и Воцековим сиромаштвом. Поред тога, композитор је увидео сличности између драмске радње и сопствених војничких искустава. Тако су угњетавање војника од стране вишег официра, или експериментисање лекара над војницима само нека од Бергових искустава из војничког кампа. У том смислу је занимљива и преписка из тог периода, између композитора и његовог пријатеља Готфрида Косовица (Gottfried Kossowitz), у којој Берг у неколико наврата говори о неправди система и неефикасности лекара. В. у: Douglas



ном слоју. Са друге стране, он у опери симболично указује на то да Воцек није кривац за Маријино убиство, већ друштво. Јер Марија је – односно њен родни идентитет – ништа друго до једна друштвена конструкција.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Batler, Džudit, *Nevolja s rodom. Feminizam i subverzija identiteta*, prevela: Adriana Zaharijević, Loznica, Karpos, 2010.
- Carner, Mosco, "The time of Wozzeck 1918–25", u: *ALBAN BERG. The Man and The Work*. London, Duckworth, 1975.
- Carner, Mosco, "The Operas", u: *ALBAN BERG. The Man and The Work*. London, Duckworth, 1975, 145–194.
- Clements, Andrew, "Wozzeck", u: Stanley Sadie, (ed.), *The New Grove Dictionary of opera*, Volume Four, London, The Macmillian Press Limited, 1992, 1176–1180.
- Ilić, Ivana, *Fatalna žena. Reprzentacija roda na operskoj sceni*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2007.
- Jarman, Douglas, "Berg, Alban (Maria Jahawnes)", u: Stanley Sadie, (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, Volume Three, New York, Oxford University Press, 2001, 312–325.
- Treitler, Leo, "Wozzeck and the Apocalypse", u: *Music and the Historical Imagination*, Cambridge, Harvard University Press, 1999, 243–263.
- Vujanović, Ana, „Džudit Batler“, u: Miodrag Šuvaković i Aleš Erjavec (ur.): *Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Beograd, Atoča, 2009, 511–526.

Jovana Petrović

#### GENDER IDENTITY OF THE FEMALE CHARACTER IN ALBAN BERG'S OPERA WOZZECK

SUMMARY: In this paper, I attempted to define gender identity of the leading female character in opera *Wozzeck* (1917–22) by Alban Berg. Theoretical postulate which Ivana Ilić gave in her study *Fatalna žena. Reprzentacija roda na operskoj sceni*, seemed to me as the most adequate for understanding of this work from the perspective of gender studies. This work presents an analysis of the libretto, as well as musical and theatrical ways and means used by composer for the construction of particular gender relations which indicates gender representation codes. There are two female codes – two opposites between what is called a positive and a negative representation of a woman, and between images of idealized and threatening femininity – woman as a calm object of adoration and, on the other hand, as a visually and physically available transgressional figure. By applying this kind of analysis I have tried to show how one female character/subject is constituted and positioned through complicated interweaving of gender, class and political dimensions of operatic text, which is, as such, a specific field where (political) power between different sexes and classes is expressed.

---

Jarman, "Berg, Alban (Maria Jahawnes)", u: Stanley Sadie, (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, Volume Three, New York, Oxford University Press, 2001, 316.

ПРИЛОГ

Пример 1. Албан Берг, *Воцек*, I чин, прва сцена, т. 136–138.

*sehr breit* ( $\text{♩} = 26-30$ )

1. Pos. m.D. Dpf. ab  
2. Pos. m.D. Dpf. ab  
3. 4.

kl. Tr.

Hptm. Capt.

Wozz. *Wir ar-me Leut! Sehn Sie, Herr Hauptmann, Geld, Geld! Wer kein Geld hat!*  
*Poor folk like us... see now... need mon-ey... look, sir... al-ways mon-ey!*

*sehr breit* ( $\text{♩} = 26-30$ )

1. VI. *ff*  
2. VI. *mf*  
Vla. get. *f*  
Vlc. *f*  
Kb. *f*

*etwas bewegter* ( $\text{♩} = 42-48$ )

Kfg. *N*  
Wozz. *p*

Da setz' ein-mal ei-ner Sei-nes-glei-chen auf die mo-ra-li-sche Art in die Welt!  
Let one of us try to bring his own kind, in-to the world in a good mor-al way!

*etwas bewegter* ( $\text{♩} = 42-48$ )

1. VI. *pp*  
2. VI. *pp*  
Vla. get. *pp*  
Vlc. *pp*  
Kb. *pp*

140

140

Пример 2. Албан Берг, *Воцек*, I чин, трећа сцена, т. 363–365.

**363**

1. Picc. nimmt ev. 4. Fl. des gr. Orchesters

1.2. Fl.

1.2. Ob.

1.2. Kl. in Es nehmen ev. 3. u. 4. Kl. in B des gr. Orchesters

1.2. Fg.

1.2. Hr. in F nehmen ev. Dpf.

1.2. Trp. in F nehmen ev. Dpf.

2 Ten. Pos. nehmen ev. Dpf.

1 Baß Pos. nimmt ev. Dpf.

Btb. nimmt ev. Dpf.

kl. Tr.

Beck.

u. gr. Tr.

Die Militärmusik ist plötzlich - als Folge des zugeschlagenen Fensters - unhörbar geworden  
*The Band is no longer heard*

**363**

**Sehr langsam, aber mit bewegtem Ausdruck**  
 (neues  $\text{♩}$  = voriges  $\text{♩}$  = ca 108; die neuen Viertel sind also 54 - 66)

**365**

Englhr. 4. Oboe

2. Hr. in F m. D. (m. Dpf.)

1. Pos. m. D. m. Dpf.

**Marie**

schlägt das Fenster zu  
*she slams the window*

sie ist allein mit dem Kind  
*Marie is alone with her child*

schreit sie an) Luder!  
 (shouting at her-) *Hussy!*

(ausbrechend:) Komm, mein Bub!  
 (flaring up:) *Come, my child.*

Was die Leu-te wol-len!  
*We shan't hear their slan-ders.*

**363**

**365**

**Orchester**

Solo 1. Vl. o. D. o. Dpf. *ff* *vibrato* *mf* *f* *mf* *p* nehmen Dpf.

d. Übrig. o. Dpf. *ff* *vibrato* *mf* *f* *mf* *p* nehmen Dpf.

2. Vl. o. D. o. Dpf. *ff* *vibrato* *mf* *f* *mf* *p* nehmen Dpf.

Vla. o. D. o. Dpf. *ff* *vibrato* *mf* *f* *mf* *p* nehmen Dpf.

Vlc. get. o. D. o. Dpf. *ff* *vibrato* *mf* *f* *mf* *p* (arco) *pizz. (deutlich)*

Kb. o. D. o. Dpf. *alle* *ff* *vibrato* *mf* *f* *mf* *p*



Пример 3. Албан Берг, *Воцек*, I чин, прва сцена, т. 47–49.

**Measures 47-49:**

- Tempo:** a tempo (measures 47-48), rit. (measure 49)
- Key Signature:** B-flat major / D-flat minor
- Time Signature:** 3/4
- Instrumentation:** Fl. (1. 3., 2. 4.), 1. Hr. in F o. D., 2. 3. 4. Trp. in F o. D., 2. 3. Pos. o. D., 4., Bth. o. D., 2 Pk., kl. Tr., gr. Tr., Hfr., Hptm. Capt., Wozz., 1. Vl., Solo obligat Vln., d. Übrig.
- Vocal Lines:**
  - Captain:**

o - der ich wer - de me - lan - cho - lisch!  
*it al - ways gives me me - lan - cho - lia.*
  - Wozzeck:**

Ja - wohl, Herr Hauptmann!  
*Yes sir, just so, sir!*
- Performance Instructions:**
  - Flute: *f*, *pp*, *ppp*, *sf*
  - Clarinet: *ppp*, *pp*
  - Trumpet/Trombone/Bassoon: *pp*, *ppp*, *sf*, *pp*
  - Oboe: *pp*, *ppp*
  - Horn: *f*, *pp*, *ppp*
  - Violin: *p*, *pizz.*, *spicc.*, *sempre H*, *nehmen Dpf.*, *sehr frei (quasi Kadenz)*



Пример 4. Албан Берг, Воцек, I чин, четврта сцена, т. 562–564.

13. Var.  
Breit, (♩ = 80) quasi Auftakt

1. Fl.  
2. Fl.  
3. Fl.  
4. Fl.  
1. Kl. in B  
2. Kl. in B  
3. Kl. in B  
4. Kl. in B  
Bkl. in B  
1. 2. 3. Fg.  
1. Hr. in F o.D.  
2. Hr. in F o.D.  
3. Hr. in F o.D.  
4. Hr. in F o.D.  
Dokt. Doct.  
1. Vl.  
Vlc.  
Cb.

Woz-zeck, Er kommt ins Narren-haus.  
Woz-zeck, This is in-san-i-ty!

Breit, (♩ = 80) quasi Auftakt

Пример 5. Албан Берг, Воцек, I чин, пета сцена, т. 367.

accel. - - - a la marcia

1.2.3.4.Fl.  
1.2.3.4.Ob.  
1.2.3.Fg.  
Kfg.  
Hr. in F  
o.D.  
3.4.  
2.3.  
Pos.  
o.D.  
4.  
Btb.  
o.D.  
Pk.  
Trgl.  
Beck.  
u. gr-Tr.

1.2.3.  
mf  
4. tacet  
1  
H  
1.3.a 2  
p  
f  
1.2.a2  
H  
3.4.a 2  
1.2.  
3.  
f  
H  
p  
f  
a 2  
f  
nimmt Dpf.  
f  
mf  
p  
mf

5. Szene / 5<sup>th</sup> Scene  
Straße vor Mariens Tür (Abenddämmerung)  
Street before the door of Marie's dwelling (Evening twilight)  
Marie steht bewundernd vor dem Tambourmajor  
stands admiring the Drum Major  
parlando  
Geh ein - mal vor Dich hin! Ü - ber die  
Just take a step or two! He has a  
Tambourmajor in Positur macht - einige -  
Drum Major pulls himself up straight, and - marches -

1 accel. - - - a la marcia

Vla.  
Vlc.



Пример 6. Албан Берг, Воцек, I чин, трећа сцена, т. 427.

**a tempo** (wie Takt 414-416) **etwas bewegter** (♩ = 76-80)

**425**

1. 2. Fl.   
 3. 4. Fl.   
 1. 2. 3. 4. Kl. in B   
 Bkl. in B   
 1. 2. 3. Fg.   
 1. Pos. m. D.   
 Hfe   
 Marie   
 Wozzeck   
 1. Vi.   
 2. Vi.   
 Vla.   
 Vlc.   
 Kb.

Es klopft am Fenster  
There is a knocking at the window  
zusammenfahrend  
she starts with fright  
aufspringend  
jumps up  
das Fenster öffnend  
opens the window  
dolce

Wer da?  
Who's there?  
Bist Du's, Franz?  
Is't you, Franz?  
Komm her - ein!  
Come in - doors!

zum Fenster hereinsprechend  
through the window

Kann nit! Muß in die Kasern!  
No, no! Must go and report.

*verlöschend*   
 *col legno*   
 *lang gestoßen*   
 *quasi ohne Ausdruck*