

Јелена Јанковић-Бегуш¹

ОПЕРА *ФИДЕЛИО* ЛУДВИГА ВАН БЕТОВЕНА – СЛИКА ИЛИ КРИТИКА ФРАНЦУСКЕ РЕВОЛУЦИЈЕ?²

САЖЕТАК: У овом раду заступам тезу да *Фиделио* није опера о Француској револуцији, већ лични *коментар* Лудвига ван Бетовена на Француску револуцију. Иако се ово дело показало делотворним у подстицању слободарских порива у разним историјским епохама, сматрам да га то ипак не чини „опером Француске револуције“, односно да призивање или слављење револуције ипак није главни морални циљ *Фиделија*. У раду указујем на могућност да је Бетовен желео да укаже на то да постоји други, моралнији начин досезања слободе, него што је насиље које је пратило Француску револуцију и Наполеонове ратне походе. Тај „други пут“ може да се открије разматрањем Бетовеновог односа према филозофској дебати о узвишеном, која је пресудно обележила интелектуалну мисао с краја XVIII и почетка XIX века, у време када је Бетовенова уметничка личност сазрела под притиском личних и друштвених околности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Лудвиг ван Бетовен, *Фиделио*, *Леонора*, Француска револуција, Пол Робинсон, узвишено, Фридрих Шилер.

Пролог

Премијера опере *Фиделио* у Опери Земпер (Semperoper) у Дрездену, 7. октобра 1989. године, уприличена поводом четрдесете годишњице од оснивања Источне Немачке (Deutsche Demokratische Republik /DDR/), означила је у извесном смислу почетак краја ове државе. У режији Кристине Мијелиц (Christine Mieliz), дело је деловало као катализатор реакције која је експлодирала у друштву. Један посетилац прве репризе, одржане сутрадан, 8. октобра, изнео је следеће утиске:

¹ Контакт: jelenaforfree@gmail.com.

² Студија случаја писана у оквиру предмета Музикологија 4 – Музички идентитети и европска перспектива: интердисциплинарни приступ: напредне студије 2, под менторством ред. проф. др Драгане Јеремић-Молнар, академске 2016/2017. године.

Сценска поставка *Фиделија*, иако је засигурно била дизајнирана месецима раније, изгледала је као да су је изнедрили ови први дани октобра: одмах иза просценијума преко читаве сцене налазила се висока жичана ограда. Иза ње, налазио се најсавременији затвор. Оно што је могло да се види и чује ове вечери, чуло се и видело кроз бодљикаву жичану ограду.[...] Можда су режија и музицирање били тако добри зато што су сви знали у чему учествују? [...]

Пошто су костими били из нашег доба, хор затвореника био је најефектнији. [...] Свака реч је била схваћена. [...] Након првог наступа хора уследио је аплауз који је готово спустио завесу на оперско вече. [...] На крају овације, када жене, обучене као данашње становнице Дрездена, иду по своје мужеве који су ослобођени из затвора.³

У граду су још претходног дана отпочеле демонстрације на главној железничкој станици.⁴ Четири недеље касније, пад Берлинског зида означио је завршетак једне историјске и политичке епохе у Европи.

Увод

У овом раду покушаћу да аргументујем тезу да *Фиделио* (*Fidelio*, 1805) није опера о Француској револуцији, већ лични *коментар* Лудвига ван Бетовена (Ludwig van Beethoven, 1770–1827) на Француску револуцију. Разматраћем доступне новије литературе о Бетовеновој јединој опери – која у данашње време обитава на сцени у својим трима верзијама,⁵ од којих свака има предности и недостатке у односу на друге две – заступаћу став да је *Фиделио* опера о слободи као највишем моралном идеалу људског рода. Али, како се стиже до те слободе? *Фиделио* јесте у извесном смислу „путоказ ка револуцији“ управо зато што велича слободу – и баш зато је *Хор затвореника* тако ефикасан као „окидач“ побуне против угњетености код свих оних који су осетили на сопственој кожи тежину репресије и неслободе. Опера *Фиделио* се ван сваке сумње показала делотворном у подстицању слободарских порива – али, да ли

³ Нав. према: Walser, Martin, “Kurz in Dresden“, *Die Zeit*, 1989, 43, <http://www.zeit.de/1989/43/kurz-in-dresden/komplettansicht>.

⁴ Нав. према: Аноним, “The beginning of the end of East Germany“, *The Local*, 8 October 2009, <https://www.thelocal.de/20091008/22445>.

⁵ О историјату настанка ове опере биће речи у наставку рада.

је то чини „опером Француске револуције“? Сматрам да је одговор на то питање негативан. Иако су угледни аналитичари овог дела указали на значајне паралеле између Француске револуције и Бетовенове опере (и његових других композиција насталих почетком XIX века) – а те анализе овом приликом неће суштински бити оспорене – сматрам да призивање или слављење револуције ипак није главни морални циљ ове финалне, данас најпознатије, верзије опере из 1814. године. Указаћу на могућност да је Бетовен, заправо, желео да укаже на то да постоји други начин досезања слободе, а не путем крвопролића које је обележило период јакобинског терора после пада Бастиље.⁶ Тај „други пут“ може да се открије разматрањем Бетовеновог односа према филозофској дебати о узвишеном, која је пресудно обележила интелектуалну мисао с краја XVIII и почетка XIX века, дакле у време када је Бетовенова уметничка личност сазревала под притиском личних и друштвених околности.

Француска револуција као главни догађај *findesiècle-a*

Како запажа Франсоа Фире (François Furet), у Француској „од 1789. сматра се да историја почиње француском револуцијом [...] година 1789. представља годину рођења, нулту годину у историји новог света, заснованог на једнакости“.⁷ Иако се под термином „Француска револуција“ обично посматра период од 1789. до 1799. године, током којег је у овој земљи збачена монархија и успостављена републиканска власт, Фире уочава више етапа револуције, која тече све до краја XIX или почетка XX века: „Јер, читава француска историја XIX века може се сматрати историјом борбе између револуције и рестаурације.[...] Тек победа републиканаца над монархистима, на почетку Треће републике, значи коначну победу револуције дубоко у унутрашњости Француске“.⁸

Француска револуција је донела корените промене у целокупном друштвеном систему Европе и довела је до постепеног слабљења монархистичке власти у многим земљама, преласка са феудалног на капиталистички економски модел и успона грађанског слоја народа. Фире исправно запажа да је кроз „револуционарну

⁶ Датум заузимања париског затвора Бастиља (Bastille) од стране револуционара, 14. јула 1789, данас се прославља као Дан републике у Француској (*Fête nationale*).

⁷ Нав. према: Франсоа Фире, *О Француској револуцији*, Сремски Карловци, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1990, 12.

⁸ Исто, 13–14.

демократију“ „успостављена једна посебна веза између политике и једног дела народних маса: тог конкретног 'народа' који чини мањину становништва, али је веома бројан у односу на 'нормалне' периоде историје, који учествује у револуционарним састанцима и великим датумима и представља видљиви потпорни стуб апстрактног народа“.⁹ По његовом мишљењу, најважнији резултат тих година јесте рађање демократске политике и лацизираних верзије револуционарне идеологије према којој је човек – односно његова активност – творац сопствене историје.¹⁰ А дискурс о једнакости управљао је великим револуционарним чином, који је имао вредност власти. Суштински феномен, Фире закључује, представља радикално премештање места власти¹¹ – из домена аристократије у домен народа, с тим што хапшење и погубљење револуционарног вође Максимилијана Робеспјера (Maximilien Robespierre) од стране његових дојучерашњих сарадника, крајем јула 1794, јесте „крај револуције [...], победа представничке над револуционарном легитимношћу, завођење контроле револуционарне идеологије власти од стране власти и, као што Маркс каже, освета стварног друштва илузији политике“.¹² Фире додаје: „Дискурс о једнакости и врлини који даје смисао акцији народа налази основу у смрти криваца; али истовремено и отклања ту крваву нужност свечаном тврдњом да постоји гаранција провиђења које јамчи исправност“.¹³ Ова далекосежна запажања биће поново размотрена у вези са завршетком Бетовенове опере.

За разматрање *Фиделија* као дела сродног (или несродног) револуционарним догађањима, хронолошки је заправо најзначајнији период Наполеонових (Napoléon Bonaparte) војних похода на читав континент – од доласка на власт у Француској 9. новембра 1799. и крунисања за цара 2. децембра 1804, преко значајних победа над Аустријанцима код Улма октобра 1805. и затим заузимања Беча новембра исте године, новог рата између Аустрије и Француске 1809. године, па до Бечког конгреса и Наполеоновог коначног пораза код Ватерлоа, јуна 1815, чиме је накратко окончана једна турбулентна ера у Европи и стављена тачка на четврт века готово непрекидних ратова на старом континенту.

⁹ Нав. према: исто, 63.

¹⁰ Исто.

¹¹ Исто, 66.

¹² Нав. према: исто, 68.

¹³ Исто, 71.

Бетовенове „три опере“

Опера *Фиделио* припада жанру „опере спаса“ (фр. *opéra à sauvetage*), који је постао веома популаран у Француској у периоду после револуције, када је пад Бастиље још увек био близак догађај у свести житеља Европе.¹⁴ *Опера спаса* се развила из *опере комик* (*opéra-comique*), задржавајући њену структуру смењивања говорног дијалога са музичким нумерама. Сижеи *опере спаса* фокусирали су се на појединце који бивају спасени од смрти у последњем тренутку, док су антагонисте обично представљали представници корумпиране аристократске власти. Хор народа се често појављивао било као директан учесник у чину спасења (као *populus ex machina*)¹⁵ или у сврху пружања подршке спасеним протагонистима. Борба против тираније и неправде представљала је опште место у фабулама ових оперских дела, са обавезним тријумфом добра против зла.

Бетовен је дуго трагао за погодним сижеом који би преточио у оперско дело.¹⁶ Опера коју данас знамо као Бетовенов опус 72, под именом *Фиделио*, почела је свој животни век 1805. године, названа *Leonore, oder Der Triumph der ehelichen Liebe* (*Леонора, или тријумф брачне љубави*). Либрето на немачком језику припремио је Јозеф Сонлајтнер (Joseph Sonnleithner), адаптирајући либрето који је саставио француски песник Жан-Никола Буји (Jean-Nicolas Bouilly). *Леонора* је премијерно изведена у позоришту Theater an der Wien у Бечу 20. новембра 1805, у врло неповољном тренутку – непосредно након што је Беч био окупиран од стране француске војске.

Друга верзија, под истим именом, потиче из 1806: уз помоћ Штефана фон Бреунинга (Stephan von Breuning) Бетовен је скратио оперу са три на два чина. Премијерно је изведена 29. марта и 10. априла 1806. године.

Трећа, финална верзија, чији је либрето дорадио Георг Фридрих Трајчке (Georg Friedrich Treitschke), премијерно је изведена 23. маја 1814, дакле пуних десет година након почетка рада на опери, под називом *Фиделио*. Едвард Саид (Edward Said) подсећа и на чињеницу да је ово вероватно једина опера за коју је њен аутор написао

¹⁴ Аноним, “The French Revolution: Beethoven's *Fidelio*“, *Opera & Politics*, <http://www.mtholyoke.edu/~remme20s/classweb/fidelio.html#background1>.

¹⁵ Исто.

¹⁶ Непосредан подстицај да се подухвати компоновања опере добио је од Емануела Шиканедера (Emanuel Schikaneder), с којим је склопио уговор да напише једно дело за његов Theater an der Wien, 1803. године. Шиканедеров иницијални предлог либрета је Бетовен касније одбацио, али је задржао нешто од музике коју је већ компоновао.

чак четири увертире – три за *Леонору* (верзије из 1805. и 1806) и једну за *Фиделију* (1814) која – за разлику од својих претходница – није заснована на музичком материјалу из саме опере.¹⁷

Захваљујући напорима музиколога и интерпретатора, данас постоје прилично верне реконструкције *Леоноре* из 1805. и 1806. које су и изведене, а што је још важније, и снимљене, тако да могу да се направе директна поређења различитих верзија опере. Саид посебно скреће пажњу на продукцију и снимак *Леоноре*, који је 1996. године (као непосредан повод за настанак Саидовог есеја) направио славни диригент Џон Елиот Гардинер (John Eliot Gardiner) са својим ансамблом *Orchestre Romantique et Révolutionnaire*, у Њујорку и Салцбургу.¹⁸ Наравно, финална верзија је редовно заступљена на репертоару многих оперских кућа и водећих фестивала оперске уметности, па се тако у новије време издваја продукција са Фестивала у Салцбургу 2015. године, под управом диригента Франца Велсер-Места (Franz Welser-Möst) и у режији Клауса Гута (Claus Guth).¹⁹

Гардинер сматра да је *Леонора* (из 1805) занимљивије остварење него *Фиделио* будући да њено дејство произилази из „снаге и чистоте емоција“, док финална верзија намеће своју „апстрактну, колективну и филозофску поруку“ науштрб „личне и људске комплексности“, те да је погрешно тврдити да је у *Фиделију* Бетовен прочистио и ојачао своју главну идеју. Стога он закључује да „не постоји финална верзија која обухвата све што је добро у осталим верзијама“.²⁰ Ипак, Саид види *Фиделију* као наставак развоја започетог у *Леонорама*, као „ширење и продубљивање, пре него довршавање дела или борбе“.²¹

Дискусија коју иницира Саид важна је из разлога што се управо питања драматургије ове опере/ових опера, поред околности настанка и касније дораде, потезу као аргумент за њен/њихов револуционарни набој или против њега. Због тога је

¹⁷ Edward Said, “On Fidelio”, *London Review of Books*, 1997, 19/21, 25 – 28, <https://www.lrb.co.uk/v19/n21/edward-said/on-fidelio>.

¹⁸ Аудио снимак Гардинеровог извођења (издање Deutsche Grammophon) може да се преслуша на линку: <https://www.youtube.com/watch?v=5n4z41JvdT8>. У овој верзији су дугачки дијалози замењени нарацијом, што ствара прилично необичан, ораторијумски утисак целине. Целокупан списак нумера у овој верзији доступан је на линку: <http://www.deutschegrammophon.com/en/cat/4534612>.

Снимак концертног извођења верзије из 1806. године, начињен 17. 1. 2016. у Theater an der Wien, налази се на линку: <https://www.youtube.com/watch?v=alu3A-qgbpM&t=2936s>. И овом приликом су дијалози замењени нарацијом.

¹⁹ Подаци о продукцији налазе се на линку <http://www.medic.tv/en/concerts/fidelio-beethoven-opera-live-salzburg-festival-2015/>, а видео запис целе опере на адреси <https://www.youtube.com/watch?v=0PPnInX4pE0>. Ова продукција је првенствено занимљива по томе што у потпуности елиминише говорни текст, а дијалог, уместо нарацијом, замењује пантомимом.

²⁰ Исто.

²¹ Исто.

неопходно да се размотре неки карактеристични ставови аутора који су се бавили односом *Фиделија* и ширих друштвено-политичких тема, које су окупирале прве деценије XIX века, како би се дао одговор на питање о њеном „правом“ смислу и садржају.

Драматургија *Фиделија* – доказ у прилог или против револуционарних стремљења Лудвига ван Бетовена?

Једно од најзанимљивијих тумачења опере *Фиделио* (не дотичући се ранијих верзија) дао је Пол Робинсон (Paul Robinson) у свом познатом и утицајном есеју “*Fidelio and the French Revolution*”.²² Робинсон неувијено износи тврдњу да ова опера отелотворује идеале Француске револуције – и то њене иницијалне фазе, у XVIII веку – проналазећи аргументе у музичкој драматургији дела. Критикујући оне тумаче Бетовенове опере који усмеравају пажњу искључиво на либрето и садржај драмске радње а занемарују музички аспект опере,²³ Робинсон сматра да се управо у партитури проналазе одговори на питање о правом смислу и значењу *Фиделија* – „јер музика нам говори да једноставно не може да буде о жени која спасава свог мужа. [...] права тема *Фиделија* мора да буде довољно тешка да би оправдала његово музичко богатство и емотивну снагу.“²⁴

Робинсон истиче, у чему није усамљен, да се главне замерке упућене овом делу односе на неконзистентност драмског тона и музичког стила: од почетка у стилу „домаће комедије 18. века“ са музиком у „дисциплинованом класичарском стилу Бетовеновог првог периода“, драмско интересовање се окреће ка „ослобођеним затвореницима, који сада заступају читаво човечанство и изражавају своју радост због свог новог поседа (слободе)“, док истовремено музика почиње да одзвања „екстравагантним гестовима“ Бетовеновог херојског периода, наговештавајући чак и „херојске покличе Девете симфоније и Мисе Солемнис“.²⁵ Другим речима, „Конвенционални оперски свет романсе, замењених идентитета и интрига, заменио је свет идеолошког славља“.²⁶

²² Есеј је изворно објављен у *Cambridge Opera Journal* марта 1991. године. Прештампан је у Робинсоновој књизи *Opera, Sex and Other Vital Matters*, Chicago & London, University of Chicago Press, 2002, 75–111. Сви наводи и бројеви страна преузети су из ове књиге.

²³ Исто, 80.

²⁴ Нав. према: исто, 76–77.

²⁵ Исто, 76.

²⁶ Нав. према: исто.

Робинсон одбацује покушаје појединих тумача опере *Фиделио* да њену „праву драму“ повежу са појединошћима из Бетовенове биографије као што су неуспешна потрага за супругом или губитак слуха:

Главна слабост ових биографских анализа лежи у томе што оне, иако продубљују ликове Леоноре и Флорестана, неказују ништа о трансформацији једноставне приче о избављењу у нешто што се приближава миту о универзалном ослобођењу – о огромној промени кроз коју дело пролази од својих интимних почетака до поклича заједнице с којим се завршава. Другим речима, покушај да се причи дода тежина путем психолошке интерпретације занемарује социологију опере која, ако можемо да судимо према музичкој пажњи коју јој је Бетовен посветио, никако није била периферна у његовим настојањима. Идеал брачне оданости и агоније глувоће могле су да буду обрађене и у много интимнијем формату; ниједно од њих не захтева ослобођење читаво затвора, да не кажемо и читавог човечанства. А управо тај колективни материјал Бетовен обасипа највећим делом најбоље музике у опери, од хора затвореника у I чину до хорске апотеозе на крају.²⁷

Такође, Робинсон се не слаже са психолошко-митолошким тумачењима опере, на пример из пера ауторитативног аутора какав је Мејнард Солон (Maynard Solomon), сматрајући да такве интерпретације, иако додају „универзалистичку“ димензију радњи, нису поткрепљене *музичким* доказима.²⁸ Уместо тога, Робинсон жели да покаже да „политичка интерпретација *Фиделија* – прецизније, управо она која га експлицитно повезује са Француском револуцијом – дозвољава да избегнемо екстреме [...] (подвукла Ј. Ј. Б.). Оваква промена правца лако излази на крај са кретањем опере од индивидуалног ка колективном, а такође пружа интелектуалну тежину за којом, рекло би се, дело вапи. Али можда њена главна привлачност лежи у томе да је подржана доказима из саме опере“.²⁹

Робинсон се не слаже ни са Соломоновим тумачењем политичности *Фиделија* (и Бетовенових политичких идеја уопште) као израза Просветитељства, а у супротности са Француском револуцијом. Наиме, Солон тврди да су се Бетовенови политички

²⁷ Исто, 77–78.

²⁸ Исто, 78–80.

²⁹ Нав. према: исто, 81.

ставови формирали у Бону током 1780-их, где су под управом Електора Максимилијана Франца (Maximilian Franz von Österreich) идеје Просветитељства буквално постале званични принципи Електората. У политичким терминима, то је значило да се Бетовен приклонио идеалу реформе одозго – „просвећеног апсолутизма“ – „у коме би добри принц водио свој народ до слободе, братства и мира“.³⁰ Соломон сматра да ослањање на појам аристократског спасиоца остаје средишње за Бетовена све до његових позних година, а као најочигледнији пример наводи Симфонију бр. 3 – *Ероику* оп. 55 (1803–1804). Он сугерише да у опери *Фиделио* кључно место које поткрепљује ту хипотезу представља долазак министра Дон Фернанда, „изасланика доброг принца“, у климаксу II чина опере. Робинсон, међутим, с пуним правом закључује:

Нема разлога да се оспорава присуство ове теме у опери, али музички и драмски докази тешко да наговештавају да је то било средишње место у Бетовеновој концепцији. У погледу количине времена које проводи на сцени и музике коју Бетовен компонује за њега, министар може да се опише једино као лик од споредног значаја [...]. Учинити њега идеолошким средиштем *Фиделија* значило би да закључујемо да Бетовен није имао представу како да својим назначајнијим идејама да убедљив музички израз. [...] тврња да је *Фиделио* опера о просвећеном апсолутизму подразумева трансформацију драмски и музички маргиналног лика [...] у нешто што се приближава протагонисти овог дела.³¹

Уместо тога, Робинсон тврди, по мом мишљењу потпуно оправдано, да се у идеолошком средишту *Фиделија* налази апстрактна идеја слободе:

Она није изричито повезана са неким одређеним политичким покретом или друштвеном групом, нити је развијена у партикуларне слободе [...]. Пре је реч о слободи као таквој (подвукла Ј. Ј. Б.). Она може да се идентификује са Француском реолуцијом само у општем смислу да је током Бетовеновог живота Револуција постала, за практично све Европљане, једно једино најважније место ове идеје и њене реализације. Заиста, године 1805. требало је да будете политички неписмени па да не знате да ће опера која труби о идеји слободе бити

³⁰ Исто.

³¹ Нав. према: исто, 83.

аутоматски повезана са Револуцијом, иако на највишем нивоу уопштавања. Штавише, то што је Бетовен присвојио *идеју* о Револуцији, пре него њену историјску реалност [...] у потпуности је у складу са одговором његове генерације немачких интелектуалаца на феномен Револуције.³²

Робинсон, потом, детаљно и убедљиво разматра најкарактеристичније примере из опере у којима идеја слободе долази до изражаја. То су: *Хор затвореника* у I чину, завршни одсек Флорестанове арије на почетку II чина и „затворски“ дует Рока и Леоноре.³³ У свим случајевима, реч је о местима на којима се „повећава музичка занимљивост, што указује на Бетовену дубоку посвећеност овој идеји“³⁴ – другим речима, „слобода“ поприма истакнут музички третман. У том погледу, можда је најзанимљивији наступ Леоноре у „затворском“ дуету, када она изјављује да ће **ослободити** затвореника – ма ко он био, њен муж или неко други – и ту изјаву поткрепљује колоратурама, као музичком сликом своје одлучности, баш као и у арији из I чина. Робинсон закључује да се Бетовен „никада не стиди својих убеђења и у потпуности је спреман да рескира ову врсту музичког (пре)наглашавања. Његова посвећеност идеји слободе очигледно је била неуздрана“.³⁵

Робинсон, дакле, речито показује да је слобода средишња тема опере *Фиделио*, „њена преовлађујућа мисаона потка, дубоко укорењена у тексту и богато артикулисана у музици. Али, [...] Бетовенова концепција слободе је апстрактна и категорична. Она није повезана са неким одређеним историјским тренутком или политичком агентом. Као таква, она може да се повеже са Француском револуцијом једино путем призивања, данас непопуларног, Духа времена – због хронолошке блискости, која је неоспорна. Заиста, могао би да се стави приговор да повезивање ослободилачке теме опере са догађајима из Револуције нарушава њен универзалистички дух и последично је обезвређује“.³⁶ Међутим, на овом месту Робинсон износи своју главну тезу: „да *Фиделио* и Француска револуција деле један број значајних структурних сличности и

³² Исто. Робинсон наводи мишљења о томе на који су начин немачки мислиоци и уметници трансформисали Револуцију у категорије ума, одбацујући њене политичке партикуларности и уздижући је до нивоа велике апстракције. У том развоју, као централна фигура указује се Георг Фридрих Хегел (Georg Wilhelm Friedrich Hegel), те Робинсон сматра да постоји непогрешива сродност између Хегеловог омажа Француској револуцији као „величанственој зори ума“ у *Предавањима о филозофији историје* (први циклус предавања одржао је 1805/1806) и Бетовеновог слављења слободе у *Фиделију*. Упор. исто, 84.

³³ Исто, 84–88.

³⁴ Нав. према: исто, 84.

³⁵ Исто, 88.

³⁶ Исто, 88–89.

да те сличности дају на вероватноћи нашој иначе неодређеној сумњи да су некако повезани“.³⁷ Које су то структурне паралеле?

Најпре, Робинсон уочава сличност у концепцији историјског времена којој се приклањају. Реч је о концепцији која се одликује радикалним раскидом са прошлошћу, свесном поделом историјског континуума у тачки преокрета након које се све посматра као „пре“ и „после“, „старо“ и „ново“.³⁸ За Робинсона, исти смисао „преломне тачке“ у музичко-драмској концепцији *Фиделија* има сигнал соло трубе који најављује долазак министра средином II чина. „Зов трубе означава тренутни и потпуни преокрет драмске ситуације, преокрет који главни ликови (Леонора, Флорестан, Пизаро и Роко) овековечују у кратком али дирљивом коралу. Он означава, другим речима, оперски алтер его револуционарне Године прве, који категорично дели прошле јаде од будуће среће“.³⁹ Робинсон сматра да Бетовен не жели да превазиђе само специфичне патње којима су изложени затвореници, већ жели да трансцендира читав поредак ствари који видимо у почетним сценама опере. На тај начин, по његовом мишљењу, уочени несклад између почетка и завршетка овог дела се превазилази јер је присутно „осећање кретања од неуређеног до искупљеног поретка“.⁴⁰

Робинсонова анализа одабраних музичких нумера са почетка и краја опере је веома инспирисана и служи да покаже јасну структурираност драмске радње и њеног кретања ка коначном циљу – ослобођењу. По његовом мишљењу, Бетовен је музичким средствима – музичким портретима чланова Роковог домаћинства – приказао „безумни свет личних антагонизама, илузорне жеље и себичног материјализма – свет коме је неопходно спасење. Бетовенова музика за ове почетне нумере прикладно је одабрана да прикаже њихову плитку сентименталност и безначајне сукобе. То је тривијализујућа музика, чија суздржаност и формалност лепо сугеришу емоционалну клаустрофобичност затворског домаћинства. Неки су је назвали моцартовском [...]. Али, то је Моцарт без духа“.⁴¹ Робинсон издваја одлике ове музике: инсистирање на стакато ефектима, једноставан хармонски језик, вокалне деонице у средњем регистру и динамици која ретко прелази *mf*. „Жакино, Марцелина и Роко нису ни окрзнати

³⁷ Нав. према: исто, 89.

³⁸ Исто. „Суштинско отелотворење ове дихотомне историјске свести био је нови републикански календар; успостављање Републике 22. септембра 1792, објавили су револуционари, означило је почетак потпуно новог рачунања времена, први дан Године прве. Тиме је рођење Христа замењено резом који дели стари поредак од новог, Краљевство људи од Божјег краљевства“.

³⁹ Исто, 90.

⁴⁰ Исто, 90–91.

⁴¹ Нав. према: исто, 92.

херојским стилем, а Бетовеново намерно обзудавање сопствених композиторских снага резултира тиме што они звуче духовно осиромашено⁴². С друге стране, хорска апотеоза на завршетку *Фиделија*, у Це-дуру који је Бетовен, према Робинсону, повезивао са тријумфом и слављем (још један пример је финале Пете симфоније), представља слику ослобођеног човечанства, Он запажа да је првобитна подела хорског ансамбла на „затворенике“ и „народ“ послужила да би се оправдало увођење сопрана и алтова на сцену, како би композитор имао на располагању целовит вокални састав који му је био неопходан да би произвео жељене масовне хорске ефекте. „Још једном, драмски разлози уступају место музичким, који са своје стране стоје у служби идеологије. Пун четворогласни хор је адекватнији заступник човечанства, које је прави протагониста Финала. Музика коју хор овде интонира може да се опише као усклик за све намене“⁴³.

Робинсон посвећује посебну пажњу трећем одсеку финала, вокалном квинтету *Sostenuto assai* у Еф дуру. „То је, заправо, развијена музичка похвала Леонори као агенту ослобођења, као анђелу слободе“⁴⁴. Одсек је сигнализирани Дон Фернандовим обраћањем Леонори, којој пружа кључеве да ослободи Флорестана од окова:

*Ви и нико други, племенита дамо,
Треба да га ослободите.*

Робинсон с правом види одсек који следи као „више музички него драмски догађај“. Тешко да има другог оправдања за повратак Марцелине на сцену и њено слављење Леоноре, осим чисто музичке потребе да се ансамблу прикључи још један соло сопран. Мелодија овог квинтета представља аутоцитат: Бетовен је преузео из своје *Погребне кантате поводом смрти Јозефа II*. Године 1924, Алфред Хојс (Alfred Heuss) је назвао Бетовеновом Мелодијом човечанства (*Humanitätsmelodie*), а у самој кантати она пружа музички израз визији људске трансценденције:

*Онда су се људи успели до светлости
Онда се Земља окренула радосније око сунца*

⁴² Исто, 93.

⁴³ Исто, 94.

⁴⁴ Исто, 97.

*а Сунце је загрејало својом небеском светлошћу.*⁴⁵

У контексту *Фиделија*, Робинсон сматра да значење ове музике може да се утврди из Дон Фернандових стихова на крају претходног одсека. У њима се експлицитно именује Леонора, „племенита Жена“, као објекат овог звучног омажа.⁴⁶ Коначно, завршни одсек у Це-дуру је „један велики есеј о музичкој афирмацији, у нескривеном изражавању радости. Текст, чини се, само служи као изговор да се оркестру дода тежина и сонорност стогласног хора, баш као и у завршном ставу Девете“.⁴⁷

Сматрам да до овог тренутка Робинсонова анализа тече прилично непроблематично и да успева да убеди читаоца у оправданост сагледавања структурних паралела између Француске револуције и Бетовенове опере у концепцији временске димензије. Међутим, у наставку се појављују и потенцијално спорна места у Робинсоновом тумачењу, чега је и сам аутор донекле свестан. Најпре, он нема убедљиво објашњење једне од најлепших нумера у опери, канона који се појављује на самом почетку опере (у *Фиделију* је то нумера бр. 3). „Канон представља изазов за моју интерпретацију *Фиделија* као опере Француске револуције, зато што његова музика преноси ону врсту егзалтиране трансцендентности коју поново нећемо чути све до финала II чина и коју желим да повежем са Бетовеновим музичким портретом новог поретка слободе и братства“.⁴⁸ Његова је хипотеза да је канон нека врста

„визионарског тренутка, у коме нам је пружен наговештај музике и света будућности, музике којом се опера завршава. То је нека врста музичког обећања [...] која служи томе да нас упозори, на самом почетку опере, да нас очекује нешто много значајније него што бисмо могли да очекујемо на основу тривијалности почетног дуета и Марцелинине арије [...]. Међу најупадљивијим одликама канона је начин на који музика подсећа на онај велики лагани одсек, *Sostenuto assai*, финала у II чину“.⁴⁹

Иако је, наравно, могуће да се трећа нумера *Фиделија* интерпретира и на тај начин, стиче се утисак да је овде ипак реч о хипотези без покрића. Сматрам да је много

⁴⁵ Нав према: исто, 98.

⁴⁶ Исто, 98.

⁴⁷ Исто, 100.

⁴⁸ Нав. према: исто.

⁴⁹ Исто, 100–101.

вероватније објашњење да је оно што повезује канон са финалом опере сам лик Леоноре, а да канон служи као нека врста експозиције њеног лика. Наиме, начин на који је Бетовен креирао музичко, али не и текстуално сагласје четири лика који певају у канону, може да се протумачи као доказ да је Леонорино прерушавање у „Фиделија“ успешно – да су Роко, Марцелина и Жакино у потпуности прихватили „његов“ идентитет, као и да је сама Леонора свесна да је стекла њихово поверење, упркос великој опасности којој се изложила на путу ка реализацији свог циља. У прилог овом тумачењу ишли би и делови првобитне *Леоноре* који су елиминисани из финалне верзије, конкретно дует „Фиделија“ и Марцелине. Леонора се овде привидно уклопила у своје окружење, али је итекако свесна тога да ће њен поход оставити емотивне последице на чланове Роковог домаћинства које је, практично, преварила. Њена прва арија, која наступа касније у чину, стога не треба да се схвати као „закасна експозиција“, већ као осветљавање лика испод маске.

Друго донекле проблематично место у Робинсоновој анализи лежи у приказу лика Пизара. Спроводећи музичку анализу његових главних наступа у *Фиделију* – а то су арија у I чину и квартет у тамници у II чину, Робинсон исправно запажа да се Бетовен послужио готово карикатуралним, опсесивним коришћењем тоналног центра *De*, који је у обе нумере „свеприсутан“ у Пизаровој деоници, и то као тон *deI*, близу горње границе опсега баритонског гласа. Међутим Робинсон сматра да Бетовен није био у стању да музичким средствима прикаже „злог Пизара“ и да је, уместо тога, од њега направио „инкарнацију моћи, а не зла“.⁵⁰ Сматрам да Робинсон греша јер би оваква поставка Пизаровог лика, као примарног антагонисте у опери, обесмислила Леонорине надљудске напоре и стрепњу – коју Робинсон исправно учачава – као и патње којима је Пизаро подвргао Флорестана и остале затворенике. Пизарова претња је стварна, а она је дочарана и посредним средствима – у интеракцијама са другим ликовима. Пизаро је, суштински, Бетовенова „Краљица ноћи“, мефистофелска фигура која ставља на огромна искушења главне протагонисте у опери (Леонору и Флорестана), али и споредне ликове (Рока, затворенике), како би тријумф њихове моралности и врлине на крају био још упечатљивији. У завршном поглављу рада вратићу се тумачењу смисла моралне борбе као централне покретачке силе главних ликова у опери.

⁵⁰ Нав. према: исто, 103.

На крају, Робинсон даје специфично тумачење саме Леоноре као суштинског отелотворења принципа демократије. Њено оснаживање, које Бетовен систематски спроводи кроз читаву оперу приказом вокалне снаге (супротстављањем граничних регистара сопранског гласа, колоратурама, „нападањем“ високог регистра итд.), служи како би се Леонора приказала као погодан агент друштвене трансформације. „Фиделио је демократска опера баш у истом смислу у којем је и Француска револуција [...] била демократска: не зато што је успоставила или одала почаст одређеној форми власти, већ зато што је значајну историјску радњу лоцирала у народ“.⁵¹ За Робинсона је важно то што Бетовен у *Фиделију* Леонору третира као „бесполно биће“, баш као што је и њена унија са Флорестаном лишена било какве еротичности: Леонора „као људског биће – а не као жена – постаје покретач драмске радње у опери“.⁵² Робинсон сматра да је Бетовену од примарне важности Леонорина хуманост, а не њен род или пол, тако да је она у свим битним аспектима третирана као мушки херој, док су у свом „љубавном дуету“ Леонора и Флорестан приказани као потпуно једнаки, равноправни појединци. Аутор стога закључује да је „Леонора Бетовенов портрет човечанства у акцији, које се бори против смртоносне опозиције и на крају тријумфује“.⁵³

Упркос значајним паралелама између Француске револуције и *Фиделија* које Робинсон идентификује (концепција времена, народ као агент промене), сигурно је могуће понудити и сасвим другачија тумачења ове опере, и то поново узимајући као главни критеријум музичку драматургију дела. Уосталом, бројни аутори управо то и чине. Већ поменути Едвард Саид, коментаришући Робинсоново тумачење *Фиделија* као „релативно некомплицованог одигравања Француске револуције, где он не види ништа осим тријумфализма са којим се дело наизглед завршава“,⁵⁴ и указујући на предвидљивост изворног либрета (који је већ 1798. године био преточен у оперу),⁵⁵

⁵¹ Нав. према: исто, 106.

⁵² Исто, 107.

⁵³ Исто, 110.

⁵⁴ Нав. према: Edvard Said, нав. дело.

⁵⁵ Исто. Саид истиче да је Бетовен узео као предложак крајње предвидљив и раније већ коришћен оперски сиже „у коме су све грешке исправљене, а затвореници ослобођени“. Саиду је посебно важан начин на који је Пизаро лишен моћи, смењен ауторитетом Дон Фернанда који је краљев изасланик, „емисар светлости и истине“: та смена се дешава „ван сцене“, долази из једног спољашњег извора добротe и правде“, што нас поново враћа тези о „просвећеном апсолутизму“ као Бетовеновој идеји

сматра да је „превише лако – а мислим и нетачно – описивати ову прилично танку политичку потку као Бетовенов покушај да отелотвори у драмској форми огромно ослобођење које је некада видео у Француској револуцији. Опера се одвија пребрзо и готово магично да би могла да представља политички процес“.⁵⁶ Дакле, Саид потпуно исту структуру опере и њена нагла, изненадна померања драмских ситуација, тумачи на драстично различит начин од Робинсона, сматрајући да „жудња и патос *Фиделија* имају више везе са конкретним послом спајања речи и музике за сцену него са било којим историјским догађајем или општом идејом о хуманости“.⁵⁷ За њега је *Фиделио* „дело вођено различитим притисцима и контрасилама, што је делимично последица његове властите компликоване историје као производа колективних напора и тегобног рада [...]. Заробљен између француске и бечке опере, Бетовенов једини покушај у овом жанру такође носи трагове великих проблема са којима се суочио у покушају да пронађе задовољавајућа решења. *Фиделио* осветљава, не само сопствене карактеристике, већ и одлике опере уопште, културне форме која је суштински хибридна и чудесно пренаглашена“.⁵⁸

Саид уочава два снажна „подтекста“ у *Фиделију*, један политички и други квази-метафизички. Политички подтекст би представљало – Просветитељство, у чему се он слаже са Мејнардом Соломоном (в. напомену 55) који тврди да је за бечке и пруске аристократе, који су подржавали Бетовена у раним фазама његове каријере, Просветитељство било добродошло, између осталог, као „представа филозофије дужности, служења и рационалности [...] то је било једно од средстава помоћу који је апсолутизам привлачио радикалне интелектуалце и неутралисао расположење њених најнапреднијих фракција, а уједно и помоћу којих је апсолутизам коначно уништен. [...] Ако је аристократија видела могућност утопијске афирмације у музици и развијеној оперској забави упркос рату, револуцији и нестајању старог поретка, онда је и за неколицину великих музичара било могуће да пронађу за себе нов начин утопијске афирмације – а то је, као што Соломон одважно сугерише, био сонатни облик“.⁵⁹ Саид закључује да *Фиделио* припада истом тоналном и композиционом свету као *Ероика* и

водиљи. Утолико се Едвард Саид у свом погледу на *Фиделија* указује као наследник Мејнарда Соломона.

⁵⁶ Исто.

⁵⁷ Исто. Саид сматра да се својом испрекиданом драматургијом и наглим интензивирањима радње *Фиделио* удаљава од ранијих верзија опере, у којима су се догађаји одвијали много поступније, „течније, људски прихватљивије“.

⁵⁸ Нав. према: исто.

⁵⁹ Исто.

Пета симфонија, али су сложености наратива у опери захтевале флексибилнији систем музичке организације. Бетовен је, по његовом мишљењу, из својих искустава са сонатним циклусима пренео у оперу потребу за завршетком, за стабилношћу која се постиже након дуге и турбулентне борбе. Стога се афирмација Це-дура на завршетку *Фиделија* не посматра, из ове перспективе, као испуњење обећања револуције, већ као чисто музичко средство за постизање стабилности.

Када је реч о „метафизичком“ подтексту, Саид сматра, надовезујући се на М. Х. Абрамса (Meyer Howard Abrams), да је *Фиделио* производ свога времена, епохе која је изгубила поверење у будућност коју је донело насиље револуције. *Фиделио*, као и касније Девета симфонија, указује се као израз неке врсте „реконституисане теологије“ која приказује недостатак вере у миленијумску промену, али задржава неке аспекте ентузијазма и осећања тријумфа коју ова промена носи са собом. Јединственост *Фиделија*, према Саиду, лежи у томе што ово дело настаје из херојских интонација Бетовеновог средњег периода, али се завршава као весник позних остварења – без њихове синтезе.

Још један могући приступ овом делу, заснован на извесним структуралистичким аналитичким алаткама, нуди Илијас Крисокоидис (Ilias Chrissochoidis)⁶⁰ у свом фокусирању на драмску радњу (а не на музику) и разматрању драмских парова у оквиру два засебна сижера: једног који се одвија у приватном домену и у чијем је средишту очекивање склапања брака између Марцелине и „Фиделија“, и другог који се одвија у политичкој/јавној арени и фокусира се на планирано убиство затвореника Флорестана. Крисокоидис уочава да су, са изузетком Леоноре и Рока, сви остали ликови у опери везани за по један домен, односно сиже. Разлика је у томе што Роко заиста испуњава двоструку улогу, као отац породице и као чувар у затвору, док Леонора настањује приватни домен уз помоћ „аватара“ – Фиделија, а своје право лице чува за домен политичког сукоба. За разлику од Робинсона, Крисокоидис види Пизара као „представу зла“, јер он није у стању да комуницира са другим ликовима у опери осим путем мржње, насиља и уливања страха. О његовом злочинаштву сведочи и то што је осудио Флорестана на спору и ужасну смрт од глади, уместо да га се одмах решио – и тек га најављени долазак Дон Фернанда приморава да прекине муке свом заточеном непријатељу. Такође, Крисокоидис указује на Рокову хуманост, јер он

⁶⁰ Ilias Chrissochoidis, “Dramatic Pairing in *Fidelio*: A Structuralist Approach“, *College Music Symposium*, 2011, 51,

https://symposium.music.org/index.php?option=com_k2&view=item&id=17:dramatic-pairing-in-fidelio-a-structuralist-approach&Itemid=101.

експлицитно одбија да почини убиство, дозвољава да затвореници изађу у двориште (и потом лаже Пизара о разлогу зашто је то учинио), а показује сажаљење и за Флорестана, дозвољавајући Фиделију да му да мало хране и пића. Посебно је занимљива пажња коју овај аутор посвећује лику Марцелине, чија љубав према „Фиделију“ заправо омогућава Леонори да стекне и поверење њеног оца, а тиме и да спроведе свој план у дело. У том погледу, Крисокоидисово тумачење подржава моје раније изнето сагледавање улоге квартета у канону (нумере бр. 3) у драматургији опере – било је, наиме, неопходно да се „Фиделио“, младић без икакве прошлости, докаже пред Роком као вредан поверења, а он је то учинио тако што је освојио срце његове наивне кћери.

Крисокоидис, заправо, нуди квази-шенкеријанско редуccionистичко тумачење опере, где пар Флорестан/Леонора представља „фундаменталну структуру“ (*Ursatz*) опере.⁶¹ Овде чак може да се помене могућност да су њих двоје представљени тоничним акордом Це-дура (којим се опера завршава): то је „акорд природе“, како га је назвао сам Шенкер (Heinrich Schenker). У прилог овој хипотези могла би да послужи и етимологија имена брачног пара (која је можда случајна, а свакако претходи читав век Шенкеровој теоријској мисли): Флорестан води порекло од лат. *florescere* – онај који цвета; Леонора, пак, како запажа Стивен Рамф (Stephen Rumph) такође има митолошко порекло, преко средњовековне Елеоноре до античке грчке Хелене, чије се име обично преводи као „блистава“ или „светла“. Рамф сматра да је Бетовен, без обзира на то да ли је разумео грчку етимологију имена или не, веома нагласио Леонорину улогу као оне која доноси светлост (на пример, у завршној верзији Флорестанове затворске арије из 1814, где се Леонора у његовој визији појављује као анђеоске светлости).⁶² Даље, према шенкеријанском тумачењу, Пизаро би представљао „доминанту“, а споредни сиже који чине Роко, Марцелина и Жакино би био елемент „пролонгације“ – имао би, практично,

⁶¹ Исто.

⁶² Рамф тврди да име Леонора има митолошко порекло, „преко средњовековне Елеоноре до античке грчке Хелене, чије се име обично преводи као 'блистава' или 'светла'. Оригинални либретиста, Буји, изгледа да је имао у виду ову етимологију. Леонора изводи затворенике на светлост дана у I чину, а потом спасава Флорестана из његове мрачне тамнице. [...] Године 1803. још једна *опера спаса* Бујија премијерно је изведена у Бечу, са музиком Меила и под насловом *Хелена*. [...] Сличност између два сижеа наговештава да се Буји играо са грчким и француским верзијама истог имена. Такође, као што је раније поменуто, Бетовен је сасвим сигурно преузео сигнал трубе у *Леонори* од Меила, који такође има соло трубу која прекида увертиру, а затим се враћа у опери како би поздравила долазак праведног гувернера“. Рамф затим додаје да и тоналитети који су додељени Леонори и Флорестану у њиховим аријама (Леонора – Е-дур, Флорестан – еф-мол/Ас-дур) наглашавају поларитет светлости и таме, јер су удаљени по четири предзнака од тоналитета разрешења – Це-дура. Упор. Stephen Rumph, *Beethoven after Napoleon. Political Romanticism in the Late Works*, Berkeley – Los Angeles, CA – London, University of California Press, 2004, 162–164.

функцију скретница, задржица и пролазница које украшавају, елаборирају фундаменталну структуру на површинском нивоу.⁶³

Када је, пак, реч о могућности митског тумачења опере, и Кресокоидис запажа, као и неки други аутори, сличност између Леонориног силаска у мрак Пизарове тамнице и Орфејевог силаска у Хад како би избавио Еуридику. Али, ту свака сличност завршава: јер, Бетовенова хероина није више „марионета у рукама богова. Иако се Бог често призива у опери, све се догађа искључиво захваљујући људском деловању. Чак је и популарно посматраће Дон Фернанда као појаве *deusexmachina* нетачно. Већ око половине првог чина свесни смо његовог предстојећег доласка, тако да је само питање да ли ће Флорестан остати у животу довољно дуго. Време је овде суштински важан елемент, који не постоји у миту о Орфеју [...]. Ни звучни сигнал трубе није неочекиван као што би могло да делује. Само неколико тренутака раније чујемо то исто *бе²* у тренутку када Леонора открије свој идентитет. [...] Дон Фернандо једноставно санкционише оно што не би било могуће без Леоноре. Дакле, људско деловање је драмски покретач у *Фиделију*, а не Божја воља“.⁶⁴ Ово запажање добиће посебан значај у даљем разматрању могућих нивоа значења ове опере.

Коначно, Кресокоидис пружа и занимљиво тумачење драмске улоге Марцелининог лика, чија је прва арија (бр. 2 у *Фиделију*) делимично у Це-дур. Било би необично да тако споредном лику буде додељен „Бетовенов омиљени тоналитет“, али Кресокоидис даје могуће објашење: пошто Леонора у почетним тренуцима опере не сме да изражава своја осећања, Марцелина је, заправо, њен „одсутни глас“ – замена за Леонору, баш као што је хор затвореника заступник Флорестана, који је у том тренутку невидљив. У истом контексту аутор сагледава и значајну улогу обое као инструменталне боје у Це-дур одсеку Марцелинине арије, која чини „пар“ са обоом у Флорестановој затворској арији – где тај инструмент симболизује појаву Леоноре у његовој визији.⁶⁵

Немогуће је на овом простору ући у све детаље музичке драматургије тако сложеног (а наоко једноставног) дела као што је *Фиделио*. Ипак, одабрани примери би требало да дају одговор на раније постављено питање: да ли је то опера о Француској револуцији,

⁶³ Целовит приказ шенкерџанске аналитичке теорије налази се у: Miloš Zatkalik i Verica Mihajlović, *Prolongacija i strukturni nivoi u posttonalnoj muzici*, Banja Luka, Akademija umjetnosti Univerziteta u Banjoj Luci, 2016, у првом поглављу „Појам prolongације и структурних нивоа“, 21–46; в. нарочито 26–36.

⁶⁴ Ilias Chrissochoidis, нав. дело.

⁶⁵ Исто.

или није? Од свих разматраних аутора, једино је Пол Робинсон приступио анализи музике у опери са циљем да покаже да је одговор на то питање потврдан. Па ипак, колико год да је Француска револуција била временски блиска тренутку настанка прве верзије *Леоноре*, и колико год да су њене даље последице вршиле непосредан утицај на животе Бетовенових савременика, мислим да нема довољно добрих аргумената за недвосмислену тврдњу да је *Фиделио* слика и прилика Француске револуције. Чињеница да разматрани аутори (а и многи други) проналазе најразличитије нивое смисла и значења у драматургији ове опере – од митолошких алегоричних, преко решавања чисто музичких изазова, до уопштених реакција на турбулентно доба у коме је *Фиделио* настајао – речито показује да је практично немогуће дати једно свеобухватно тумачење овог дела. У том смислу, и алтернативно тумачење које ћу понудити у закључном поглављу овог рада, представља тек једну од бројних интерпретативних могућности којима се смисао ове опере не исцрпљује у потпуности. Сматрам да је Стивен Рамф на добром трагу када исписује следеће реченице у уводном поглављу своје књиге о Бетовену:

Бетовен је био политички композитор. Мали је број других музичара у западноевропском канону који су као он тврдоглаво посветили своју уметност проблемима људске слободе, правде, прогреса и заједништва. [...] Ниједно дело није захтевало од њега више рада и ревизија него што је то *Фиделио* (првобитно име *Леонора*), прва политичка опера која се задржала трајно на репертоару. [...] Политичка димензија у Бетовеновој музици представља одјек катаклизмичних времена у којима је живео. [...] Феликс Маркам [Felix Markham] као да је описивао Бетовена 1803. године када је написао да Наполеон „није био припадник генерације која је створила Револуцију, већ је био производ револуционарног доба – времена када је разбијен калуп традиције и обичаја и ништа није деловало немогуће пред налетом разума, енергије и воље“.⁶⁶

Поред тога, сматрам да је Робинсон у праву када каже да је централна тема опере *Фиделио* – слобода; али у овом делу Бетовен као да нам поручује да Револуција није једини пут за достизање тог идеала. Разочаран чињеницом да „револуција једе своју децу“ и да су се слободарски идеали из 1789. изродили у своју супротност – у терор

⁶⁶ Нав. према: Stephen Rumph, нав. дело, 1–2.

јакобинаца, а касније у Наполеонове походе, сматрам да је Бетовен је у својој јединој опери заправо дао лични коментар о потреби за слободом као универзалним добром, али и о морално исправном начину на које она може да се досегне.

Леонора/Фиделио као расправа о узвишеном

Могуће „право“ значење опере *Фиделио* може да се открије ако се ово дело упореди са садржајем расправа о узвишеном (енг. *sublime*, нем. *das Erhabene*) која је, како запажају Јеремић-Молнар и Молнар, била најбурнија на преласку из XVIII у XIX век и „izoštrila estetički senzibilitet za modern poimanje subjektivnosti i individualne slobode“.⁶⁷ Аутори истичу да је ова расправа у Немачкој започела преводом књиге *Filozofsko istraživanje porekla naših ideja uzvišenog i lepog* Edmunda Berka (Edmund Burke) на немачки (1773), заоштрила се у Кантовој (Immanuel Kant) *Kritici moći suđenja* (1790) и kulminirala u Šilerovom (Friedrich Schiller) spisu *O uzvišenom* (koncipiranom između 1794. i 1796, a objavljenom 1801)⁶⁸. У тој дискусији су се искристалисала три становишта: прво је одговарало старорежимском конзервативизму, друго републиканском духу, а треће романтичарској потрази за „трећим путем“. Сваки од тројице поменутих филозофа био је близак једном од ових становишта – Берк првом, Шилер другом,⁶⁹ а Кант трећем.

Суштинске разлике у филозофијама ових аутора леже у **односу узвишеног и лепог**: у најкраћим цртама, Берк везује узвишено само за „страх од Бога“.⁷⁰ Кант пребацује тежиште узвишености из домена природе, то јест чулног, у домен појмовног, концептуалног, оспоривши компоненту чулног уживања у узвишеном⁷¹ (јер се у узвишеном може уживати само због отпора интересу чула),⁷² сматрајући да, принципијелно, може да постоји само лепа уметност (уметност која представља лепо), а не и узвишена.⁷³ Коначно, Шилер је, како запажају Јеремић-Молнар и Молнар, узвишено везао за

⁶⁷ Нав. према: Dragana Jeremić-Molnar i Aleksandar Molnar, *Nestajanje uzvišenog i ovladavanje avangardnog i muzici moderne epohe 1: Muzički uzvišeno u delima Betovena i Šenberga*, Beograd, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, IP, „Filip Višnjić“, 2009, 16–17.

⁶⁸ Исто, 17.

⁶⁹ Јеремић-Молнар и Молнар упозоравају да је у Немачкој рани либерализам често био поистовећен са „опонашањем француства“, али да се након јакобинског терора ствари компликују и веза са Француском слаби. Упор. исто (напомена 5). Касније у тексту аутори подсећају да је и Шилер временом променио свој став према Француској револуцији.

⁷⁰ Исто, 18.

⁷¹ Исто, 19.

⁷² Исто, 20.

⁷³ Исто, 23.

dostojanstvo i *slobodu* ljudskog duha da odoli svim silama koje ga ugrožavaju u materijalnom, ovozemaljskom svetu. Za Šilera uzvišeno nije bilo toliko posledica manje-više pasivnog reagovanja čoveka na zastrašujuću grandioznost prirodnih pojava ili celog kosmičkog ustrojstva, koliko deo njegovog aktivističkog stave u borbi sa *nasiljem* [...]. Najuzvišenijim vidom borbe Šiler je, pritom, smatrao odustajanje od pribegavanja nasilju, [...] ili, drugim rečima, uništenje nasilja „u pojmu“, čime se postiže konačna moralna sloboda pojedinca i njegovo uznošenje iznad svih iskušenja ovozemaljskog života.

„Uništiti nasilje u pojmu ne znači ništa drugo do dobrovoljno mu se pokoriti. Kultura, koja ga za to osposobljava, naziva se moralnom. Moralno obrazovani čovek, i samo on, potpuno je slobodan [...]“. U toj borbenosti, u posvećenosti životu, ali i spremnosti da se on – kao i sve ovozemaljsko – žrtvuje zarad odbrane moralne slobode, ležali su, smatrao je Šiler, ne samo koreni uzvišenog nego i koreni lepog.⁷⁴

Сматрам да управо ово тумачење Шилеровог поимања узвишеног пресудно обликује моралну поуку у Бетовеновом *Фиделију*. Како даље запажају Јеремић-Молнар и Молнар, након разочарања Француском револуцијом и Наполеоновим походима, Шилер је истакао као основни принцип узвишеност борбе са универзално насилним које свој врхунац достиже управо у светској историји:

Tražeci načine da [...] svakog čoveka ponaosob pripremi za odbranu od nasilja nalik onome za kojim su posegli jakobinci i Napoleon, Šiler je počeo da veruje da bi umetnost trebalo da da svoj doprinos, tako što će tražiti uzvišene teme upravo u svetskoj istoriji i obrađivati ih na takav način da postanu deo estetskog doživljaja, koji će potom prosvetiti svakoga ko ga sebi priušti. Jer, u uzvišenim umetničkim delima, u kojima – po modelu antičkih grčkih tragedija – obitavaju „žive“ i lepe forme, zastrašujući efekat uzvišenog prožima se sa lepim. Na taj način se parališući efekat čistog straha može prevazići u korist racionalnog prosvetavanja gledaoca, odnosno slušaoca umetničkog dela da, sledeći vlastiti nagon za igrom, nađe snage da se i sam ophrve sa istovrsnim problemima nasilja u svom životu.⁷⁵

⁷⁴ Исто, 24–25.

⁷⁵ Нав. према: исто, 27.

Постоји много биографских доказа да је Бетовен гајио велико дивљење према Шилеру, и да је, штавише, следио и развој Шилерове мисли.⁷⁶ Јеремић-Молнар и Молнар позиционирају Бетовена према Кантовој и Шилеровој естетици у време настанка Хајлигенштатског тестаментa (и *Леоноре*):

„[...] i za Betovena se uzvišeno, u krajnjoj liniji, manifestovalo u kategorijama celovitosti božanskog poretka stvari („zvezdano nebo“ i „moralni zakon“), koji ne obuhvata samo ovostranost, nego, shodno filozofskom shvatanju Biblije i Hristovog primera, i onostranost. [...] Na tom mestu je Betovenu Kantova estetika prestajala da bude zanimljiva, s obzirom na to da je insistirala na krutoj dihotomiji lepog i uzvišenog, da je zabranjivala svako umetničko prikazivanje transcendencije i da je umetnost degradirala na periferan i prilično neobavezujući deo ljudske egzistencije [...]. Upravo je na tom mestu za Betovena postajala relevantna Šilerova estetika. Pošto je bio slabo zainteresovan za pitanja transcendencije, budući daje zagovarao afirmativan stav prema životu, Šiler je igru, a samim tim i umetnost uzdigao u konstituens ljudskosti. Osim te premise, Šilerova estetika je Betovena mogla da pokrene na razmišljanje o svetskoj istoriji kao izvoru uzvišenosti. Drugim rečima, suočavanje sa transcendencijom jeste ostajalo najuzvišenija tema, ali je povratak umetnosti u ovostranost [...] upućivao na zadatke uplitanja u svetsku istoriju, kao izvor najvećih moralnih izazova u ovostranosti, i suočavanja sa problemima nasilja i svakovrsnog uskraćivanja slobode i ljudskog dostojanstva. Šiler je, time što je odbacio Kantovo suprotstavljanje lepog i uzvišenog, otvorio Betovenu perspektivu da svoje traganje za muzičkim predstavljanjem uzvišenog ne lišava ni izlaganja iskušenjima „strašnog“, pa čak i „čudovišnog“, kao ni napredovanja u otkrivanju sve suptilnijih i kompleksnijih oblika lepote [...].⁷⁷

Није тешко пронаћи аргументе за тврдњу да је Бетовен у *Леонори* и нарочито у *Фиделију* заправо желео да дâ музички приказ узвишености, и то пре свега у Шилеровом тумачењу овог филозофског појма. Узвишено као израз човековог супротстављања насиљу налази своје отеловљење у лику Леоноре, али можда још пре у лику Флорестана. Он се мири са својом ситуацијом и заточеношћу, јер је испунио своју моралну дужност (пркосио је тиранину Пизару). Како би му се придружила у

⁷⁶ Исто, 32–33.

⁷⁷ Исто, 35–36.

узвишености и моралној слободи, Леонора, иако активни чинилац радње, такође мора да „одустане од насиља“ – сматрам да је управо стога била неопходна интервенција Дон Фернанда у климактичном затворском расплету, да Леонорин пиштољ не би опалио. Упркос својој одлучности, Леонора није убица: њена дужност је извршена самим чином супротстављања Пизару и излагања себе опасности да се нађе у истом положају као и њен супруг. Та застрашујућа могућност је оно што „узвисује“ лик Леоноре – она излази као „морална победница“ из овог сукоба и баш из тог разлога је она персонификација слободе.

Музички исказ узвишеног у *Фиделију* суштински одговара ономе што Стивен Рамф идентификује као „херојско узвишено“.⁷⁸ Он запажа да „кључна улога узвишеног као пролаза до надчулног домена моралне слободе, баца ново светло на *Marcia funebre* (II став Симфоније бр. 3 *Ероике*, прим. Ј. Ј. Б.), на сцену у тамници из *Леоноре* [...]“.⁷⁹ Он такође истиче да „*Леонора* такође има своје очигледне моменте кантовске трансценденције, а можда и свој 'трептај' (*Augenblick*) узвишености: завршни хор у Цедуру, 'Heil sei dem Tag' започиње очекиваним фанфарама у високом регистру тона *ge*, заједно са већ познатим приказом сфера окупаних сунчевом светлошћу“.⁸⁰ Це-дур је, према Рамфовом мишљењу, кључни „доказ“ тежње ка узвишеном у Бетовеновим делима „херојског“ периода, а ово мишљење деле и Јеремић-Молнар и Молнар, истичући да „[s]ве композиције из тог периода, током којег је био убеђени присталица немачког филозофског проsvetiteljstva и бечког музичког класицизма, укључујући и оне у којима је желео да истражи узвишено, Бетовен је осмислио у класицистичкој традицији музичког представљања узвишеног (употребом *alla breve* метра, химничних мелодија, тријумфалног *C-dura*, итд.)“⁸¹ И заиста, партитура *Фиделија*, нарочито како дело одмиче ка завршетку, у потпуности подржава ову претпоставку.

Чини се да Рамфово тумачење Бетовенових остварења из „херојског“ периода у контексту Кантове критичке филозофије ипак показује одређене слабости у односу на повезивање са Шилеровом естетиком које, као што сам поменула, заступају Јеремић-Молнар и Молнар. Рамф је можда на добром трагу када указује да је Кант „на последњим страницама *Критике практичног ума* овековечио моралну снагу узвишеног

⁷⁸ Читаво друго поглавље Рамфове књиге носи назив “The Heroic Sublime“. Упор. S. Rumph, нав. дело, 35–57.

⁷⁹ Исто, 51.

⁸⁰ Исто, 53.

⁸¹ Dragana Jeremić-Molnar i Aleksandar Molnar, нав. дело, 33.

(подвукла J. J. B.)“;⁸² те би Флорестанова „затворска арија“ могла да се посматра у том светлу. Међутим, Кантова тврдња да „узвишено подучава о слободи тако што освешћује нашу рационалну природу“⁸³ ипак не делује сасвим применљиво на Бетовену уметност, која никако није лишена аспекта чулне лепоте. Стога је прихватљивије тумачење које износи Јеремић-Молнар и Молнар у вези са Деветом симфонијом, а које може подједнако да се примени на *Фиделију*, да она показује „mnogo veći dug Šilerovoj nego Kantovoj estetici: muzika se tokom celog dela bori protiv haosa nasilja, ne gubeći pritom pretenzije na lepotu, koju u finalu, u momentu otvaranja perspective najuzvišenijeg, otkriva kao transcendentnu u odnosu na sve ovozemaljske attribute i apstrahovanu u nečemu što nalikuје čistoj ideji. Naravno, istinski 'čista' ideja lepog u muzici bila bi svojevrsni oksimoron, s obzirom da muzika predstavlja prevashodno zvučni, a to znači čulni fenomen, zbog čega veza muzike sa čistim idejama uvek može biti samo posredna, tj. protumačena kroz odgovarajuću metafizičku estetiku“.⁸⁴

Сматрам да је оправдано да се изнесе закључак да је својом опером Бетовен желео да створи узвишено уметничко дело, првенствено као шилеровски одговор на изазове револуционарног доба, у коме је и сам уметник био изложен егзистенцијалним патњама. Бетовен је желео – а верујем и да је у томе успео – да понуди уметнички путоказ публици свога доба, али и свих других епоха, како се личним напорима и борбом сублимирају и превазилазе тешкоће и изазови живота. „Čovekov duh је, naposletku, sam sebi ultimativni 'objekt' uzvišenosti, u njegovoj borbi da se izbori sa svime onime što u spoljnom svetu vreba da ga slomi, baci ga u ropstvo i spreči razvoj njegove humanosti i nagona za igrom“.⁸⁵

Упркос свим својим противречностима, *Фиделио* представља „динамичан израз политичког идеализма, страствену одбрану људских права и узбудљив портрет победе над тиранијом и ослобођења“.⁸⁶ Управо зато је *Фиделио* достигао степен универзалности као дело које велича слободу, те је стога погрешно везивати га за једну конкретну револуцију – па и за револуцију уопште. Бетовенова једина опера је, на крају крајева, дело које проповеда о морално исправном начину долажења до слободе: циљ не оправдава средство, већ се циљ достиже искључиво одговарајућим средствима.

⁸² Нав. према: Stephen Rumph, нав. дело, 47.

⁸³ Нав. према: исто.

⁸⁴ Dragana Jeremić-Molnar i Aleksandar Molnar, нав. дело, 45.

⁸⁵ Исто, 29.

⁸⁶ Нав. према: Аноним, “The French Revolution: Beethoven's *Fidelio*“, нав. дело.

ЛИТЕРАТУРА:

- Cross, Jonathan, *The Cambridge Companion to Stravinsky*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- Аноним, „The beginning of the end of East Germany“, *The Local*, 8 October 2009, <https://www.thelocal.de/20091008/22445>.
- Аноним, „The French Revolution: Beethoven’s *Fidelio*“, *Opera & Politics*, <http://www.mtholyoke.edu/~remme20s/classweb/fidelio.html#background1>.
- Chrissochoidis, Ilias, “Dramatic Pairing in *Fidelio*: A Structuralist Approach“, *College Music Symposium*, 2011, 51, https://symposium.music.org/index.php?option=com_k2&view=item&id=17:dramatic-pairing-in-fidelio-a-structuralist-approach&Itemid=101.
- Фире, Франсоа, *О Француској револуцији*, Сремски Карловци, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1990, 12.
- Jeremić-Molnar, Dragana i Molnar, Aleksandar, *Nestajanje uzvišenog i ovladavanje avangardnog u muzici moderne epohe 1: Muzički uzvišeno u delima Betovena i Šenberga*, Beograd, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, IP „Filip Višnjić“, 2009.
- Robinson, Paul, “*Fidelio* and the French Revolution”, *Opera, Sex and Other Vital Matters*, Chicago & London, University of Chicago Press, 2002, 75–111.
- Rumph, Stephen, *Beethoven after Napoleon. Political Romanticism in the Late Works*, Berkeley – Los Angeles, CA – London, University of California Press, 2004.
- Said, Edward, “On *Fidelio*“, *London Review of Books*, 1997, 19/21, 25–28, <https://www.lrb.co.uk/v19/n21/edward-said/on-fidelio>.
- Walser, Martin, “Kurz in Dresden“, *Die Zeit*, 1989, 43, <http://www.zeit.de/1989/43/kurz-in-dresden/komplettansicht>.
- Zatkalik, Miloš i Mihajlović, Verica, *Prolongacija i strukturni nivoi u posttonalnoj muzici*, Banja Luka, Akademija umjetnosti Univerziteta u Banjoj Luci, 2016.

Jelena Janković-Beguš

“FIDELIO“, LUDWIG VAN BEETHOVEN’S ONLY OPERA – AN IMAGE OR A CRITIQUE OF THE FRENCH REVOLUTION?

SUMMARY: In this paper I claim that *Fidelio* is not an opera about the French Revolution, but rather Ludwig van Beethoven’s personal reflection on the Revolution. Although his only opera has proven its potential to inspire freedom fighters and liberation movements, I believe that this fact still does not make *Fidelio* “the opera of the French Revolution” and that invocation or celebration of the Revolution is not the primary moral of the opera. Analyses of the opera’s dramaturgy carried out by various eminent researchers with the goal of showing that *Fidelio* does or does not portray the French Revolution show that there is no single meaning of this work, but critics nevertheless agree that the “real topic” of this opera must go way beyond the apparent simplicity of the “rescue opera” plot, given the time and effort Beethoven consecrated to the completion and revisions of his only essay in this genre.

Here I present the possibility that Beethoven wanted to show that there was another, more ethical way to freedom than the radical violence which characterized French Revolution and subsequent Napoleon’s war conquests. This “other way” can be traced if one focuses on Beethoven’s relationship towards the philosophical debate about *the sublime* which shaped decisively the intellectual thought at the turn of the 18th and 19th Centuries, at the time when Beethoven’s artistic personality matured under the dictate of his personal and social circumstances.

KEY WORDS: Ludwig van Beethoven, *Fidelio*, *Leonore*, French Revolution, Paul Robinson, sublime, Friedrich Schiller.