

OPERA I RODNI IDENTITET v ŽENSKOG LIKA

JEDAN MOGUĆI TEORIJSKI MODEL

Izazov ili „linija manjeg otpora“?

Studije roda u muzici su, ni najmanje slučajno, utemeljene tumačenjem operских delа. Moguće je ukazati na nekoliko činjenica koje su podstakle inicijalnu zainteresovanost teoretičara roda za ovaj muzičko-scenski medij. Prvo, pored brojnih drugih implicitno ili eksplicitno zastupljenih sadržajnih nivoa, od samog početka razvoja žanra u centar operског diskursa postavljen je muško-ženski konflikt. Stoga su operски kompozitori ženskom liku posvećivali značajni prostor opere i, pre svega, konstruisali muzičke kodove reprezentacije žene.¹

Drugo, s obzirom na to da u istoriji muzike gotovo da ne postoji libreto, odnosno opera bez ženskog lika,² kompozitori su bili u mogućnosti da od XVII veka do današnjih dana neprekidno i brižljivo rade na razvi-

¹ Zbog činjenice da opera, suprotno drugim scenskim formama, podrazumeva *pevanje* dramskog teksta na sceni, muzikologija ima posebno pravo na analizu opere. Međutim, to pravo imaju i druge discipline (sociologija, filozofija, psihoanaliza...), pri čemu teoretičari ne koriste muziku kao cilj, već kao razlog da razmotre specifična pitanja sopstvenih disciplina. Tako i muzikolozi mogu da se bave pitanjima drugih disciplina ne kao svojim predmetom, već kao razlogom da promisle granice svog muzičkog objekta.

² Prema mojim saznanjima, jedina opera u kojoj ženski likovi nisu zastupljeni jeste *Bili Bad (Billy Bud)* Bendžamina Britna (Benjamin Britten), nastala 1951. godine.

janju muzičke semiotike roda, odnosno „skupa konvencija za konstruisanje 'muškosti' i 'ženskosti' u muzici“.³ Kodovi koji markiraju rodne razlike povezani su s preovlađujućim stavovima određenog doba. Ti stavovi se, prirodno, tokom vremena menjaju, stvarajući mrežu razlika u značenju ženskog. Neka od tih značenja mogu da se ukažu kao stabilna, ne zato što postoje univerzalna aistorijska svojstva ženskosti, nego zato što su neki društveni stavovi u vezi s rodom ostali „relativno nepromenjeni tokom istorije“.⁴ Isto tako, ni muzičke konvencije nisu aistorijske; i one se menjaju kao i iskustvo slušalaca, koji primaju određene muzičke metafore. Tako istorija opere nije samo istorija žanra u najužem smislu već i istorija pozicioniranja i konceptualizovanja rodnih razlika u društvu.

Činjenica da se u operi ostvaruju najrazličitiji međudodnosi tri teksta (literarnog, muzičkog i scenskog), s jedne strane uistinu jeste olakšavajuća za studije roda. Libreto opere nedvosmisleno ukazuje na to da se na sceni uspostavljaju izvesne relacije između muškog i ženskog lika, te je nepobitno da pojedini odseci muzičkog dela imaju funkciju da predstave određeni ženski lik. Drugim rečima, nema sumnje da je određena muzika osmišljena u funkciji karakterizacije ženskog lika. S druge strane, oslanjanje na muziku s tekstom uvek je unekoliko opasno. Ono implicira stalnu mogućnost neusklađenosti težišta između literarne i muzičke, kao i između deskriptivne i diskurzivne analize. Pri tome, analitičar ne operiše apsolutnom muzikom, te s pravom može da se postavi pitanje legitimnosti analize muzike bez teksta. Međutim, Karl Dalhaus (Carl Dahlhaus) navodi da je muzički jezik opere u toku njenog razvoja postao „bogatiji i više izdiferenciran“,⁵ jer je dugo težio da do najsitnijih pojedinosti prati verbalni tekst, kao i da „u esteticima opere ništa nije stvaralo veću pometnju nego što je to učinilo izjednačavanje drame i teksta“.⁶ Operska muzika razvijala se najpre kroz odnos prema

³ Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Minnesota, London, University of Minnesota Press, 1991, 7.

⁴ *Ibidem*, 8.

⁵ Karl Dalhaus, „Tradicija i reforma u operi“, *Estetika muzike*, prev. Vera Stojić, Novi Sad, Književna zajednica Novog Sada, 1992, 96.

⁶ *Idem*.

reči (na semantičkom i leksičkom nivou), a potom i prema vizuelnom elementu, te biografija i istorija „prvog života opere“ – od njenog nastanka do „prve smrti“ – može da se sagleda kroz željeno, ali nikada u potpunosti ostvareno mimetičko uodnošavanje oper-skih tekstova.⁷ U tom smislu, studije roda u operi od početka su bile usmerene ka ustanovljavanju načina na koji sve oper-ske umetnosti, saglasno svojoj specifičnoj prirodi, učestvuju u konstruisanju rodnog identiteta ženskih likova, odnosno, analiziraju neutralni nivo libreta, muzike i scenskih karakteristika opere.

Taj imperativ bio je (a možda još uvek jeste) obeležen jednom snažnom paradigmom. Naime, u istoriji zapadne kulture dominirali su oni načini sticanja znanja koji su bili vezani za pojmovni jezik i vizuelno polje, dok je muzika često bila smatrana autonomnom, nepodložnom spoljnim uticajima i irelevantnom u procesu konstruisanja znanja. U operi koegzistira nemoguć spoj dva principa i dva načina čulnog poimanja i saznavanja sveta: vizuelno–pojmovni i auditivni.⁸ Kroz njihove međuodnose regulišu se mogućnosti percepcije opere. U tome je, čini se, najprovokativniji aspekt studija roda u operi – iako se opera izvodi na sceni, oper-ski prostor ne obuhvata samo trodimenzionalnu materijalnost pozornice, on se širi i ka Drugom, ka publici. Paradoksalno je, dakle, da je onaj činilac opere koji je u istoriji ovog žanra neretko bio najviše izvan drame na sceni, zapravo bio jedini u mogućnosti da direktno dopre do slušaoca i njegovog tela. Tada se putem čistog zvuka, nezavisno od kodova oper-skih tekstova, konstituisao rodni identitet ženskih likova u oper-skom delu.

Najzad, oper-ski tekstovi mogu se kretati konvergentnim ili divergentnim putanjama, spajati u zajednički

⁷ Pojam „smrti“ oper-skog žanra pojedini autori vezuju za nastanak konkretnih oper-skih dela. U tom smislu, Salazar (Philippe-Joseph Salazar) ukazuje na operu *Turandot* Đakoma Pučinija (Giacomo Puccini) iz 1926. godine, a Poaza (Michel Poizat) i Adorno (Theodor Adorno) upućuju na operu *Lulu* Albana Berga (Alban Berg). Cf.: Filip-Žozef Salazar, *Ideologije u operi*, prev. Ivanka Pavlović, Beograd, Nolit, 1984, 13; Michel Poizat, *The Angel's Cry. Beyond the Pleasure Principle in Opera*, transl. by Arthur Denner, Ithaca, London, Cornell University Press, 1992, 207; Teodor Adorno, „Građanska opera“, *Muzički talas*, Beograd, 1997, 1/2, 55. U ovom radu pod terminom „smrt“ opere podrazumevam „smrt“ naznačene istorije ovog žanra.

⁸ Karl Dalhaus, *op. cit.*, 94-96.

tok ili granati u sasvim suprotnim pravcima i, na taj način, zajednički ili pojedinačno, različitim intenzitetima konstruisati rodne reprezentacije. Studije roda, stoga, treba da pokažu kada konstitutivni tekstovi opere zajednički deluju u pravcu oblikovanja rodnih odnosa u operi, kao i kada se razilaze.

Fenomenološki nivoi pojavljivanja ženskog lika u operi

Kategorija ženskog lika u dramskom delu nije jednoznačno određena. Ženski lik, kao i bilo koji drugi lik na pozorišnoj sceni, „ima dvostruku prirodu: on je izmišljeno biće kome se pridružuje živo biće... istovremeno je plod fikcije – subjekt jednog fikcionalnog diskursa – i realno konkretno biće, glumac“.⁹ U fikcionalnom svetu opere lik se pojavljuje na nekoliko načina.¹⁰

Lik je biće u metaforičkom smislu, ali i konkretno biće koje „postoji“ u operskom vremenu i prostoru.

Lik je subjekt određen prvenstveno svojom društvenom pozicijom. Pri tom, u poseban odnos stupaju dva konteksta opere: jedan koji, kao početna karika semiološkog modela muzičke komunikacije, okružuje nastanak operskog dela i drugi, sugerisan libretom. Opera na sceni uvek evocira svoje kontekste. Operski likovi se prilikom izvođenja dovode u određene društvene, istorijske, etničke, rasne, rodne, porodične ili druge međuodnose, u manje ili više konkretizovanim vremenskim periodima u kojima postoje prećutna pravila za strukturiranje tih odnosa, kao i u određenim prostorima koji donekle ili u potpunosti pripadaju ženskom subjektu. Stoga se, putem kontrasta i razlika pri strukturiranju ženskog lika u odnosu prema drugim operskim likovima, uvek iznova reprezentuju društveni konteksti opere (onaj u kome nastaje, u kome se prima, kao i onaj sugerisan operskim narativom), njihove unutarne rodne tenzije, kao i različita ukrštanja i interakcije.

⁹ An Ibersfeld, *Ključni termini pozorišne analize*, prev. Mirjana Miočinović, Beograd, Centar za novo pozorište i igru, s. a., 34.

¹⁰ Klasifikacija koju predlažem u znatnoj meri se zasniva na načinu raslojavanja pojma „lik“ u pozorištu i definicijama An Ibersfeld, *Ibidem*, 6-7, 34-35.

U strukturalističkoj semiologiji teatra lik se pojavljuje kao aktant – stalni, nepromenljivi element dubinske strukture teksta koji sa stanovišta naracije ima određenu funkciju (subjekta, objekta, pomoćnika, protivnika, pošiljaoca ili primaoca) u aktancijalnom sistemu.¹¹

Sa stanovišta radnje (površinske strukture teksta), lik se pojavljuje kao akter – pojedinačna manifestacija (otelotvorenje) aktanta. Akter je definisan određenim procesom i određenim individualnim crtama (starost, fizički izgled, porodična, rasna i klasna pripadnost, lična prošlost).

Pojam ženskog lika može se razumeti i u užem smislu reči, kao funkcija određene literarne, muzičke i scenske karakterizacije, pri čemu scena transformiše ženski lik u figuru – rezultantu kostimografskih i mimičkih svojstava, kao i značenja njegovih gestova. Shvaćen na ovakav način, dramski lik ima dvostruki status. S jedne strane on može da bude nosilac značenja dramskog teksta, te je, kao realizator semantičke ravni teksta, određen izvesnim sadržajem. S druge strane lik može da bude rezultanta sušte materijalnosti dramskog teksta, njenih mogućnosti da određeno značenje ili sadržaj (ne) proizvede, pa se te materijalnosti i njihova organizacija pojavljuju kao proizvođači određenih značenja koja lik nosi.¹² Tako se karakterizacija ženskog lika u operi ostvaruje kako na semantičkom nivou literarnog, muzičkog i scenskog teksta opere, tako i na nivou materijalnosti svakog od tih tekstova (reč, instrumentalni i/ili vokalni zvuk, telo – pokret – gest – kostim – frizura – šminka), to jest, kroz medije operskog dela. S obzirom na to da se dejstvo medija ispoljava u činu izvođenja, primarno mesto u medijskoj strukturi opere ima glas, kao oper-ska *differentia specifica* u odnosu na druge dramske i muzičko-scenske žanrove. Tako se putem glasa rodni identitet ženskog lika konstituiše u ravni performativnosti operskog dela.

¹¹ An Ibersfeld (Anne Ubersfeld) napominje da uprkos tome što se aktancijalni model ukazuje kao „prividno jednostavan tip analize”, on je „u stvari, vrlo složen, u njemu nema ničeg mehaničkog i... zahteva poznavanje čitavog niza objektivnih činilaca (uglavnom istorijskih)”. *Ibidem*, 7.

¹² Cf.: Ana Vujanović, „Novo čitanje pozorišta: Dramaturgija kao organizacija površinske strukture teksta (od strukturalističkih semioloških 'aktantskih modela' ka poststrukturalističkim materijalističkim 'označiteljskim praksama')”, *TkH*, časopis za teoriju izvođačkih umetnosti, Beograd, 2002, 3, 23.

Ženski rodni identitet nije univerzalan, on se formira kroz interakciju s drugim društvenim kategorijama. Skup ženskih likova u operi nije homogen, već je raslojen na osnovu etničke, rasne i klasne pripadnosti svojih članica, njihovog porodičnog statusa i drugih ravni koje određuju društveno različite pozicije ženskog subjekta. Sledstveno tome, u analizi operiskih tekstova treba izbeći zamke generalizacije, uopštavanja i zanemarivanja unutarnje diferenciranosti grupe ženskih likova u operском delu i posvetiti pažnju analizi pojedinačnih specifičnih načina karakterizacije pojedinačnih likova. Razumljivo, muzički diskurs ograničen je gramatikom stila i sigurno je da se, na nivou identifikacije ne samo kompozicionih već i libretističkih i scenskih postupaka i procedura, neki elementi karakterizacije različitih ženskih likova u jednoj operi mogu ukazati kao zajednički, međusobno srodni, možda i jednaki. Međutim, značenje jednog znaka u neposrednoj je zavisnosti od drugih znakova u njegovom okruženju, u mreži literarne, muzičke i scenske karakterizacije lika. Tako i značenja tih elemenata mogu biti međusobno potpuno različita unutar jednog operiskog dela, odnosno vrlo srodna na nivou međuodnosa dva operiska dela.

*Konstruisanje ženskog rodnog identiteta
u operiskim tekstovima*

Analiza literarnog teksta opere odnosi se na sadržaj i sintaksička svojstva dramskog govora poverenog ženskim likovima (šta žene govore, kako to čine i s kim). Iz sadejstva navedenih aspekata proizilaze saznanja o funkciji ženskog lika u operском narativu i u operскоj radnji, zatim o ženskoj individualnosti, njenoj razvojnosti i psihologizaciji, kao i o odnosu ženskih i muških, odnosno glavnih i sporednih ženskih likova. Ako je libreto izvesne opere nastao prema književnim delima, analiza literarnog teksta podrazumeva i komparativno sagledavanje literarnih ishodišta opere i postupaka kojim je libretista uobličio libreto opere.

Iako analiza literarnog teksta čini nezaobilazni segment slojevitog pristupa operском delu, ona predstavlja samo jedan korak u nizu prilikom tumačenja opere sa stanovišta teorije roda. S obzirom na to da je gotovo svaka reč libreta „omuzikaljena“, ako izolujemo libreto od drugih konstitutivnih elemenata operskog tkiva postoji opasnost da previdimo činjenicu da

se sudbina žene i aspekti njenog rodnog identiteta ispoljavaju na međusobno umnogom različite načine, na nivou izgovorenog i na nivou otpevanog teksta. Ta različitost ispoljava se i u telu same opere – između operškog govora (koji likovi čuju kao govor) i operškog pevanja (koje likovi čuju kao pevanje) – a posebno u operama kao što su, na primer: „Koštana“ Petra Konjovića i „Karmen“ (Carmen) Žorža Bizeta (Georges Bizet); u njima je pevanje jedan od najvažnijih (a možda i najvažniji) vidova iskazivanja i komunikacije glavne junakinje, kako sa samom sobom tako i s drugim akterima dela.

Na osnovu zapažanja da tekstovi dve opere divergiraju na pomenutom nivou, odnosno da se tokom izvođenja opere značenja verbalnog teksta razdvajaju od značenja čistog zvučanja muzike, koja se interpretira na dati tekst, Katrin Kleman (Catherine Clement) je napisala prvu i, čini se, jedinu kritičku analizu operških libreta iz vizure teorije roda.¹³ Studija „L'opéra ou la défaite des femmes“ imala je utemeljivačku ulogu u razvoju studija roda u operi. Napisana je s eksplicitno nemuzičke pozicije, iz vizure Klemanove kao, prvenstveno, književne kritičarke.¹⁴ Autorka ne zanemaruje u potpunosti izvesna muzička svojstva opera o kojima piše. Međutim, ona se fokusira na libreto („siroče opere“), jer želi da reinterpretira ono što ostaje iza zavodljive, obmanjujuće i fascinirajuće „sirenine pesme“.¹⁵ Katrin Kleman intencionalno zanemaruje čulna uživanja slušalaca opere i učinke performativne prirode žanra.¹⁶ Prema njenom mišljenju, operaska radnja locirana je izvan koda uživanja u operi. „Muzika čini da slušalac zaboravi na siže, ali siže postavlja zamku imaginaciji. Siže deluje tiho, vidljivo svima, ali izvan koda uživanja u operi. Siže je potpuno dosadan, uvek postavlja maglovite filozofske premise, uobičajene banalnosti, život – lju-

¹³ Catherine Clement, *Opera, or the Undoing of Women*, transl. by Betsy Wing, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.

¹⁴ Institucionalni legitimitet autorki pruža delovanje francuskih teoretičarki feminizma.

¹⁵ Mary Ann Smart, "Introduction", in: *Siren Songs. Representations of Gender and Sexuality in Opera*, ed. by Mary Ann Smart, Princeton, Oxford, Princeton University Press, 2000, 4.

¹⁶ Činjenica da Katrin Kleman zanemaruje performativnu dimenziju operškog dela, kao i da razmatra ograničen repertoar (ozbiljne opere klasično-romantičarskog prosedea), može da bude argument za kritiku njenog pristupa.

bav – smrt; on je poznat i podložan zaboravu. Ali, preko romantičarske ideologije pletu se niti, kojima se likovi vezuju i vode u smrt zbog prestupa – prestupa u odnosu na porodična pravila, politička pravila, stvari koje imaju udela u seksualnoj i autoritarnoj moći. Sve je u tome“.¹⁷

Katrin Kleman obraća pažnju na jezik, na zaboravljene deo opere. Ona dekonstruiše ideološke modele pozicioniranja žene u fikcionalnom operskom društvu i osvetljava mizogine slepe ulice posve uobičajenih operskih priča u kojima se, zarad uživanja spokojnog slušaoca/gledaoca, bez rizika na operskoj sceni uvek iznova nemilosrdno izvodi ubistvo žene. U takvoj analizi „nema feminističke verzije... nema oslobođenja. Upravo suprotno: žene pate... plaču... umiru“.¹⁸

Primena teorije roda na analizu muzičkog teksta može da se ostvari na različite načine, u zavisnosti od toga da li se istražuju rodni identiteti subjekata, u lancu muzičke komunikacije, ili načini na koje se u muzičkom delu konstruišu određena rodna značenja. U oba slučaja osnovu muzičke analize čini razmatranje aktivnosti i sadejstva muzičkih komponenata, koje se dovode u vezu s određenim kulturološkim i ideološkim uslovima konstituisanja ženskog rodnog identiteta.

Pri tom, važno je naglasiti da određena kombinacija muzičkih parametara u delu može imati više značenja. U jednom ostvarenju može da se ukaže kao temeljna za konstruisanje roda, a u nekom drugom kao krajnje marginalna. U muzičkom delu, dakle, ne postoji razlikovanje ženske i muške muzike, melodije, ritma, akorda, modulacije, završetka, forme. Postoji neutralni nivo muzičkog teksta i u njega su, putem simboličkih veza, tokom samog čina komponovanja upisani kodovi rodnih reprezentacija.¹⁹ Fiksirani ob-

¹⁷ Cathérine Clement, *op. cit.*, 11.

¹⁸ *Ibidem*, 12.

¹⁹ U muzikološkoj literaturi veoma je rasprostranjeno stanovište da je tonalitet, kao osnova gramatike i strukturne sintakse u evropskoj muzici XVIII i XIX veka, imao ulogu glavnog muzičkog regulativa kodova roda i seksualnosti. Cf.: Susan McClary, “Narrative Agendas in ‘Absolute’ Music: Identity and Difference in Brahms’s Third Symphony”, in: *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*, ed. by Ruth Solie, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1993, 330.

lik analize neutralnog nivoa delotvoran je isključivo u konkretnoj kompoziciji, te se analitički rezultati ne mogu nekritički i univerzalno primenjivati.

Razlozi za tu nemogućnost su dvostruki. Prvo, oni su u vezi s činjenicom da svako umetničko delo jeste istovremeno činilac i odraz društvenog ustrojstva svog okruženja. U svakom istorijskom periodu vlada određena politika rodni odnosa koja se sprovodi ali istovremeno i reflektuje u nizu konvencija i prečutnih pravila u muzici. Predstavnici tradicionalne muzikologije zastupaju stav da je muzički razvoj autonoman i da nadilazi konvencionalne postupke. Sjuzan Mekleri (Susan McClary) pak tvrdi da su ideologije koje uslovljavaju nastajanje i recepciju muzičkih dela najdelotvornije onda kada su „najmanje očigledne, najmanje proizvoljne i u najvećoj meri automatske“,²⁰ te da se one javljaju upravo kao funkcija muzičkih konvencija. Iz toga proizilazi da određeni postupci primenjeni u muzičkim delima mogu međusobno da korrespondiraju, ali njihovi kulturološki aspekti, kao i rodna značenja, ne moraju da budu isti.

Drugo, razlozi zbog kojih se tumačenje roda u jednom delu ne može preneti na neko drugo delo leže i u sledećem: kao što svaka kompozicija ne označava na isti način nacionalne aspekte konteksta u kojem nastaje ili, ako je reč o (nacionalnoj) operi, kao što svaki nastup likova (i svaki muzički plan tog toka) ne ukazuje na njihovu nacionalnu pripadnost tako ni svaka kompozicija ne ukazuje na rodne identitete u jednakom stepenu i na isti način. Teoretičar može da zaključi da je intenzitet „orođenja“ jedne kompozicije manji ili veći u odnosu na pojedina druga dela, te je oslobođen od obaveze da načini obuhvatni interpretativni sistem. Primena teorije roda na analizu muzičkog teksta neretko podrazumeva fokusiranje teoretičara na detalj, na čitanje značenja izolovanih muzičkih trenutaka.²¹

Analiza scenskog teksta, s aspekta teorije roda opere, može da se sprovede na primeru određene operске postavke (u vidu njene rekonstrukcije) i/ili na osnovu

²⁰ Susan McClary, *Conventional Wisdom. The Content of Musical Form*, Berkeley/Los Angeles, London, University of California Press, 2000, 5.

²¹ Cf.: Mary Ann Smart, *op. cit.*, 11.

podataka koji su dostupni u partituri dela, to jest u didaskalijama.

Cilj analize konstitutivnih tekstova opere nije da identifikuje i međusobno izdiferencira ženske ili muške reči, rečenice, melodije, ritmove, akorde, pokrete, geste, već da kroz sveukupnost libretističkih, muzičkih i scenskih postupaka ukaže na kodove rodne reprezentacija. Kada je reč o ženskim likovima, ti postupci se grupišu oko dva ekstrema (ili dve verzije) ženskosti u patrijarhalnoj kulturi. Reč je o suprotnosti između onoga što se naziva pozitivnom i negativnom reprezentacijom žene. Drugim rečima, u pitanju je razlika između predstava idealizovane i preteće ženskosti, to jest, predstave žene kao suzdržanog objekta obožavanja i žene kao vizuelno i fizički dostupne prestupničke figure. Napet međuodnos pomenutih kodova čini temelj slojevitog i višeznačnog konstruisanja rodnoeg identiteta ženskih likova, jer kodovi ženskosti ne postoje nezavisno jedan od drugog. Oni se prožimaju, prelaze jedan u drugi ili se međusobno sukobljavaju, što unosi dodatne tenzije u rodne relacije unutar opere.

Ženska glasovnost – učinci performativnosti

U dosadašnjem toku rada, konstruisanje ženskog rodnoeg identiteta u operi razmatrala sam iz ugla autorske pozicije libretiste i kompozitora. U nastavku teksta postaviću osnovu za razumevanje ženskog glasa, kao autonomnog zvučnog elementa u operi, koji u izvesnim situacijama može i da transgresira značenja operiskih tekstova, u cilju mapiranja diskurzivnog prostora ženskog glasa u operiskom tkivu.²²

Fokusiranje na fenomen ženske glasovnosti, a ne na fenomen ženskog glasa, ima ne samo puke terminološke već i određene konceptualne podsticaje.²³ Pojmu „ženski glas“ u feminističkoj teoriji neretko je

²² Drugi način sagledavanja ženskog glasa podrazumeva klasiifikaciju individualnih glasova u operi i njihovih društvenih uloga. Cf.: Catherine Clément, "Through Voices, History", in: *Siren Songs...*, 17-28.

²³ Cf.: Leslie C. Dunn and Nancy A. Jones, "Introduction", in: *Embodied Voices. Representing Female Vocality in Western Culture*, eds. Leslie C. Dunn and Nancy A. Jones, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, 1-13.

pridavan metaforički smisao, kako bi se ukazalo na načine na koje žene kroz određene forme delovanja mogu da zauzmu svoje mesto u društvu, odnosno da izgrade diskurzivni prostor za svoj potisnuti, ugnjeteni, marginalizovani glas. Suprotno tome, koncept ženske glasovnosti ukazuje na konkretne akustičke dimenzije ženskog govora i to ne kao nevinog zvučnog fenomena, već kao određenog kulturnog konstrukta. U tom smislu, ženski glas je shvaćen kao medij ženskog subjekta ili ženskog lika u fikcionalnom operском društvu. Ako glas ima funkciju medija komunikacije između likova opere, onda ženska glasovnost ne obuhvata samo operски govor i operско pevanje već i sve druge glasovne manifestacije lika: smeh, plakanje, krik, uzdah, ćutanje. Značenja tih iskaza neodvojiva su od činjeničnih i ideoloških uslova čina njihovog izricanja.²⁴ Ona slušaocu nisu razumljiva bez prethodne rekonstrukcije konteksta u kojem se emituju i slušaju. Drugim rečima, njihova značenja u operi zavise od političkog, klasnog, rodnog ili drugog nivoa uređenja operског konteksta. Kroz njih se ženski subjekt konstituiše i pozicionira u složenom prepletu pomenutih društvenih kategorija, te se akustički prostor operског vremena i mesta²⁵ ukazuje kao svojevrsno polje na kojem se demonstriraju i međusobno ogledaju odnosi moći između različitih polova, klasa, rasa, nacija.²⁶ Iz ove vizure može da se sagleda i značenje prvog dela sintagme „ženska glasovnost“. Pridjev ženski ne podrazumeva postojanje imanentnih kvaliteta ženskog glasa. On ukazuje na to da su načini na koje ženski lik koristi svoj glas, izražajna i akustička svojstva glasa, čak i same okolnosti u kojima ga (ne) koristi, uslovljeni pozicioniranjem ženskog lika u operском društvu. Prema tome, za konstruisanje rodnog identiteta ženskog lika u operi nije značajno sa-

²⁴ Cf.: An Ibersfeld, *op. cit.*, 68.

²⁵ Pojmovi „mesto“ i „prostor“ nisu sinonimi. Mesto je određeno konkretnim geografskim koordinatama i može sadržati više politički, ideološki... definisanih prostora. Na ovu razliku ukazala je Daša Duhaček u radu „Boundaries of Place/ing“ izloženom na kursu *Feminist Critical Analyses: Boundaries, Borders and Borderlands* (Inter-univerzitetski centar u Dubrovniku, 24-29. maj, 2004. godine).

²⁶ Cf.: Ivana Stamatović, „Glasovi Violete Valeri“, u: *Muzika i mediji*, ur. Vesna Mikić i Tatjana Marković, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti, 2004, 157-158.

mo pitanje da li i kako taj lik govori ili peva već i gde to čini i na koji način.

U svim glasovnim manifestacijama ženskog subjekta glas ima ulogu svojevrsnog posrednika između unutrašnjosti i spoljašnjosti tela. U složenoj igri između anatomije i socijalizacije ženskog tela, te, posledično, anatomije i socijalizacije njegovog glasa, rođeni su brojni mitovi o „glasovnom rodu“.²⁷ Oni obuhvataju raspon od stereotipa o polnim razlikama, preko društvenih značenja tih razlika, do odnosâ moći koji se uspostavljaju i održavaju kroz pomenuta značenja. U zapadnoj civilizaciji odnosi moći uvek su bili na strani muškog roda te su se, posledično, mitovi o ženskom glasu i njegovom dejstvu razvijali kao potpora patrijarhalnim činiocima ženskosti. Kako uobičajene asocijacije u vezi sa ženskošću obuhvataju pojmove i koncepte poput: prirode, materije, emocija i iracionalnosti, tako i ženski glas konotira ta značenja. Povrh toga, kao fenomen najneposrednije vezan za žensko telo, glas upućuje na seksualnost žene: „poput tela iz kojeg se pojavljuje, ženski glas se shvata i kao označitelj seksualne drugosti i kao izvor seksualne moći, istovremeno objekt želje i straha“.²⁸

Lepote i opasnosti ženskog glasa dolaze do potpunog ostvarenja prilikom muzičkog izvođenja predstavljenog istovremeno operskoj publici i publici u operi. Glas koji peva deluje drugačije od glasa koji govori. U njemu je telo aktivnije, jer pevanje iziskuje posebnu vrstu angažovanja govornog aparata i disajnih puteva. Stoga, glas koji peva ima moć da se preko operske muzike i sižea (a ne putem njih) obrati slušaocima opere, odnosno da uredi ili destabilizuje intersubjektivne prostore u operskoj radnji. Drugim rečima, glas koji peva ima moć da se osamostali od verbalnih značenja teksta, potom da redefiniše pitanja autorskog subjekta pevane muzike i, najzad, da preispita pozicije subjekata slušanja/gledanja ženskog vokalnog izvođenja.

Ženski glas kao glas–objekt

U svakom činu vokalnog izvođenja javlja se, u različitom intenzitetu, fenomen oslobađanja glasa koji peva od značenja onoga što peva. Ova pojava obra-

²⁷ Leslie C. Dunn and Nancy A. Jones, *op. cit.*, 3.

²⁸ *Idem.*

divana je u napisima francuskih teoretičara poststrukturalizma. Distinkciju između feno–teksta (verbalnog sadržaja) i geno–teksta (telesnog elementa puke zvučnosti vokalnog iskaza), koju je razradila Julija Kristeva (Julia Kristeva), Rolan Bart (Roland Barthes) je prilagodio aspektima jednog dela vokalno-instrumentalne muzike (umetnička pesma, *Lied* ili *mélodie*), ustanovivši dve vrste pesama u vokalnom izvođenju: feno–pesmu i geno–pesmu.²⁹ Feno–pesma se odnosi na sve ono što proizilazi iz „strukture pevanog jezika“, što je tokom izvođenja u službi „komunikacije, reprezentacije, ekspresije, ono o čemu se obično govori, što stvara tkivo kulturalnih vrednosti (priznate ukuse, modu, kritički diskurs), što je direktno artikulirano oko ideoloških alibija perioda (umetnikove 'subjektivnosti', 'ekspresivnosti', 'dramatičnosti', 'ličnosti')’”.³⁰ Geno–pesma jeste volumen glasa koji govori i peva, prostor u kojem značenja klijaju iz „unutrašnjosti jezika i njegove sušte materijalnosti“³¹; „funkcija označavanja nepoznata komunikaciji, reprezentaciji (osećaja), ekspresiji... ona kulminacija (ili dubina) proizvodnje gde melodija zapravo deluje na jezik – ne na ono što on govori, već na pohotno zadovoljstvo zvučanja njegovih označitelja, njegovih slova: gde melodija istražuje kako jezik radi i identifikuje se s tim radom. Geno– pesma je, da upotrebimo jednostavne reči, koje treba ozbiljno shvatiti, dikcija jezika“.³² Geno–pesma proizilazi iz obrta međusobnog uodnošavanja muzike i jezika, na „mestu gde jezik susreće glas... u njegovoj dvostrukoj proizvodnji: jezika i muzike“.³³ Tom mestu Bart daje naziv *grain* glasa.

Na ovim teorijskim temeljima Mišel Poaza (Michel Poizat) razmatra pojavu vokalnog objekta – glasa radikalno pročišćenog od svih elemenata koji teže označavanju.³⁴ Poaza zastupa stanovište da glas ima funkciju primarnog izvora uživanja u operi i da slušaćevo fokusiranje na glas, transformisan u auto-

²⁹ Roland Barthes, “The Grain of the Voice”, *The Responsibility of Forms*, transl. by Richard Howard, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1985, 269-270.

³⁰ *Ibidem*, 271.

³¹ *Idem*.

³² *Ibidem*, 270-271.

³³ *Ibidem*, 271.

³⁴ Michel Poizat, *op. cit.*

nomni glas–objekt, nije sekundarni operски fenomen, već da je, upravo suprotno, uslov bez kojeg operски *aparatus* nije moguć. „Sve ono što zovemo operским konvencijama toleriše se i razrešava u trenutku kada pevač podstakne slušaočevo zadovoljstvo. (...) Misija umetnika na sceni je, u izvesnom smislu, korak ka poništenju sebe kao subjekta da bi sebe ponudio kao čist glas“.³⁵

Oslobađanje glasa–objekta od verbalnog značenja (izlazak iz jezika) Poaza tumači kao invertiranje procesa koji se u psihoanalizi objašnjava kao ulazak subjekta u simbolički poredak.³⁶ U tom procesu glas nepovratno gubi svoju materijalnost, oslobođenu od značenja koje mu pripisuje Drugi. Tako se i operски glas–objekt ukazuje kao nemogući objekt želje (lakanovski objekt /a/) i kao prvi izvor zadovoljstva, a operско pevanje kao „uspomena na predjezičko, celovito stvaralačko stanje“.³⁷

U skladu sa svojom teorijom da uživanje u vokalnom izvođenju predstavlja dominantni učinak razvoja operskog žanra, Poaza locira tri nivoa pojave glasa–objekta u operskom delu. Prvi nivo odnosi se na pojavu glasa–objekta, koji može da se veže za one operске likove, teme i situacije koje ukazuju na prisustvo figure anđela: posrednikâ između ljudi i bogova. Poaza smatra da anđeoski glas odlikuje visoka frekvencija, transeksualni karakter i nezavisnost od uobičajene funkcije označitelja rodних razlika. U skladu s tim, francuski teoretičar tvrdi da se kao nosioci takvog glasa u operi pojavljuju: kastrati, likovi koje peva pevač suprotnog pola (travesti)³⁸, kao i likovi anđela. Pored toga, Poaza ukazuje i na mogućnost pojave eksplicitnih ili implicitnih anđeoskih tragova u pojedinim likovima ili situacijama u muzičkim delima.³⁹

Na drugom nivou, u operama romantičarskog stilskog prosedea, anđeoski glas „nastanjuje“ ženu, te ženski

³⁵ *Ibidem*, 34-35.

³⁶ Cf.: Madan Sarup, „Lacan and Psychoanalysis“, *An Introductory Guide to Post-structuralism and Postmodernism*, New York, London, Toronto, Sydney, Tokyo, Singapore, Harvester Wheatsheaf, 1993, 21-24.

³⁷ Michel Poizat, *op. cit.*, 99-104.

³⁸ Poaza upozorava da likove čija je vokalna karakterizacija poverena izvođaču suprotnog pola treba razlikovati od prerušenih likova.

³⁹ Michel Poizat, *op. cit.*, 124.

likovi postaju primarni nosioci vokalnog objekta. Tada „rezultat nije žena kao takva, već Žena vođena u smrt i žrtvu“.⁴⁰ Žena na sceni otelotvoruje opisana svojstva i način konstituisanja glasa–objekta. Jer, ako se glas konstituiše kao nepovratno izgubljen, kao objekt koji uvek nedostaje, kao nenadoknadivi manjak, onda je potpuno razumljivo da se on „inkarnira u telu koje je samo po sebi obeleženo manjkom“ – ženskom telu.⁴¹ Iz te vizure moguće je objasniti fascinaciju visokim ženskim glasom koja postoji od početka razvoja opere. Tokom istorije operiskog žanra kompozitori su suočavali ženske likove sa sve većim tehničkim zahtevima i, pored ostalog, pomerali gornju granicu sopranskog opsega ka frekvencijama na kojima je razumljivost teksta nemoguća. Tako su, umesto uloge glasa u prenošenju dramskog teksta, potencirana njegova svojstva kao autonomnog akustičkog objekta. Posledica toga jeste da je slušaoca okruživala sve gušća mreža načinjena od čiste zavodljive zvukovnosti, a između glasa–objekta i žene na sceni uspostavljan je niz međusobnih korespondencija.

S obzirom na dvostruku prirodu estetijskog procesa u muzičkom komunikacionom lancu, može se reći da prethodno obrazloženi nivoi pojave glasa–objekta pripadaju primarnom estetijskom procesu, usmerenom od primaoca muzičkog dela ka kompozitoru. Primarni i sekundarni estetijski proces susreću se na specifičan način u trećem nivou pojave glasa–objekta u operi – u figuri dive, performerke prisutne na sceni kako radi uživanja operiske publike, tako i radi uživanja slušalaca u fikcionalnom operiskom svetu. Kada se pojavi takav glas–objekt, opera ulazi u opasno polje jer „prisustvo izvođača“ može iznenada da zasmeta slušaoočevoj kontemplaciji,⁴² odnosno da opomene slušaoca da prisustvuje operiskom izvođenju. Čini se da je Karolin Abate (Carolyn Abbate) u pravu kada navodi da je granica između čistog glasa–objekta i glasa kao izvođenja koji se svesno pripisuje divi, tanka i propustljiva.⁴³

⁴⁰ *Ibidem*, 133.

⁴¹ *Ibidem*, 146-150.

⁴² *Ibidem*, 66.

⁴³ Carolyn Abbate, *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton, Princeton University Press, 1991, 10.

Ženski autorski glas

Vokalni izvođački čin, zbog neposredne veze s telom i uprkos oslobađanju glasa od verbalnog značenja, aktivira jednu „bizarnu dramu“.44 U njoj izvođači ne samo da pevaju komponovanu muziku već kao da samostalno stvaraju muziku. U činu izvođenja oni preuzimaju autorstvo nad čistom akustikom i tako istupaju van granica tradicionalno shvaćenog autora, kao onoga ko komponuje određeno muzičko delo. Međutim, ovde nije reč samo o tome da se mesto kompozitora, kao neprikosnovenog tvorca muzike, jednostavno pomera ka izvođaču, te da se problematika iscrpljuje odgovorom na pitanje koji pevač peva u operi. Reč je o tome da se, umesto autora s određenom istorijom, biografijom, psihologijom, unutar dela rađa autor bez istorije, biografije i psihologije – umesto toga da je usmrćen ili poništen, autor se javlja u novom obliku, kao figura u tekstu. „Izgubljen u tekstu (ne iza njega, kao *deus ex machina*) uvek postoji neko drugi, autor... Ja želim autora: potrebna mi je njegova figura (koja nije ni njegova reprezentacija ni njegova projekcija), kao što je njemu potrebna moja“.45 Kaja Silverman (Kaja Silverman) tvrdi da se Bartov pojam figure ne odnosi na autorsko telo kao određeni telesni profil, već na materijalnost pisanja. „Telo autora postalo je krajnje erotizovano telo teksta... (te se) autor, 'izgubljen usred teksta', pojavio u svoj telesnoj i vokalnoj opipljivosti autora 'iza' teksta, čak i bez biografske i institucionalne osnove“.46

Kako se ženski autorski glas konstituiše kao takav? Kaja Silverman pruža temeljnu i opsežnu argumentaciju za odgovor na ovo pitanje.47 Ona polazi od samog početka Bartovog teksta „Smrt autora“, u kojem on citira jednu rečenicu iz Balzakove (Honoré de Balzac) priče „Sarasin“, pitajući se: ko je autor koji

44 Cf.: Carolyn Abbate, “Opera; or the Envoincing of Women”, in: *Musicology and Difference...*, 235.

45 Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, transl. by Richard Miller, New York, Hill and Wang, 1975, 27. Cf.: Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1988, 190.

46 Kaja Silverman, *op. cit.*, 190-191.

47 *Ibidem*, 191-193.

govori na taj način?⁴⁸ Kaja Silverman uočava krizu u okviru koncepta tradicionalno shvaćenog autora, krizu koja je pojačana činjenicom da žena o kojoj se govori u Balzakovoj priči predstavlja konstrukciju ženskosti, te da je nosilac autorskog glasa pomeren s muške na žensku poziciju: „Bart sanja da ovog autora oslobodi očinskog nasleđa... Kastracija kroz koju prolazi Zambinela... čini nemogućim situaciju da on nastavi da govori s pozicije muškarca, već proizvodi ženski glas koji peva. Značajno je da je pevanje jedan od privilegovanih tropa putem kojih Bart opisuje 'vokalno pisanje' ili autora u telu teksta. Bartovska fantazija se, tako, ne okreće samo smrti očinskog autora već i proizvodnji ženskog autorskog glasa“.⁴⁹

Neosporno je da je izvor zvučnosti u operi sâm izvođač i da on peva muziku određenog kompozitora. Međutim, iza kompozitora, poput „duhova“ u mašini, kao da postoje drugi fiktionalni subjekti, te kao da muzika na sceni ima druge izvore koji razgrađuju subjekt stvaranja na glas pluralnih subjekata u akustičkom prostoru opere. Taj glas „nije lični: on ne izražava ništa o pevaču, o njegovoj duši; on nije originalan, ali jeste individualan: on nam omogućuje da čujemo telo koje, razumljivo, nema javni identitet, nema 'ličnost', ali je, ipak, pojedinačno telo“.⁵⁰ Ovo autonomno telo (ili *grain* glasa), koje se rađa unutar vokalno-instrumentalnog muzičkog dela, peva ono što publika čuje, slušajući opersku muziku.

Prema mišljenju Karolin Abate, u svim operama koje obuhvataju muzičko izvođenje na sceni, ženski glas koji peva (u smislu operskog pevanja) ima, unutar izvođačkog teksta opere, eksplicitno autorsku snagu. Ona takav ženski glas identifikuje, u odnosu na koncept rađanja autorskih glasova unutar teksta, kao muzički (izvođački) *écriture féminine*, u smislu udaljanja od svake reprezentacije i od razlike subjekt-

⁴⁸ U tom odlomku književnik opisuje scenu u kojoj se otkriva da se iza fascinirajućeg glasa žene nalazi telo maskiranog kastrata, i u navedenoj rečenici piše: „Ona je bila žena, sa svojim iznenadnim strahovima, neobjašnjivim hirovima, instinktivnim strepnjama, beznačajnim razmetanjima hrabrošću, prkosom i ukusnom delikatnošću osećanja”. Cf.: *Idem*.

⁴⁹ *Idem*. Zambinela je ime kastrata iz Balzakove priče.

⁵⁰ Roland Barthes, “The Grain...”, 270.

–objekt⁵¹, kako ga pak obrazlaže Lis Irigaraj (Luce Irigaray).

Subjekt slušanja/gledanja

Mišel Poaza zastupa tezu da je percepcija slušaoca neminovno podeljena između različitih čulnih podsticaja opere i da se uvek usmerava prema vokalnom činiocu ovog žanra.⁵² Iz razloga koje sam navela u vezi s odnosom između glasa i tela, čini se da glas nije jedini nosilac zadovoljstva u operi. Opersko izvođenje pruža subjektu slušanja/gledanja kako akustičko, tako i vizuelno uživanje, te se i relacije publike prema ženi, koja na operskoj sceni peva, uspostavljaju paralelno u te dve sfere. Stoga se „trougao“ oko – pogled – žensko telo, kao temelj konstituisanja vizuelnog polja u filmskoj umetnosti, u recepciji opere usložnjava i preobrazava u „trougao“ uho/oko – slušanje/pogled – ženski glas/žensko telo.

Strukturiranje akustičko/vizuelnog polja u operi kompleksnije je nego strukturiranje vizuelnog polja, jer podrazumeva relacije između živih tela. Naime, u teoriji filma ukazano je na to da je odnos između vizuelne reprezentacije žene i gledaoca jednoznačan i definisan neravnotežom između dva pola, odnosno, da se konstituiše kroz dualizam između aktivnog/mušskog i pasivnog/ženskog.⁵³ Međutim, reprezentacija žene na operskoj sceni bitno je drugačija, jer se vizuelna i auditivna percepcija ukrštaju, prožimaju, a nekada i međusobno isključuju. Performerka je, otkrivene unutrašnjosti tela putem glasa i najčešće osvetljene spoljašnjosti putem scenskog svetla, doslovno bačena u arenu stvarnih i fikcionalnih tela koja se kreću, glume, međusobno mimoilaze, sudaraju... Ona je zvučno i/ili vizuelno na sceni, kako za junake iz operskog sveta tako i za opersku publiku koja je platila za tajno uživanje u slušanju i u gledanju: za prve, jednako osvetljena i izložena sluhu i pogledu, a za druge, skrivena u mraku sale. Granica između te dve publike je

⁵¹ Cf.: Carolyn Abbate, “Opera, or...”, 229, 232.

⁵² Cf.: Michel Poizat, *op. cit.*, 35.

⁵³ Cf.: Lora Malvi, „Vizuelno zadovoljstvo i narativni film” i „Naknadna razmišljanja o ‘Vizuelnom zadovoljstvu i narativnom filmu’ inspirisana *Dvobojem na suncu*”, ženske studije, Beograd, 1997, 8-9, 44-56, 57-66.

tanka a probojna je ponajviše u situacijama kada se žena pojavi kao performerka unutar operskog narativa. Ona tada funkcioniše na dva nivoa, proizvedeći glasovnu i telesnu tenziju, koja se premešta s jedne na drugu stranu operske scene.

Ukoliko se takvo izvođenje istovremeno i sluša i gleda, onda se odnos između performerke i publike usložnjava, naročito zato što je žena koja peva u dvostrukoj poziciji: vizuelno – ona je objekt pogleda; zvučno – ona je živo rezonantno telo koje stupa u relacije s telima slušalaca/gledalaca. Ujedno, ona putem glasa preuzima prerogative muške/aktivne stvaralačke pozicije. Tako se pogled, kao forma vizuelne dominacije posmatrača, ukršta s dejstvom glasa, kao formom akustičke dominacije ženskog lika.

Ako se vokalno izvođenje u operi samo sluša, to jest, ako je izvor glasa (žensko telo) nedostupan pogledu, onda se pomenuti odnos usložnjava na još jedan način. Nevizuelizovan, akuzmatski glas⁵⁴ koji ne dolazi sa scene, već je izmešten iz polja gledanja, glas koji je istovremeno na sceni, ali i van nje, „proizvodi tenziju. On poziva gledaoca da ode da vidi, a može biti i pozivnica... za želju i fascinaciju“.⁵⁵ Takav glas poseduje dodatna svojstva. On može da bude svuda jer nije lokalizovan u telu, može sve da vidi, sve da zna i, povrh toga, svemoćan je u svojoj nepovredivosti, sposobnosti da kontroliše natprirodne sile, da hipnotiše.⁵⁶ Akuzmatski glas, zapravo, do krajnosti zaoštava razvlašćenje slušaoca/gledaoca od prerogativa pozicije subjekta, kao i pozicioniranje ženskog glasa, aktivnog činioca ove dvosmerne sprege.

U tim segmentima publika koja prati performerku nije pasivna, već je deo troslojne situacije.⁵⁷ Prvo, slušanje/gledanje ne znači samo spremnost da se neko ili nešto čuje/vidi, već podrazumeva moć da se bude u nepoznatom prostoru. Ono obuhvata nesvesno, u teorijskom i laičkom smislu: sve što je implicit-

⁵⁴ Cf.: Michel Chion, *The Voice in Cinema*, transl. by Claudia Gorbman, New York, Columbia University Press, 1999, 17-29.

⁵⁵ *Ibidem*, 24.

⁵⁶ *Ibidem*, 24-27.

⁵⁷ Svojstva procesa slušanja/gledanja u operi preuzimam od Rolana Barta. Cf.: Roland Barthes, „Listening“, *The Responsibility...*, 258-260.

no, indirektno, dopunsko, odloženo; ima pristup svim formama polisemičnosti i oslobađa značenja teksta. Drugo, uloge koje implicira proces slušanja/gledanja nisu fiksirane: nije samo govornik subjekt, onaj ko se ispoveda putem govora/pokreta, dok je slušalac/gledalac samo onaj koji čuti, presuđuje, kažnjava. Ovaj proces podrazumeva aktivan čin zauzimanja prostora u međugri želje: slušanje/gledanje „govori“. Treće, objekti slušanja/gledanja nisu fiksirani, već predstavljaju samu disperziju, „svetlućanje“ označitelja. Slušanje/gledanje neprekidno proizvodi nove označitelje bez namere da „obuhvati“ njihova značenja: ovaj fenomen Bart naziva *signifying* (*significance*).

Načini na koje slušalac uspostavlja odnos prema ženskom glasu bili su najpre obrazloženi u psihoanalitičkoj teoriji, a potom su na tim temeljima razmotreni, prvo u teoriji filma, a onda i u muzikologiji. Osnovu ovih razmatranja čini uverenje da je prvo zvučno iskustvo subjekta vezano za glas majke. Taj glas („sonorni omotač“) može da ima ili veoma pozitivne ili veoma negativne efekte: on se tumači kao „prvi model zvučnog zadovoljstva“⁵⁸ ili kao „teror pupčane mreže“.⁵⁹ Sonorni omotač deluje na nivou fantazije, jer se odnosi na stanje kojem niko nema direktan pristup, kada je subjekt „kao jedno“ s glasom majke. Osećaj da je subjekt uronjen u glas majke menja se kada počne zvučna faza ogledala: tada dete, nakon što postane sposobno da razlikuje svoj glas od majčinog, počinje da imitira zvuke koje čuje i ima iluziju da ih uistinu proizvodi. Dakle, ono najpre sebe „prepoznaje“ u akustičkom ogledalu, koje obezbeđuje majka, a potom teži da svoj glas poistoveti s majčinim. U tom smislu, glas majke oscilira između dva pola: „on je ili negovan kao objekt /a/ ili je prokazan i odbačen kao ono što je kulturalno najprezrivije i najmanje podnošljivo: kao prinudni predstavnik svega onoga što je u okviru muške subjektivnosti nekompatibilno s faličkom funkcijom i što preti da diskurzivnu moć raskrije kao nemoguć ideal“.⁶⁰ Koncept akustičkog ogledala naročito se može primeniti

⁵⁸ Guy Rosolato, “La voix: entre corps et langage”, *Revue française de psychanalyse*, Paris, 1974, 37, 81. Cf.: Kaja Silverman, *op. cit.*, 72.

⁵⁹ Michel Chion, *op. cit.*, 61-62.

⁶⁰ Kaja Silverman, *op. cit.*, 86.

na one situacije u kojima ženski glas izvodi određeni muzički sadržaj za muškog subjekta.

Smatra se da muzika, posebno operaska, zbog sposobnosti da izazove posebnu vrstu telesnog zadovoljstva u slušanju, poseduje moć da evocira i predstavi prijetnost prvobitne zvučne atmosfere subjekta. „Dok Šionov (Michel Chion) materinski glas zarobljava odojče u 'pupčanu mrežu' i uranja ga u 'materičnu noć' bez značenja, Rosolatov (Guy Rosolato) materinski glas ne samo da obujmljuje dete umirujućim i zaštitnim omotom već ga i kupa u nebeskoj melodiji, čiji je najbliži ovozemaljski ekvivalent – opera“.⁶¹

Strukture reprezentacije sonornog omotača slušalac prepoznaje kroz dva međuzavisna registra slušanja koja obrazlaže Dejvid Švarc (David Schwarz).⁶² Slušanje sonornog omotača kao stvari podrazumeva međusobno uodnošavanje struktura zastupljenih u muzici, prepoznavanje izvesnih svojstava dela koja su predstavljena onako kako slušalac misli da je sonorni omotač mogao da zvuči; u stvari, uspostavljanje indeksnog odnosa između muzičkih detalja i slušaoočeve fantazije. Slušanje sonornog omotača kao prostora pojavljuje se onda kada se atributi stvari povezuju s kulturalnim, psihoanalitičkim ili ličnim kontekstima postojanja subjekta; kada se prekoračuje granica između odraslog tela, jasno odvojenog u odnosu na okolinu, i fantazije o telu, koje je sraslo sa spoljnim svetom. Takvo slušanje otkriva sopstvenu poziciju u neprekidnoj igri želje i moći.

Iz muzičke predstave sonornog omotača izrasta i muzička predstava akustičkog ogledala: kroz strukturu pitanje/odgovor, subjekt/kontrasubjekt, unisone melodije, melodije udvojene u oktavi, kroz tehnike inverzije, imitacije, teme s varijacijama i druge elemente, slušalac čuje svoju fantaziju o potpunoj korespondenciji između dva glasa (akustičko ogledalo kao stvar) ili svoju fantaziju o tome koji istorijski, lični,

⁶¹ Kaja Silverman, *op. cit.*, 85.

⁶² Švarc (David Schwarz) razlikuje slušanje kao zamišljenu stvar ("listening as a fantasy thing") i slušanje kao zamišljeni prostor ("listening as a fantasy space"). Cf.: David Schwarz, *Listening Subjects. Music, Psychoanalysis, Culture*, Durham, London, Duke University Press, 1997, 3-4, 8-9, 14-16, 20-22.

psihološki i drugi konteksti zvuče između različitih glasova (akustičko ogledalo kao prostor).

Uprkos tome što je razilaženje između aktivnog/mušskog i pasivnog/ženskog, kao osnovni regulator odnosa gledaoca prema ženskom telu, umnogom razgobljen prethodno obrazloženim statusima ženskog glasa, čini se da u izvesnim trenucima – na koje se ne može precizno ukazati, osim ukoliko se ne uzme u obzir konkretno iskustvo slušanja/gledanja opere – publika uživa u operi i na vizuelnom nivou. S jedne strane to se objašnjava činjenicom da, pored nesumnjivog potenciranja glasa, operne produkcije neretko teže i „spektakularizaciji tela“ putem velike pažnje koju poklanjaju kostimografiji i scenografiji.⁶³ S druge strane, uživanje u gledanju ima i izvesne psihoanalitičke okvire koji, kako je dokazala Lora Malvi (Laura Mulvey), pozicioniraju žensko telo na dva načina: kao objekt koji je podređen kontrolišućem i radoznom pogledu (*scopophilia*) i kao vizuelno ogledalo, u Lakanovom smislu. Prva pozicija podrazumeva razdvajanje identiteta subjekta posmatranja od posmatranog objekta, dok druga podrazumeva identifikaciju ega s objektom na sceni kao potpunijom i savršenijom slikom onoga što gledalac oseća kao vlastito telo. Međutim, postavlja se i drugi problem utoliko pre što ženska figura konotira i pretnju kastracijom: pored toga što je permanentno u funkciji uživanja muškarca, žena uvek preti da u njemu aktivira osećaj ne-celog. U tome se u potpunosti podudara slušanje ženskog glasa i gledanje ženskog tela. Lora Malvi je razmotrila i poziciju ženskog subjekta na filmu, i čini se da njeni zaključci mogu da se primene i na ženskog slušaoca/gledaoca opere. S obzirom na to da je opera medijski strukturirana prevashodno za muško zadovoljstvo, onda ženi preostaje otvorena ponuda da se identifikuje s aktivnom tačkom gledišta i da u sebi otkrije izgubljen ali nikada u potpunosti potisnut erotizovani aspekt svog polnog identiteta.⁶⁴

⁶³ Cf.: Peter Brooks, „Body and Voice in Melodrama and Opera”, in: *Siren Songs...*, 122.

⁶⁴ Lora Malvi, „Naknadna razmišljanja...”, 60.