

Моника Новаковић¹

ПОЗОРИШНИ СЦЕНАРИО VERSUS ПАРТИТУРА МУЗИЧКОГ ДЕЛА²

САЖЕТАК: Са намером да се преиспитају на први поглед једноставне логичне паралеле између музичке и позоришне уметности, у овом раду су размотрени проблеми који их прате. Да ли музикологија и театрологија деле разумевање појединих појмова из музичке терминологије? Да ли партитура заиста може да се посматра као сценарио? Да ли је диригент заиста аналогон редитељу? Које разлике овај дискурс о сличности додатно потенцира, оповргава или потврђује? Ова и друга питања сагледана су на релацији позориште–музика и музика–позориште те критички сагледана из угла музикологије.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: музикологија, театрологија/студије театра, партитура, сценарио, интерпретација

Да ли постоје одређене сличности између партитуре музичког дела и позоришног сценарија? Николас Кук (Nicholas Cook), у својој студији *Beyond the Score – Music as Performance*, недвомислено даје потврдан одговор, штавише, он партитуру изједначава са сценариом. Циљ ми је да овим радом укажем на потенцијалне аналогije и важне разлике између партитуре и сценарија. Предложено поређење сценарија и партитуре првенствено ћу посматрати из визуре света позоришта, имајући у виду, са једне стране, Куков став, а са друге стране, заступајући критички музиколошки став. Аутори чији ће ставови овде бити представљени првенствено из домена позоришта, одабрани су према степену употребе музичке терминологије коју неретко примењују у својим разматрањима театарских проблема, затим према њиховом схватању природе сценарија или драмског текста и режије.

У контексту овог рада, биће коришћен термин *сценарио* као погоднији термин за основу инсценације одређеног литерарног дела намењеног позорници, из разлога што драмски текст сам по себи подразумева додатну експликацију жанровске природе текстуалног предлошка. У том смислу, ради јаснијег разумевања проблематике која следи, овом приликом ћу издвојити неколико релевантних термина из *Позоришног речника* Милована Здравковића, који објашњава да је:

¹ Контакт: monynok@gmail.com

² Студија случаја писана је у оквиру предмета Музикологија 3 – Музика и уметност у обликовању европског културног идентитета, под менторством ред. проф. др Тијане Поповић-Млађеновић у школској 2018/2019. години.

Драмски текст – аутохтоно књижевноуметничко дело написано за сценско извођење. Може бити различитих жанрова, од класичне драме до најсавременијих сценских облика...³

Сценарио – 1. текст по којем се снима филм; 2. схема радио-емисије са свим тонским ефектима; 3. схема, предлог за пантомимске представе, представе физичког театра, импровизације; 4. редослед нумера с текстом који говори водитељ – конференсије, повезујући нумере у колажним, сценским, естрадним програмима.⁴

Позоришна визура

Занимљиво је запажање театролога Бернара Дора (Bernard Dort) које ћу овом приликом изложити и прокоментарисати.⁵ У контексту питања које је Радослав Лазић поставио Бернару Дору у интервјуу, а које се тиче проблема дефинисања режије, те потенцијалног мишљења да је режија тумачење, односно интерпретирање драмског дела, Дор реагује реформулисањем питања, дајући испут и одговор.⁶

„Мислим да би требало размишљати о томе *шта је сценско дело*? Мислим да сценско дело није нимало и никако исто што и књижевно дело. Сценско дело, пре свега акценат на сценско дело, стављен је на комуникацију, а мање функцију израза, с једне стране. С друге стране, сценско дело је пролазно, краткотрајно, које се никад не може потпуно и на исти начин поновити такво какво је. Оно је створено да би се „уништило“ у позоришној представи. Мислим да је ту значајан проблем, рекао бих бар за извештај број редитеља, а то је чињеница да би требало да, пре свега, сценско дело буде аутономно, да не кажем независно, али то независно дело не може да има трајну егзистенцију. На неки начин, у контакту са публиком, сценско дело застаревља. Оно не може на неограничен начин да буде поновљено. Десет година касније, то дело не постоји. То је велики проблем у области изучавања, студија о позоришту. Толико се ради на томе да се реконструише једна режија! Можете, отприлике, да дате глобалну партитуру дела, али то више није одиграна партитура дела. То може бити само нека врста докумената, и не можете да омогућите поново стварање, док један текст – то је увек поновно стварање.”⁷

³ Милован Здравковић, *Позоришни речник, Драмски текст*, Завод за уџбенике, Београд, 2013, 62.

⁴ Исто, 199–200.

⁵ Радослав Лазић, „Интердисциплинарни драмски центар – разговор с театрологом Бернаром Дортом (Bernard Dort), директором Позоришног института на париској Новој Сорбони“, у: Радослав Лазић, *Трактат о театрологији – театролошки дијалози о позоришној науци*, Библиотека драмских уметности, Алтера Books и аутор, Београд, 2014, 30–36.

⁶ Исто.

⁷ Исто, 30–31.

У доровском смислу гледано на музику, за разлику од режије која не може да се настави и да се у потпуности реконструише, партитура музичког дела наставља да живи после сваког извођења, наставља своје постојање и без реализације у звуку. Исто тако, извођење музичког дела, попут *одигране* режије о којој Дор у овом случају говори, не може у потпуности прецизно да се реконструише без сопствене партитуре, а свакако неће бити исто када се то дело опет изведе.

Са друге стране, Радослав Лазић је постављао питања и Еугениу Барби (Eugenio Barba), који је у својим одговорима подвукао двојако разумевање појма *режија*, које нам може бити значајно и за тренутну проблематику – аутор истиче да се речју „режија означавају, с једне стране праве *сценске интерпретације*, а с друге – *сценске композиције* које, наравно, имају свој садржај, али којима се не износи на сцену никакав раније створен састав.”⁸ Ово се исто односи и на извођење музичког дела – сценске интерпретације подразумевале би извођење музичког дела, а сценске композиције подразумевале би само музичко дело.

Морамо да уочимо да се питање партитуре као скице за представу, латентно провлачи у литератури театролога што је уочљиво и у још једној значајној књизи Радослава Лазића под именом *Трактат о драми*, која је базирана на дијалозима с драмским писцима о поетици, техници, естетици, етици, теорији драме и драматургије.⁹ Штавише, једно поглавље у књизи базирано на разговору са драмским аутором Миладином Шеварлићем носи назив *Драма је партитура за позоришну представу*!¹⁰ Но, пре него што се посветим разматрању да ли је наслов овог поглавља функционалан и да ли је заиста драма партитура за позоришну представу, вредно је поменути и друга питања која додатно проблематизују дискурс о драми и драматургији. Наиме, већ у едиторијалу свог трактата о драми, Лазић наглашава да се свака расправа о драми отвара питањем „да ли је драма као најсложенији ексклузивни књижевни-сценски род или је драма партитура за сценско уметничко редитељско-глумачко дело, будућу драмску представу”¹¹ – да ли можемо онда да схватамо драму као скицу/упутство за

⁸ Радослав Лазић, „Антропологија драмске режије - питања редитељу и театрологу Eugenio Barbi у Интернационалној анкети о феномену режије“, у: Радослав Лазић, *Трактат о театрологији...*, нав. дело, 45.

⁹ Радослав Лазић, *Трактат о драми – дијалози с драмским писцима о уметности, поетици, техници, естетици, етици, теорији драме и драматургије*, Ауторска издања, Самиздат, Београд, 2013.

¹⁰ Радослав Лазић, „Драма је партитура за позоришну представу – разговор с драмским аутором Миладином Шеварлићем“, у: Радослав Лазић, *Трактат о драми...*, нав. дело, 168–176.

¹¹ Радослав Лазић, „Едиторијал“, у: Радослав Лазић, *Трактат о драми ...*, нав. дело, 7.

реализацију позоришне представе, па стога и партитуру музичког дела као скицу/упутство за реализовање извођења тог дела? Да ли је Кук ипак у праву?

Да бисмо јасније то утврдили, потребно је посветити пажњу ставовима различитих драмских писаца који су имали прилике да кажу нешто о драми у овој књизи. Стога пођимо од става академика др Братка Крефте, драмског аутора и редитеља са којим је Лазић расправљао о драми.¹² Крефт у свом одговору на питање везано за однос режије и драме одговара да је „драма као литерарни текст основа и исходиште сваке њене сценске (режијске, глумачке итд.) стваралачке интерпретације, а не само *репродукција*, како то тврди застарела драматургија.”¹³

Ова констатација, пренета на терен музике у оном смислу у ком Кук говори о партитури музичког дела, звучаће веома познато. Ако делић ове Крефтинe мисли преведем терминима музике, она ће изгледати овако: *партитура као музички текст основа је и исходиште сваке њене стваралачке интерпретације, а не само „репродукција“*. Братко Крефт у даљој разради свог одговора на Лазићево питање тврди следеће:

„Редитељева функција и рад у много чему су слични диригенту оркестра, који током студирања, нпр. неке Бетовенове симфоније, мора најпре добро проучити партитуру, пре него што је стваралачки пренесе на оркестар (у целини и појединачно код појединих музичара).”¹⁴

„Питање је само, како ће га редитељ и глумци својом индивидуалном уметничком стваралачком интерпретацијом потврдити у представи, да не остане само *репродукција* текста.”¹⁵

„Редитељ и глумци, који само *репродукују* текст заиста су само репродуктивци, док су индивидуални ствараоци уметнички интерпрети у најдубљем смислу те речи.”¹⁶

Из приложених Крефтиних мисли уочљиве су паралеле на нивоу интерпретације (редитељ као диригент), текста и извођења (глумци као музичари извођачи). Дакле, није довољно само постојање текста, већ је потребно имати у виду *ко* чита тај текст и *како*. Наставимо том линијом накратко. На слично питање односа режије и драматургије одговара и драмски аутор и редитељ Фадил Хацић речима да:

¹² Радослав Лазић, „Ангажована драма – разговор с академиком др Братком Крефтом, драмким аутором и редитељем“, у: Радослав Лазић, *Трактат о драми...*, нав. дело, 20–28.

¹³ Исто, 25.

¹⁴ Исто, 26.

¹⁵ Исто.

¹⁶ Исто.

„Однос режије и драматургије би требао бити исти као однос диригента и нота. Једном Карајану или Матачићу нитко не може оспорити креативност зато што максимално прецизно интерпретирају глазбу великих композитора. У театру се то све чешће не ради тако. Редатељи *дописују* ноте аутору или му мијењају читав смисао и ритам драматуршке композиције, претумбавају чинове и избацују сцене, што још ни један диригент није направио Шопену или Чајковском, али редатељи то раде Шекспиру. Велики диригенти су својом генијалношћу мајсторски интерпретирали велике композиторе а да при томе нису били пусти *пресликачи* нота. По мени би редатељ требао бити надахнут, маштовит тумач ауторовог дјела, а не његов први негатор. Ако редатељ не вјерује у дјело које поставља, што се очитује у радикалним промјенама драмског ткива, онда је поштеније да га не ради.“¹⁷

Осим чињенице да је схватање музичке терминологије овог аутора у односу на остале ауторе доста интензивније, овде се још једном потврђује разлика између језика ове две уметности управо у тежњи за максималном прецизношћу интерпретације коју Хацић високо вреднује – сетимо се опет параметара које можемо музички прецизно записати али и музичке писмености којом је неопходно прићи партитури.

Такође, овом констатацијом разумевање партитуре и сценарија постаје све комплексније. И сценарио али и партитура музичког дела остављају слободне просторе у којима могу и редитељ и диригент односно извођач да интервенишу у свом тумачењу дела те да их домисле. Њима је потребно нешто што ће *прочитати* и интерпретирати јер само извођење музичког дела није довољно. Наравно, немојмо заборавити да музичко дело интерпретирају не само извођачи и диригенти, већ и музиколози и теоретичари, а сценарио глумац, редитељ, критичар, театролог, а у крајњој линији и композитор и драмски писац као први читаоци/слушаоци (свог) дела, па и први критичари. Још једну димензију додаје и Кук када каже да „извођачке уметности, по дефиницији имају два интерпретатора: извођача који интерпретира (музички – прим. М.Н), текст и гледаоца/слушаоца који интерпретира извођење.“¹⁸ Већ смо констатовали да извођач није једини који интерпретира музички текст, и да глумац није једини који интерпретира сценарио, а слушаоце односно гледаоце свакако треба имати у виду, у смислу у ком их Кук спомиње, те је тиме та димензија драгоценија. Исто тако, важно је имати на уму важну чињеницу. Тијана Поповић Млађеновић истиче да „запис партитуре посредује између композитора и извођача, између композиторове идеје и

¹⁷ Радослав Лазић, „Сатирична комедиографија и режија – разговор с драмским аутором и редитељем Фадилом Хацићем“, у: Радослав Лазић, *Трактат о драми...*, нав. дело, 40–41.

¹⁸ Nicholas Cook, *Music, Performance, Meaning: Selected Essays*, Routledge, Taylor & Francis Group, London, 2016, 291.

њене звучне реализације”,¹⁹ као и да се тако „граде две врсте односа: према композиторовој идеји и самом чину стварања, и према појавности музичког дела, резултату интерпретације у звуку.”²⁰ Ако сценарио посредује између замисли драмског писца и реализације представе на сцени, тако и партитура као уједно и музички текст и сценарио посредује између композиторове замисли и реализације музичког дела.

Вратимо се сада на Миладина Шеварлића и његову констатацију да је драма партитура позоришне представе. У свом дијалогу са Радославом Лазићем и одговору на питање односа између драме и режије, глуме, времена и простора на сцени²¹ Шеварлић одговара да је „драма форма која прелази у неку другу, она је партитура за позоришну представу, а ова је, тек, дефинитивни облик у коме се драма отеловљује”²² и мишљења је да се неретко дешава да текст игра улогу клина у *чорби-представи* из које бива касније извађен и бачен.²³ Дакле, драма мора прећи у неку другу форму, али ниједан драмски текст није дословце пренесен на сцену. Та друга форма мора бити сценарио који ће бити истинска основа позоришне инсценације. Са друге стране, музичко дело се може одмах изводити из свог записа, из партитуре, такво какво јесте. Шеварлићев став подразумевао би изједначење поменутих појмова партитуре, драме, драмског текста, а као што смо видели, то не може бити случај.

Ако пратимо Кукову тврдњу да партитура јесте по природи ближа сценарију због постојања напомена, онда можемо закључити да се Шеварлић не би у потпуности сложио са неопходношћу општег постојања тих напомена. Он сматра да су оне нешто друго у односу на партитуру (музичког дела; драмског текста) и тврди да је „сам текст систем знакова који иницира процес властитог преображаја у позоришну представу”²⁴, те да он лично, дидаскалије користи „само у неопходној мери, да бих назначио оне интерпретативне елементе које није могуће уградити у текст.”²⁵ Опет преведено терминима музике, зар и партитура не представља систем знакова који омогућавају реализацију извођења музичког дела?

¹⁹ Тијана Поповић Млађеновић, *Музичко писмо – музичко писмо и свест о музичком језику са посебним освртом на авангардну музику друге половине XX века*, ФМУ, Београд, 2015, 77.

²⁰ Исто.

²¹ Радослав Лазић, „Драма је партитура за позоришну представу – разговор с драмским аутором Миладином Шеварлићем“, у: Радослав Лазић, *Трактат о драми...*, нав. дело, 171.

²² Исто.

²³ Исто.

²⁴ Исто.

²⁵ Исто.

До сада је било речи о ауторима који су се у мањој мери служили музичким терминима да би одговорили на питања о свом схватању позоришта, али овом приликом желим да се осврнем и на примере страних режисера и драмских писаца који су велики узор за своје позориште проналазили управо у музици. Реч је о ауторима који су у више наврата истицали значај музике као такве за њихово схватање позоришта и позоришне представе. Како је проблем овог рада специфичан (могући) однос позоришног сценарија и музичке партитуре, осврнула бих се само на аспекте дискурса ових аутора који се тичу само ова два елемента, те се нећу задржавати на њиховим схватањима различитих музичких параметара које сматрају применљивим и у театру (ритам, хармонија, боја...).

Од позоришта ка музици

Дејвид Роузнер у својој књизи *Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making* разматрајући европску праксу драмског театра (са примарним фокусом на говорни театар /Sprechtheater/ у оквиру ове праксе) жели да трасира начине на које је музика имала важну улогу у иновативном театру: да демонстрира како је музика као модел, метод и метафора у театарском стварању остварила витални и трајни утицај, и он то назива *диспозитивом музикалности (musicality dispositif)*.²⁶ Са једне стране, он се бави драмским театром, а са друге стране и у мањој мери, опером, што је разумљиво будући да су и једна и друга пракса биле изузетно повезане, и у погледу личности²⁷ које су деловале у овим пољима и у погледу утицаја који су се остваривали у простору између ова два поља. У том смислу, Роузнер почиње своје тумачење ставова Адолфа Апије (Adolphe Appia) који се тичу неколико ставки које позориште треба да „научи“ од музике. Најпре, партитура се опет јавља као кључна реч, чак и у Апијином дискурсу, као један од елемената које Роузнер разматра у свом излагању. Према Роузнеру, Апија започиње своју мисао од музичке партитуре као такве, и залаже се да уметници театра увек полазе од партитуре као инспирације и водича те да треба да „преведу“ својства

²⁶ David Roesner, “Musicality in Theatre – Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making“, in: Roberta Montemorra Marvin (ed.), *Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera*, Ashgate Publishing Limited, Farnham, 2014, 1.

²⁷ Уметници о којима он говори дали су свој допринос и у једном и у другом пољу. Нав. према: исто, 1.

музичке партитуре на мизансцен сцене уопште.²⁸ То не може и не сме бити једноставно превођење.

До сада смо видели да се највише истиче улога редитеља као диригента, особе који мора да суштину драмског дела изнесе адекватно²⁹ на позорницу, међутим, Роузнер читајући Апију, уводи паралеле које се налазе мимо текста (без обзира да ли говоримо о партитури музичког дела или сценарију). Из Роузнеровог излагања о Апији, закључујем да би Апији највише одговарао концепт редитељског позоришта, иако сам мишљења да строгу контролу и истицање редитеља као главног елемента позоришне представе Апија не би подржао. Сличног мишљења је и Роузнер који тврди да би „сви експресивни канали били усмерени кроз једну особу, међутим са његовим театарско-практичним смислом за реалност, он [Апија – прим. М.Н.] је прилично свестан ограничења”³⁰ – према Роузнеровом цитату Апијиног схватања, „драмски писац могао би бити водећа улога, дизајнер и редитељ; ако је композитор, морао би бити и певач и диригент... наравно, ово је превише захтева за њега!”³¹ Према Апијином схватању, редитељеви напори би морали да прођу незапажени од стране публике.³² Односно, његови напори би требало да буду усмерени на позоришну представу, али тако вешто уложени да их публика не примећује, него да им сву пажњу заокупља оно што се приказује на сцени у хармоничном складу. Поред тога, паралела редитељ-диригент је оправдана, јер како Роузнер каже, већ на почетку формирања те професије, аналогија између ове две улоге води закључку да је реч о инхерентно музичкој улози.³³ Дакле, улога *тумача* у основи је музичка, по природи, а по свом историјском развоју, двојака.

Роузнер такође разматра и Мејерхољдове (Vsevolod Meyerhold) ставове кроз призму музикалности која је нешто раније била поменута, те се позива на мисао Едварда Брауна (Edward Braun) који сматра да је *концепт музикалности* карактерисао Мејерхољдов стил и издвојио га од других савременика, а затим додаје и запажање Харлоу Робинсона да је „Мејерхољд користио музичку терминологију како би

²⁸ Исто, 34.

²⁹ Поставља се питање шта се, у историји позоришта, али и сада сматрало и сматра као адекватно односно правилно читање драмског текста.

³⁰ David Roesner, нав. дело, 45.

³¹ Исто.

³² Исто, 46.

³³ Исто, 43.

прецизно описао ритам, покрет и гестове било ког инсценираног дела, а чак је и називао своју схему за продукцију партитуром.”³⁴ ³⁵

Било је речи о улози особе која тумачи одређени текст али није било речи о истинском читању партитуре и сценарија. Оба подразумевају *немо читање* или, једноставније речено, *читање у себи* пре припреме за извођење или инсценацију – интерпретатор може пре звучне реализације *тихо* у себи да интерпретира партитуру, а читалац сценарија урадиће исто што и читалац неког књижевног дела: замислиће у себи сцену на којој се одвија радња, замислиће ликове, њихову одећу и начин понашања и осетиће којим интензитетом нека тврдња мора бити изречена.

Сличан став заступа и Питер Киви (Peter Kivy) када разматра читање као чин, било да је реч о читању књижевног дела или музичког дела полазећи од става да „не звучи чудно предложити да су музичке партитуре и драмски текстови по логици слични артефакти”³⁶ а са убеђењем да је и читање извођачка уметност³⁷, мишљења је да индивидуа може да чује музичко дело у свом унутрашњем уху, што ће рећи, индивидуа може да *чује* и читаву продукцију у свом уму.³⁸ Међутим, подвлачи важну разлику – читање³⁹ партитура није уобичајени начин стицања музичког искуства, али свакако захтева велики ментални напор да би се заиста читаво дело чуло у уму.⁴⁰ Стога, стављање тежишта на извођење музичког дела уместо на његову партитуру додатно доводи прецизност реконструкције у питање.

³⁴ Исто, 57–58.

³⁵ Поред ова два драмска писца, Роузнер се бавио и манифестацијом музикалности у драмском писању као инхерентном својству драмског текста и то управо разматра у четвртом поглављу своје књиге, поглављу које носи наслов “Writing with Your Ears – The Musicality of Playwriting”. В. исто, 121–170.

³⁶ Peter Kivy, *The Performance of Reading – An essay in the Philosophy of Literature*, Blackwell Publishing, Malden, 2006, 35.

³⁷ Исто.

³⁸ Исто, 36.

³⁹ Морамо имати у виду главну тему његове књиге а то је веза између немог читања и перформанса. В. исто, xi.

⁴⁰ Исто, 36.

Музиколошка визура

Питање које је Кук поставио, гледано из угла позоришта, даје занимљиве налазе. Пре свега, исходиште ауторове мисли и питања о коме је реч. Николас Кук је, у уводу своје поменуте књиге *Beyond the Score*, изнео ставове на основу којих развија наратив о музичком делу. Наиме, Кук је мишљења да је музикологија постављена на темељу идеје музике као записа пре него музике као извођења, те наводи да се, стога, извођење сматра „вишком“ саме музике, не нужно неопходним, налик поезији коју читамо наглас – јер, „зашто да не“, каже Кук, „када је већ значење уписано на штампаној страни?“⁴¹ С тим у вези, Кук сматра да је искуство живог или снимљеног извођења примарна форма егзистенције музике, а не пука рефлексија записаног текста, те да поезија може да се третира на пређашње поменут начин али, са друге стране, музика не.⁴² Сами извођачи, истиче Кук, дају незаменљив допринос култури музике као креативне праксе, те подвлачи чињеницу да је неопходно променити схватање музике и пита се да ли је уопште прикладно посматрати музику као објект.⁴³ Такође, нешто раније, Николас Кук је имао прилике да у свом обраћању на шестој међународној конференцији за проналажење музичких информација (International Conference on Music Information Retrieval или ISMIR) 2005. године, истакне значај извођења у контексту података које музиколог може да добије анализом истих.⁴⁴ Том приликом је подвукао и важну чињеницу: „за извођаче и слушаоце, свако извођење постоји не само вертикално, такорећи, у односу на партитуру, већ и хоризонтално, у односу на друга извођења...“⁴⁵ Та чињеница, као што смо видели, важи и за позоришне инсценације, дакле, у односу на сценарио али и друге поставке одређеног сценарија.

У складу са намером да стави акценат анализу извођења у музичком комуникационом ланцу, Кук се позива на интердисциплинарне студије извођења које су развијене из студија театра и објашњава да је један од основних постулата ових студија схватање да значење настаје у самом чину извођења и ова мисао јесте суштинска основа његове књиге која ће му омогућити да оде *изван* партитуре.⁴⁶ Поред

⁴¹ Nicholas Cook, *Beyond the Score – Music as Performance*, Oxford University Press, Oxford, 2013, 1.

⁴² Исто.

⁴³ Исто.

⁴⁴ Nicholas Cook, *Towards a complete musicologist?*, keynote address, ISMIR Conference, London, September 2005, <http://ismir2005.ismir.net/documents/Cook-CompleteMusicologist.pdf>, у: Драгана Стојановић Новичић, *Теорија података у музикологији, прва година докторских студија музикологије, курс Музикологија 1*, ридер, ФМУ, Београд, 2009, 1–7.

⁴⁵ Исто, 5.

⁴⁶ Nicholas Cook, *Beyond the Score...*, нав. дело 1.

тога, мишљења је да тек са схватањем музике као извођења, партитура може постати разумљивија онима који се њом и баве, а са друге стране, истиче да, гледано из угла студија извођења, партитура јесте по природи ближа драмском тексту него литерарном тексту као што је традиционална музикологија схвата.⁴⁷ Поред природе музичког дела, он спомиње још један важан аспект а то је социолошки аспект (који ће касније у тексту бити детаљније објашњен). Наиме, „музика постоји у сарадничком деловању људи који свирају и раде заједно, тако да се извођења могу промишљати као комплексне друштвене интеракције, а партитуре као сценарио.”⁴⁸ Дакле, то говори из позиције музиколога који жели да истакне шта музикологија треба да уради – комуникациони ланац није промењен ни у ком виду, нити Кук има намеру да било који од елемената избаци или, са друге стране, умањи значај анализе записа дела – оно што он жели јесте да стави акценат на извођење.

Осим у поменутој књизи *Beyond the Score*, Кук је у више прилика истакао да је партитуру боље схватати као сценарио пре него текст, на пример, у књизи *Music, Performance, Meaning: Selected Essays* у којој образлаже да треба размишљати о музичком запису као сценарију, управо у театарском смислу подстицаја на делање (и друштвену интеракцију) у времену у ком се одвија извођење/представе⁴⁹ а потом и у тексту *Between Process and Product: Music and/as Performance* у коме говори да размишљање о партитури као о сценарију подразумева размишљање о „кореографисању серије друштвених интеракција између извођача: серије заједничких чинова слушања и јавних гестова којима се износи поједина визија људског друштва.”⁵⁰

Разматрано питање партитуре као сценарија нужно захтева и разматрање односа оних који учествују у реализацији извођења музичког дела односно инсценацији позоришног дела. Сматрам да претходно дотакнуто питање друштвеног аспекта извођења у смислу у ком је заступљено овде захтева посебну пажњу. Већ су поменуте Кукове речи да музика постоји у сарадничком деловању људи, а да се стога извођења могу посматрати као комплексне друштвене интеракције, а партитуре као сценарио.⁵¹ Наиме, Николас Кук је у књизи *Music, Performance, Meaning: Selected Essays* опширније говорио о друштвеном аспекту извођења, у неколико наврата се позивајући на ставове

⁴⁷ Исто.

⁴⁸ Исто, 2–3.

⁴⁹ Nicholas Cook, *Music, Performance, Meaning...*, нав. дело, 291.

⁵⁰ Nicholas Cook, “Between Process and Product: Music and/as Performance“, *MTO a journal of the Society for Music Theory*, VII/2, April 2001, <http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.pdf>.

⁵¹ Nicholas Cook, *Beyond the Score...*, нав. дело, 2–3.

социолога Алфреда Шуца (Alfred Schutz) које је изрекао у свом тексту *Making music together: a study in social relationship* објављеном 1951. године.⁵² Кук истиче чињеницу да је Шуц сковао термин *заједничког укључења* (*mutual tuning-in*⁵³) којим, када говори о заједничком музицирању, подразумева „дељење ‘унутрашњег времена’, што ће рећи, времена као искуства пре него времена као измереног покретима казаљки... [...] Али Шуц поентира да, када људи музицирају заједно, настањују исто време, тако да дефинише заједничко укључење као ‘дељење туђег флуksа искустава у унутрашњем времену’.”⁵⁴ Исто то, према Куковом схватању Шуца, важи и за слушаоце који учествују у том *интерсубјективном искуству*.⁵⁵

Иста ствар важи и за глумце и за позоришне гледаоце који присуствују извођењу представе. Глумци на сцени деле искуства и размењују енергију извођења, проживљавајући своје улоге. Гледаоци примају искуства ликова које глумци тумаче и повезују их са својим личним искуствима, успут делећи своје време са њима. Ово потврђује и Шуц, који је, према Куковим речима, желео да говори о дељењу искустава и интерсубјективности као таквој, не само у домену музике, већ у свему ономе што један човек ради у свом животу – Шуц бира музику као пример места у ком су те интеракције опипљивије.⁵⁶ „Укратко”, Кук закључује, „заједничко музицирање је одигравање људске заједнице, и звук музике је звук заједнице у акцији.”⁵⁷ У случају позоришта чије су представе настале, у већини случајева, подстакнуте неким проблемом или потребом да се нешто прокоментарише из свакидашњице, можемо рећи да је оно што глумци раде на сцени управо одигравање одређене *сцене* из свакодневног живота.

Ако се сетимо да је Кук мишљења да је партитура по природи ближа драмском тексту него литерарном тексту као што је музикологија схвата⁵⁸, можемо да упоредимо са његовим ставом и ставове Романа Ингардена (Roman Ingarden) који се бавио онтологијом уметности, а природу драмског књижевног дела разматрао у књизи *The Literary Work of Art*⁵⁹. Џеф Митшерлинг (Jeff Mitscherling), анализирајући Ингарденову

⁵² Nicholas Cook, *Music, Performance, Meaning...*, нав. дело, 291.

⁵³ Tuning-in у смислу речи у ком се користи на радију и телевизији – проналажење фреквенце на радију или укључење у телевизијски програм.

⁵⁴ Nicholas Cook, *Music, Performance, Meaning...*, нав. дело, 308.

⁵⁵ Исто.

⁵⁶ Исто.

⁵⁷ Исто, 309.

⁵⁸ Nicholas Cook, *Beyond the Score...*, нав. дело, 1.

⁵⁹ Jeff Mitscherling, *Roman Ingarden's Ontology and Aesthetics*, University of Ottawa Press, Ottawa, 1997.

онтологију и естетику, издвојио је неколико кључних тачака које су нам неопходне да бисмо разумели Ингарденове ставове о овом врсту дела,⁶⁰ пре њиховог разматрања у контексту проблема који је овде изложен. Наиме, Ингарден постављајући питање „Да ли је Дон Карлос кога читамо идентичан ономе кога ‘видимо’ на сцени?” жели да укаже да, како Митшерлинг објашњава, драмско књижевно дело није „чисто књижевно дело, зато што је написано да би било инсценирано”⁶¹ а сам записани текст јесте по структури различит од онога што ћемо наћи у роману или другим књижевним врстама.⁶² Митшерлинг даље објашњава да Ингарден подвлачи у књизи *The Literary Work of Art* да записана драма – драма која се *чита* јесте двослојна: садржи главни текст или „реченице које су стварно изговорене од стране представљених ликова” и секундарни текст, који садржи упутства за инсценацију.⁶³ Суштина лежи у томе да је, према Ингарденовом мишљењу, *позоришни комад (a stage play)* један корак између текста и извођења – упутства за инсценацију „уклоњена су из текста и актуализована на самој сцени...[...]... позоришни комад, другим речима, актуализује потенцијал секундарног текста драме: одређени аспекти овог текста су конкретизовани у сагласношћу са ауторовим мање или више јасним (али никад исцрпним) инструкцијама.”⁶⁴ Тек са коначним кораком – гледаочевом перцепцијом представе – позоришни комад бива у потпуности конкретизован, закључује Митшелинг.⁶⁵ Он овом приликом скицира четири корака на основу Ингарденових претходно изложених закључака о драмском књижевном делу.⁶⁶ Ради прегледности, биће изложени овде: 1) писани текст (са својом двослојношћу), 2) позоришно дело, 3) извођење, 4) естетски објект односно рецепција посматрача.⁶⁷ Неколико сличних корака можемо да пронађемо и у случају музике: 1) писани текст – партитура (која је већ сама по себи сценарио за извођење), 2) извођење, 3) естетски објект односно рецепција слушаоца.

Ингарден је разматрао и природу музичког дела и самим тим, природу партитуре музичког дела. Закључује своје поглавље *Музичко дело и партитура (ноте)* речима да:

„Насупрот књижевном делу, у коме сређени језик у својој двослојној структури улази у састав дела, тако да дело не може уопште да буде

⁶⁰ Исто, 166.

⁶¹ Исто, 165.

⁶² Исто.

⁶³ Исто.

⁶⁴ Исто.

⁶⁵ Исто.

⁶⁶ Исто, 166.

⁶⁷ Исто.

перципирано без своје језичке двослојности, однос музичког дела према партитури је знатно лабавији и удаљенији. Ово дело, наиме, не само што у начелу може да буде саслушано без помоћи партитуре (нота) – ми релативно само ретко *читамо* музичка дела, иако се и то, наравно, дешава, нарочито када *учимо* извођење датог дела – него, штавише, онда када га у свој његовој пуноћи његових особина и у пуном оваплоћењу (конкретизацији) чујемо и естетски перципирамо, партитура остаје попуно ван његова оквира.”⁶⁸

Дакле, перципирање музичког дела које се изводи не зависи директно од партитуре односно музичког сценарија по коме је дело настало. Наравно, ако је књижевно дело прошло процес који је Ингарден претходно разматрао и описао, ни перципирање инсценације одређеног књижевног дела, за гледаоце, као ни за слушаоце у првом случају, не зависи директно од текста. Додала бих да ми не читамо музичка дела само када учимо извођење датог дела, како је истакао Ингарден, већ и када му посвећујемо аналитичку и теоријску пажњу.

На сличан начин на који је раније истакнуто да музичко дело као извођење и сценарио као позоришна представа трају у времену, а и музика и позоришна уметност јесу уметности које су временске – настају, трају и нестају, тако и Ингарден истиче да „свако извођење неког музичког дела јесте извесно индивидуално протицање (процес) које се развија у времену и које је једнозначно у њему смештено. Оно у једном одређеном тренутку почиње, догађа се кроз извесан временски период који се да измерити, и у једном одређеном тренутку се завршава.”⁶⁹ Наравно, то је и случај са позоришном представом, она почиње, траје и завршава се и после ње може да се изведе нека друга представа или та иста, међутим, ни по чему неће бити иста, као ни поновно извођење музичког дела које, према Ингардену, може само да буде слично, али не исто.

Закључак

Круг који је Николас Кук зацртао се затворио. На основу наведеног, постоји могућност да се партитура посматра као сценарио и да се третира тако. Паралеле које су подвучене између партитуре и сценарија омогућују такав дискурс, међутим, потребно је константно имати свест о разликама које се тим дискурсом додатно потенцирају и потврђују, као што је, на пример, била разлика у језику којима се служе ове две уметности – музичка и позоришна. Такође, треба имати у виду да је извођење музичког дела свакако важно у виду у ком га је Кук заступао – партитура је била сценарио за

⁶⁸ Роман Ингарден, *Онтологија уметности (студије из естетике)*, Књижевна заједница Новог Сада, Просвета, Нови Сад, 1991, 26.

⁶⁹ Исто, 10.

извођење, али не смемо заборавити функцију основног текста коју поседује, као и језик и врсту писма којим је записана. Питање је сагледано на релацији позориште – музика и музика – позориште, као и из социјалног угла и околности света који окружује дело. Управо због тога, питање постављено на почетку овог рада, у овом случају и за сада, добило је свој потврђан одговор – да, партитура, у једном свом слоју, може да се посматра као сценарио музичког дела.

ЛИТЕРАТУРА:

- Cook, Nicholas, *Beyond the Score – Music as Performance*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
- Cook, Nicholas, “Between Process and Product: Music and/as Performance“, *MTO a Journal of the Society for Music Theory*, VII/2, April 2001, <http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.pdf>.
- Cook, Nicholas, *Music, Performance, Meaning: Selected Essays*, London, Routledge, Taylor & Francis Group, 2016.
- Cook, Nicholas, *Towards a compleat musicologist?*, keynote address, ISMIR Conference, London, September 2005, <http://ismir2005.ismir.net/documents/Cook-CompleatMusicologist.pdf>, у: Драгана Стојановић Новичић, *Теорија података у музикологији, прва година докторских студија музикологије*, курс Музикологија 1, ридер, ФМУ, Београд, 2009.
- Ингарден, Роман, *Онтологија уметности (студије из естетике)*, Нови Сад, Књижевна заједница Новог Сада, Просвета, 1991, 26.
- Kivy, Peter, *The Performance of Reading – An essay in the Philosophy of Literature*, Malden, Blackwell Publishing, 2006.
- Mitscherling, Jeff, *Roman Ingarden's Ontology and Aesthetics*, Ottawa, University of Ottawa Press, 1997.
- Лазић, Радослав, *Трактат о драми – дијалози с драмским писцима о уметности, поетици, техници, естетици, етици, теорији драме и драматургије*, Београд, Ауторска издања, Самиздат, 2013.
- Лазић, Радослав, *Трактат о театрологији – театролошки дијалози о позоришној науци*, Београд, Библиотека драмских уметности, Алтера Books и аутор, 2014.

- Поповић Млађеновић, Тијана, *Музичко писмо – музичко писмо и свест о музичком језику са посебним освртом на авангардну музику друге половине XX века*, Београд, ФМУ, Београд, 2015.
- Roesner, David, *Musicality in Theatre – Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*, Ashgate interdisciplinary studies in opera (ed. Roberta Montemorra Marvin), Farnham, Ashgate Publishing Limited, 2014.
- Здравковић, Милован, *Позоришни речник*, Београд, Завод за уџбенике, 2013.

Monika Novaković

THEATRE SCRIPT VERSUS MUSICAL SCORE

SUMMARY: Prompted by the idea that there are possible analogies between a script and a score, as well as possible similarities, this paper represents a musicological view of a meeting between two arts: theatrical art and music art. Authors from the theatre art do not shy away from using musical terminology, often with the intent to solve a certain theatrical problem, to get across their point of view of a certain phenomenon, describe their *modus operandi* in the theatre etc. What does all of that mean for the music? What are the shared terms and what is the manner in which we use a certain term? Does musicology have a shared understanding of a certain term with teatrology/theatre studies? Could the director in theatre truly be understood as a theatrical analogue of the conductor? Can we understand the play text as a blueprint for a certain theatre production and therefore, musical score as the blueprint for the manner in which a certain musical piece should be performed? Analogies, although logical, are in fact superficial. This paper deals with the problems that appear when these analogies are dissected. This is done by juxtaposing teatrological and musicological views on the matter as well as relying on relevant authors from both fields, authors that further develop a discourse on these plausible similarities between arts.

KEYWORDS: musicology, teatrology/theatre studies, musical score, scenario, interpretation