

Чланак примљен 26. новембра 2022.

Чланак прихваћен 15. децембра 2022.

Радоси Митровић*

Универзитет уметности у Београду

Факултет музичке уметности

Катедра за музикологију

ИЗМЕЂУ ПЕВАЊА И УМИРАЊА: ПОЗИЦИЈА МУЗИКЕ У НАРАТИВНИМ СТРАТЕГИЈАМА ТЕАТАРСКОГ ДЕЛА „ПАКЛЕНА КОМЕДИЈА: ИСПОВЕСТИ СЕРИЈСКОГ УБИЦЕ”

Апстракт: Крећући се, жанровски и садржајно, у просторима „између”, режисер и драматург Михаел Штурмингер (Michael Sturminger), у сарадњи са диригентом Мартином Хаселбеком (Martin Haselböck) и глумцем Џоном Малковичем (John Malkovich), написао је интригантном уметничком делу под називом „Паклена комедија: Исповести серијског убице” (The Infernal Comedy: Confessions of a Serial Killer). Премијерно изведено 2009. године, ово остварење представља монодраму са музичким нумерама преузетим из већ постојећих оперских остварења. Реконтекстуализоване, оне постају интегрални део драме, добијајући различите драмске функције током трајања представе. Вокалне солисткиње (два сопрана) су присутне као извођачи на сцени, али и као глумци – заправо константно делујући у простору између реалности и фикције. Оне, у том смислу имају специфичне позиције унутар ове својеврсне уметничке игре значењским нивоима, али и плановима, тј. дивергентним регистрима говора. У раду ће бити анализирани управо ове разнолике димензије текста, као и – позиција и улога музике у драми; однос између наративних равни арија и драмског текста и драмски третман вокалних солисткиња, које су, у зависности од контекста, субјекти или објекти, пасивне или активне учеснице радње, заузимајући различита места унутар наративне структуре.

Кључне речи: Михаел Штурмингер, Мартин Хаселбек, Џон Малкович, „Паклена комедија: Исповести серијског убице”, театар, реконтекстуализација.

Паклена комедија: исповести серијског убице (The Infernal Comedy: Confessions of a Serial Killer), јесте монодрама са певаним нумерама, аутора Михаела Штурмингера (Michael Sturminger). Дело је засновано на необичној, али истинитој приповести о убици Џеку Унтервегеру (Jack Unterweger) који је у затвору постао писац и песник, да би након петиције угледних интелектуалаца био помилован, а онда био ангажован и да, као новинар, заједно са полицијом, истражује серију убистава која су се догађала у Бечу. Испоставиће се касније

* Ауторова контакт адреса: radosh.mitrovic@gmail.com

да је те злочине управо он сам чинио. Након што је ухапшен, на основу сумње да је починио бројна убиства проститутки, Унтервегер је 1994. године извршио самоубиство у својој хелији. Драматург и режисер Михаел Штурмингер је, заједно са глумцем Џоном Малковичем (John Malkovich) и диригентом Мартином Хеселбеком (Martin Haselböck), осмислио представу чија се радња одвија нелинеарно, са сценским екскурсима и манипулацијом односа између времена и простора. Наиме, главни и једини лик, Унтервегер, долази на *посмртну* промоцију сопствених мемоара, у оквиру које приповеда причу о свом животу. Он се обраћа публици, говорећи у више регистара, крећући се између улоге хомодијегетичког и хетеродијегетичког наратора. Реч је дакле о метатеатарској представи, у којој музика има веома важну улогу, као медијатора између различитих приповедних планова. Она је увезујућа нит која функционише на денотативном и конотативном плану.

Наиме, Мартин Хеселбек је изабрао већ постојећа музичка остварења која су затим имплементирана у сам садржај, доприносећи драмском набоју, али и својом значењском улогом, драматском надопуњавању. Диригент је пажљиво пробрао композиције које изражајно, али пре свега тематски на изванредан начин одговарају садржају театарског комада. Посебно је у том смислу деликатна улога вокалних солисткиња. Њихов наступ функционише у оквиру *мешаних наративних модела*. Оне се крећу између различитих облика драмског дејства, заузимајући алегоријску, али и моно-димензионалну позицију.

Дело, које је иначе означено као сценска представа за барокни оркестар, два сопрана и глумца (*a stage play for Baroque Orchestra, two sopranos and one actor*) подељено је у осам целина, које се изводе без прекида:

Прво поглавље: *Увод* – Кристоф Вилибалд Глук (Christoph Willibald Gluck): Chaconne, „L'enfer”, *Don Juan* (1761);

Друго поглавље: *Како започети?* – Луиђи Бокерини (Luigi Boccherini): Chaconne, „La Casa del Diavolo”, Симфонија у де молу G. 506 (1771);

Треће поглавље: *Мајка* – Антонио Вивалди (Antonio Vivaldi): „Sposa son disprezzata”, *Ottone in Villa* (1713); (sic)¹

Четврто поглавље: *Женскарош* – Волфганг Амадеус Моцарт (Wolfgang Amadeus Mozart): „Vorrei spiegarvi, oh Dio!” K. 418 (1783);

Пето поглавље: *Писац* – Глук: „Ballo grazioso”, *Orfeo ed Euridice* (1762); Бетовен: „Ah, perfido” Op. 65 (1795–1796);

Шесто поглавље: *Лажов* – Јозеф Хајдн (Joseph Haydn): „Berenice, che fai” Ноб. XXIVa:10 (1795);

¹ Из нејасног разлога, у доступним програмима дела, наводи се опера *Ottone in Villa*, иако је реч о арији из опере *Бајазит*.

Седмо поглавље: *Убица* – Карл Марија фон Вебер (Carl Maria von Weber): „Ah, se Edmundo fosse l’uccisor!” (уметна арија за оперу *Јелена* Етјена Меила (Étienne Nicolas Méhul)) (1815);

Осмо поглавље: *Излаз* – Моцарт, „Ah, lo prevedi!” К. 272 (1777)²

Представа започиње чакonom „L’enfer” из опере *Дон Жуан* Глука. Сам назив дела које за тему има Дон Жуана, јесте повезан са идејом успостављања идентификацијског односа између овог лика и протагонисте представе. Наиме, у самом уводном делу текста, главни лик прави паралелу између свог имена Џон, са именом и судбином Дон Жуана:

Као што знате, Џек јесте Јоханес или Ханс на немачком тј. Хуан и Ђовани на шпанском и италијанском. И наравно Џон. Чини се да је Џон убичајено име. Само Џон. Међутим, уколико се тако зовете, жене ће вас или волети или мрзети – називати лажовом или перверзњаком – али вас и даље неће оставити на миру.^{3/4}

Дакле, на конотативном нивоу, искоришћено музичко дело прави везу са карактером и понашањем главног протагонисте. Он јесте савремени Дон Жуан, који ће, попут оног из текста Ранијера де Калсабиђија (Ranier de’ Calzabigi) трагично завршити свој животни пут. Баш тај избор сегмента композиције функционише као својеврстан *пролепис*, будући да већ на почетку, својим насловом који указује на Дон Жуанов пут у пакао упућује на карактер и морално посрнуће протагонисте, а што ће га у коначном, одвести у смрт.

Та веза која може да се успостави између Дон Жуана и Унтервегера јесте сложена, будући да директна рефлексивност не постоји. Оно што их спаја јесте специфичан однос према женском роду, општа несталност и потреба за константном игром туђим осећањима, ради остварења задовољства или доминације. Дон Жуан види задовољство о освајању и обљуби, након чега нестаје интересовање за љубав као такву, док се код Унтервегера, та једначина завршава убиством. Такође, оба лика јесу својеврсни одметници од друштва, који како наводи Албер Каму (Albert Camus) говорећи о Дон Жуану, живе у апсурду⁵. У том смислу, обојица су „модерни ликови”, јер „[...] Дон Жуан представља један специфичан модерни мит, односно мит модерних времена [...] преврата и уништења”.⁶ Недостатак емпатије и покајања, такође јесте важна веза између ових протагониста, имајући у виду да и Унтервегер, као и Дон Жуан „ограничава себе на сензуалну перцепцију тренутка, постајући

² Видети: https://calperformances.org/learn/program_notes/2011/pn_malkovich.pdf

³ *The Infernal Comedy Script*, https://www.wienerakademie.at/projekte/vergangene_projekte/the_infernal_comedy

⁴ Чињеница да се и сам глумац, за кога је драма и писана, зове Џон, додатно за реципијенте уноси конфузију о односу између реалности и фикције (То замагљивање регистара говора, рушењем четвртог зида ће остати константа комада).

⁵ Како наводи Каму: „Оно што Дон Жуан остварује јесте етика квантитета, а то је супротност свецу који тежи квалитету. Не веровати у суштински смисао ствари, особина је апсурдног човека [...] Време иде са њим. Апсурдни човек је онај који се не одваја од времена. Дон Жуан не мисли да прави „колекцију” жена. Он исцрпљује њихов број и са њима он троши своје животне шансе. Правити колекцију жена, то значи да је човек способан да живи од прошлости.” Alber Kami, *Mit o Sizifu, Ogled o apsurdu*, Beograd, Paideia, 2008, 86.

⁶ Никола Р. Бјелић, „Интертекстуалне везе између комада Ноћ у Валоњи Ерик-Емануела Шмита и Молијеровог Дон Жуана”, *Philologia Mediana*, XIII, 2021, 78.

неспособан за покајање и страх”.⁷ Тај недостатак покајања, али и у Унтервегеровом случају константне травестије, која у себи крије готово демонску злокобност, може се регистровати кроз саму музику.

Наиме, Глуково дело, које уводи гледаоце у драму, непосредно претходи експозицији једне стране личности протагонисте, која је заводљива и шармантна. Како је наведено у сценарију: „Након што се завршила музика, појављује се zgodни средовечни мушкарац у белом оделу и тамним наочарима, поздрављајући публику краћим, шармантним говором, којим започиње премијерно читање његовог најновијег и последњег романа *Паклена комедија*”.⁸

Индикативно је то што је диригент изабрао Глуково остварење о Дон Жуану које се завршава наглим дурским заокружењем, које изненада засвођује фуриозну каденцу, уносећи дозу финалне запитаности над карактером саме драме. Међутим, у првом поглављу драме, које има за циљ да представи „шармантног” човека, присутно је суптилно сенчење његовог лика, наглим реакцијама, које указују на претварну и манипулаторску игру Унтервегера. Тако, он најављује две солисткиње које ће у појединим тренуцима изводити нумере током представе, које добијају аплауз публике, али који он, очигледно изиритиран, нагло и љутито прекида. То је прва назнака његовог социопатског понашања, а што је и индиковано у самом сценарију.⁹ Након тог излива беса следи друго поглавље које започиње последњим ставом Четврте симфоније Луиђија Бокеринија, што је посебно индикативно, у овом контексту. Наиме, Бокеринијево дело носи поднаслов *Della Casa del diavolo*, док последњи став садржи одредницу: *Chaconne qui représente l'Enfer et qui a été faite à imitation de celle de Mr. Gluck dans le Festin de Pierre*.

Реч је о веома јасној парафрази Глуковог дела, које има, за контекст овог рада, веома значајну измену музичког садржаја на самом крају. Наиме, Бокеринијево дело не садржи „светле“ хармоније које заокружују драму, већ каденцирањем у де молу, што представља значајан гест у циљу ауторовог филозофског дијалога са Глуковим оригиналним остварењем, указују на карактер поступака Дон Жуана, али и на немогућност изласка из

7 Francis L. Lawrence, „Dom Juan and the Manifest God: Moliere's Antitragic Hero”, *PMLA*, 93/1, 1978, 86.

8 *The Infernal Comedy Script*, https://www.wienerakademie.at/projekte/vergangene_projekte/the_infernal_comedy

9 (Транскрипт сценарија је изложен у оригиналу, на енглеском језику)

„JACK: Yes and before I forget, I will have the pleasure to introduce you to two wonderful ladies, disposed to sing a few nice old fashioned pieces of music, while I will have to clear my throat. Jack briefly points at two incredibly beautiful women in wonderful evening dresses, who make their appearances and receive a warm and friendly applause.

Jack suddenly cuts off the ovations with a harsh gesture, irritatingly different from his charming attitude so far and angrily indicates the singers, to go away and make their exit. Somehow irritated and baffled the ladies leave the stage, as Jack, all his captivating self again, addresses the public again.

JACK: Those two wonderful women will come back soon and, as our story goes on, represent several women of my life. Their music and singing was, to be honest right away, my editor's idea and is supposed to help to underline the impact of the reading. Well, let's not be unfair and give them a real chance... For the beginning, we might content ourselves with an instrumental tune, while I prepare my introduction.“

Видети: Исто.

животног, а затим и „реалног” пакла. Таква конотација кореспондира са експозицијом друге стране Унтервегеровог лика, у оквиру другог поглавља комада, у којем се излаже његова анксиозност, због које нагло прекида оркестар и не допушта му да заврши извођење, реченицом.

Извините због мог прекида али тек треба да дефинишем структуру овог догађаја. Знам да очекујете извођење, али ово је пре свега само читање и уосталом једва да смо имали заједничку пробу и нисам навикао на ову врсту музике, чини ме нервозним. Ово нема везе са квалитетом оркестра или диригента, али иначе не могу да поднесем ову врсту музике. Чини ме физички узнемиреним, а посебно када покушавам да мислим. Пре свега је реч о концентрацији и дистракцији.¹⁰

Након прекидања оркестра, чиме заузима улогу интрузивног наратора он наставља монолог, говорећи о чињеници да је прошло 15 година од његове смрти, колико је провео и у затвору, те да то време може да се учини као „вечност”, а затим започиње приповест о свом животу пре убистава, драматски индикативном реченицом „Прво што сам научио јесте осмех и тај осмех је већ био лаж.”¹¹

Наредно поглавље јесте посвећено наративу о Унтервегеровој мајци, која га је млада добила, из афере са америчким војником који се вратио у домовину, никада не сазнавши за дете. Очајна због његовог изненадног одласка, након порађаја, оставља дете у кући свог оца и напушта га. Након излагања ове породичне историје следи арија *Sposa son disprezzata* Вивалдија, из пастиш-опере Бајазит.¹² Реч је о арији Ирене, која пева о емотивној скрханости и љубави према свом неверном мужу Тамерлану. Ово је изузетно лирска нумера, суптилног звука, са две контрастне строфе, при чему је друга краћа, енергичнија и са дозом оптимизма, при помисли протагонисткиње да можда ипак извесна нада постоји. Док солисткиња изводи ову нумеру, Унтервегер је пажљиво посматра, да би је затим нежно загрлио. Наиме, солисткиња, која би требало да заузме улогу „изван наратива”, удаљена од театарске илузије, у том тренутку постаје лик Унтервегерове мајке. Реч је о томе да солисткиња постаје средство *аналепсе* унутар драме. Долази до презначавања саме арије, при чему није више реч о оплакивању Иренине судбине, већ несрећне судбине Унтервегерове мајке. Његов нежни загрљај се, након завршетка арије, претвара у груби стисак и солисткиња, која као да тек тада схвата да је увучена у представу, покушава да се одбрани, да би на крају, након агресивног гурања, завршила на земљи, уплашена и шокирана.¹³ Након оваквог извлачења генезе Унтервеговог односа према женама, који је

¹⁰ Исто

¹¹ Исто

¹² Музику за ову арију је компоновао Ђеминијано Ђакомели (Geminiano Giacomelli), за оперу *La Merope* (1736).

¹³ „Jack watches the young and beautiful singer, as she starts to sing the quiet and gentle aria, slowly and calmly crossing the stage without noticing him. Like in a time window Jack watches her fascinated and, - step by step - comes closer, gazing at every move she makes. Jack finally embraces the singer and holds her fast until the music has ended. After the music has ended, Jack does not open his embrace, but he holds her more aggressively and then pushes the

повезан са односом према мајци, следи својеврсна одморишна тачка унутар дела, са четвртим поглављем, које је насловљено Женскарош.

Дон Жуановски говорећи о женама и потреби њиховог завођења, протагониста улази у интеракцију са вокалном солисткињом која изводи концертну арију *Vorrei spiegarvi, og Dio* Моцарта. Оно што је овде специфично, јесте чињеница да док, у претходном поглављу солисткиња излази из улоге „outsider-a” и постаје алегоријска представа унутар самог наратива, у овом сегменту комада, њен наступ функционише као сцена у сцени. Наиме, њена интеракција са протагонистом је у вези са примарним наративним слојем тј. она „наступа“ у оквиру његове „промоције књиге”. У том смислу, њен наступ, као и његови поступци, не прелазе дивергентне наративне регистре. У самом сценарију управо стоје индикације које говоре о томе.¹⁴ Унтервегер заводи солисткињу, доносећи јој цвеће и пажљиво пративши њен наступ, што она примећује током извођења и разуме као пријатно ласкање. Циљ овакве интерполације вокалне нумере јесте портретисање „заводничке” стране протагонисте, који показује публици начин „адекватног опхођења” према женама. Наступ вокалне солисткиње у том смислу има илустративну улогу у причи Унтервегера, који се поставља као омнипрезентни наратор, управљајући догађајима на сцени. Управо стога, аутор је изабрао једну уметну арију за оперу Пасквала Анфосија (*Pasquale Anfossi*) *Il curioso indiscreto* која, према оперској традицији, има за циљ да покаже вокалну

singer to the floor. She loses her shoes as she tries to push him back, but he manages to lie on her and close his hands on her neck. In sudden horror Jack opens his hands.

After a moment of gazing into her face, Jack stands up and, like waking up from a deep sleep, he returns to his chair and table, where he sits down and refills his glass with water. Meanwhile the singer slowly gets up from the floor. Still in a state of shock she rearranges her dress, takes her high heel shoes into her hands and leaves the stage, without looking into Jack's direction.“ Исто.

14 „Soprano 2 enters with the score in her hand concentrated and selfaware like a diva in a regular concert.

JACK: Gentlemen, I can only advise you to follow my example in this special matter, but listen to this woman and you will immediately be rewarded.

Jack is facing the Soprano and supplying her with applause. The orchestra plays the first notes and the singer starts to sing.

While she is singing, Jack listens touched and concentrated. He follows her interpretation, as if he could understand every word of her baroque Italian lyrics, he is so deeply touched, that he seems have tears in his eyes.

She discovers him in the audience. More and more fascinated she gets distracted and drops her notes at the desk. Jack enters the stage and gives her the notes back, wanting her to go on singing for the audience. Then all over a sudden he runs off the stage, only to return a few moments later, with a wonderful bouquet of flowers, that he hands to the contented Soprano. After she has thrown that bouquet at the floor he leaves the stage again to return with a Sacher Torte.

Chapter five

Piling the Sacher Torte, the loose flowers and the notes in her arms, Jack claps his hands and applauds along with the audience. Then leads the singer off the stage and returns to his chair, where he sits down and smiles at the spectators. He seems to be in a very good mood.” Исто.

виртуозност солисткиње.¹⁵ У том смислу, солисткиња заправо наступа у комаду као прототип примадоне тј. идеал Унтервегерове жене.

Пето поглавље, насловљено *Писац*, представља уједно и централно драматуршко чвориште комада у којем Унтервегер открива да је он одговоран за убиства жена и објашњава начин на који је то чинио.

Музика која прати овај сегмент дела јесте *Ballo grazioso* из опере *Орфеј* Глука. Она садржи антитетички карактер, у односу на готово језиву атмосферу Унтервегеровог говора и у том смислу, подцртава његову застрашујућу појаву. Реч је о анемпатетичкој музици која учествује у мелодраму и прати излагање протагонисте. Међутим, кључни моменат јесте улазак две вокалне солисткиње. Први сопран тако започиње извођење сцене и арије *Ah Perfido*, Лудвига ван Бетовена, у оквиру које протагонисткиња моли драгог да је не напушта и да се смилује на њу, јер ће у супротном умрети. Арија садржи промене расположења и емоција, од мржње ка љубави, од жеље за осветом, до молитвеног карактера. Управо због ове двојакости емоција, аутор комада је предвидео да арију заправо певају две солисткиње, имајући у виду да Унтервегер над њима демонстрира начине убијања дављењем, чиме је друга солисткиња принуђена да настави тамо где је прва била онемогућена да настави. И у овом делу, вокалне солисткиње, које Унтервегер дави на сцени, постају протагонисткиње драме, нагло прелазећи из једног у други драмски регистар.¹⁶ Епилог пете сцене се дешава у наредној сцени која је насловљена *Лажов*, а у којој Унтервегер коначно брутално убија првог сопрана, насилним дављењем на сцени.

Оне представљају његове жртве у реалном животу, али се у наредној сцени дешава преокрет. Наиме, у последњим трзајима покајања, говорећи о томе да је изгубио љубав свог

¹⁵ „Уметне арије су пружале посебне погодности које певачи нису могли да остваре остајући верни партитури, посебно ако је реч о опери која није писана имајући у виду конкретно њихове специфичне вокалне вештине [...] певачи су убацивали арије како би их прилагодили сопственим, индивидуалним вокалним адутима и дометима и како би унапредили своје улоге”. Hilary Poriss, *Changing the Score, Arias, Prima Donnas and the Authority of Performance*, Oxford University Press, 2009, 5.

¹⁶ „Jack goes to Soprano 2, produces a transparent bra out of his pocket and in a strangely intimate movement he fits the underwear on top the singer's breasts and dress, which she does not dare to hinder. Then he comes behind Soprano 1 and also draws a brassier over her breasts. In a fast movement he lifts the bra and strangles her – the music starts to play... The orchestra starts to play and Jack pushes the singer (Soprano 1) to the side, trying to strangle her, while the other of the singers (Soprano 2) is singing and interfering to stop him. Jack slowly moves around the singer with an enigmatic grin in his face and lifts his hand to stop the soprano and signaling the other singer (Soprano 1) to continue the singing. The singer seems surprised and needs a moment until she finds the right line and sings on. Then he returns his attention to Soprano 2 and forces her to his chair, where he rudely pushes her into the seat. Jack sits down on the table, takes one of the books and quietly reads some of the lines. Jack seems calm and concentrated, as if he had forgotten the existence of the humiliated women in the chair behind himself. Then he turns around to her and again addresses the audience... While he is speaking calmly, Jack slowly seizes the woman's bra, straps and ties the elastic bands of the bra around the shocked woman's neck, where he is knotting a noose. Without changing the tone of his speech, Jack pulls the bands with all his strength around the woman's neck. Choking and coughing she tries to get her hands inside the elastic band, but without success. Since Jack is using all his weight, the two of them fall to the floor, where Jack is trying not let his struggle show. Jack pulls the elastic band as strong as possible, until the woman finishes her resistance and in the next moment lies motionless and still on the floor, her head on Jack's lap, like Jesus and Mary in Michelangelo's *Pieta*.” *The Infernal Comedy Script*, Исто.

живота, зато што ју је лагао, Унтервегер запада у очајање и *мртви* сопран (коју је „убио“ у претходној сцени), према индикацијама унутар самог сценарија, оживљава и „постаје Бјанка“, Унтервегеров партнер, која га је напустила када је започето његово суђење за убиства. Сопран, затим пева „Scena di Berenice“ Хајдна. Текст је заснован на деветој сцени Трећег чина опере *Антигона* Метастазија (*Pietro Metastasio*) и представља тужбалицу Беренике, над Деметријем, а затим и исказивањем жеље да умре поред вољеног. У овом тренутку, сопран је по први пут сама на сцени, будући да је Унтервегер напушта. Дакле, безлични сопран постаје конкретни лик и по први пут није више објект, већ субјект драме. Ово је заправо и кулминација саме драме; субјективизација лика који пати, сада у пренесеном смислу, над Унтервегеровом смрћу, попут Беренике над Деметријем. Њена смрт је пак симболична – он ју је убио својим лажима. И стога следи индикативан гест, при Унтервегеровом повратку на сцену – она се враћа „да лежи мртва“, док је он полако, током наредне сцене, покрива својим књигама, које јесу управо то – лажи.

Током овог геста Унтервегера у седмом поглављу, други сопран изводи арију Карла Марије фон Вебера, која је додата при извођењу опере Јелена Етјена Меила 1815. године у Прагу, *Ah! se Edmondo fosse l'uccisor*, у којој се, након перипетија сазнаје ко је у опери прави убица.¹⁷ Наступ сопрана се овде пројављује као интрадијегетички приповедач, указујући, у оквиру арије пренесеног значења, на разрешење дилеме и чињенице да је Унтервегер био од почетка убица¹⁸ У последњем поглављу, он наводи да је, извршивши самоубиство, изостала пресуда и да он остаје невин. Унтервегер изговара „Знам да сам вас много разочарао, али пре свега сам себе. Жудим за истином, попут вас и иако не налазим ништа привлачније од искрености, она ми није дата. Нисам у стању да изговорим ни једну истиниту реч. Ја сам промашај... као што је и моја књига.”¹⁹

Након тога узима конопац и обавија га око своје главе, наводећи публику на помисао да ће се самоубити на сцени, при чему додатну неизвесност даје извођење Моцартове концертне арије „Ah, lo previdi!” – „Ah, t'invola” – „Deh, non varcar”, у којој Андромеда јадикuje над самоубиством Персеја. Током одвијања те неизвесне драме, солисткиња леже поред Унтервегера на сто, провоцирајући, како је наведено у самом сценарију, његов скок, а затим га, по окончању арије одлазећи са сцене, оставља са омчом око врата. У том смислу, овде је изведено презначење арије, која од лирске тужбалице постаје иронична провокација, у оквиру које жртва заузима сада место онога ко *наизглед* контролише ситуацију. Уместо искрене туге за самоубиством Персеја, арија се претвара у својеврсну провокацију упућену Унтервегеру, као подршка да он изврши самоубиство. Том осећају доприноси и чињеница да се арија завршава у Бе дуру са кратким последњим тоном у вокалној деоници и готово скерцозним заокружењем у гудачким инструментима. Ипак, испоставиће се да није реч

¹⁷ У питању је лик грофа од именом Едмон, који је неправедно оптужио свог супарника Константина да је убио свог оца, а што резултује неопходношћу његовог бекства, да би касније, на самртном одру признао да је он убица, чиме се разрешава драма.

¹⁸ Арија започиње, након реплике главног протагонисте: „Please Mr. Conductor, play something and give me a fucking break.” Исто

¹⁹ Исто

само о провокацији сопрана, већ та арија постаје и израз провокације самог Унтервегера, који нагло окончава неизвесност, обраћајући се публици речима да ли сте заиста мислили да ћу се убити у театру тј. како наводи: „Већ сам се једном самоубио и могу да вам кажем да то није искуство које желим да поновим. Верујте ми на томе. Ако желите, можете се вратити сутра и уверити да ли сам се предомислио. Међутим, за данас ми је доста!”²⁰

У тој реакцији Унтервегера се испоставља да је први драматски ниво, био само обмана, те да је реч о томе да је и при извођењу последње арије, Унтервегер остајао омнипрезентан протагониста, при чему је и сопран само одиграла своју улогу, у његовој представи.

Дакле, на основу изложеног, може да се закључи да музика игра веома важну улогу, која је неодвојива од драмског тока. Она га допуњује и „оживљава” и представља још један нараторски регистар, који како смо видели, има разнолике функције унутар саме драме. Кроз успостављање имплицитних веза између музичко/текстуалног садржаја и драмског текста, долази до презначавања у оквиру кога нумере, постављене у нови контекст, почињу да функционишу као алегоријске представе. Извођачи у том смислу, драмски „оживљавају” и крећу се између субјеката и објеката драмске радње, као и између дивергентних наративних тоналитета, које протагониста тј. драматург успоставља. Тиме се добија сложена наративна структура дела, које поседује миксжанровски карактер и које се, несумњиво креће у аутентично постављеним музичко-сценским оквирима.

Цитирана дела

Бјелић, Никола Р.: „Интертекстуалне везе између комада Ноћ у Валоњи Ерик-Емануела Шмита и Молијеровог Дон Жуана“, *Philolohia Mediana*, XIII, 2021, 77–91.

Kami, Alber: *Mit o Sizifu, Ogled o apsurdu*. Beograd: Paideia, 2008

Lawrence, Francis L.: “Dom Juan and the Manifest God: Moliere’s Antitragic Hero”, *PMLA*, 93/1, 1978, 86–94, 86.

Poriss, Hilary: *Changing the Score, Arias, Prima Donnas and the Authority of Performance*. Oxford University Press, 2009.

The Infernal Comedy Script, https://www.wienerakademie.at/projekte/vergangene_projekte/the_infernal_comedy

²⁰ Исто